

TODAS AS ARTES

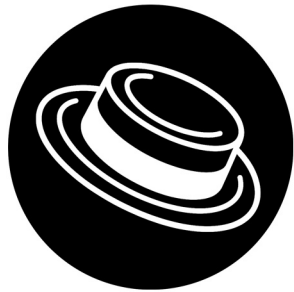


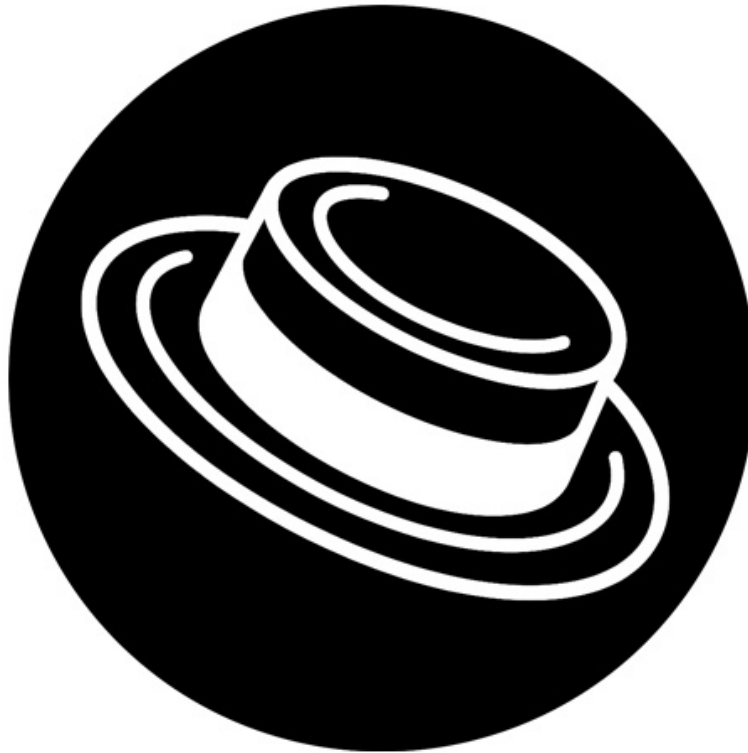
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 2, Mai.-Ago. 2025
ISSN 2184-38052





CHAPÉU-PANAMÁ

O chapéu-panamá (também grafado sem o hífen) é um chapéu que, apesar do nome, é fabricado no Equador (onde é chamado de El Fino), especialmente em Cuenca e Montecristi. Possui cor clara e pode ter vários formatos. É fabricado com a palha da planta *Carludovica palmata*, conhecida como toquilla, encontrada no Equador e em países vizinhos, e tecida em trama fechada. Trata-se de um artefacto muito utilizado no Brasil para proteger do sol – muito fruto das personalidades que aderiram ao seu uso como Getúlio Vargas e Tom Jobim. Um dos pioneiros foi Santos Dumont, que já usava o seu em 1906. É um dos símbolos da Malandragem no Rio de Janeiro.

PANAMA HAT

The panama hat (also written without a hyphen) is a hat that, despite its name, is manufactured in Ecuador—where it is known as El Fino—especially in the cities of Cuenca and Montecristi. It is typically light-coloured and can take a variety of shapes. It is made from the straw of the plant *Carludovica palmata*, known as toquilla, found in Ecuador and neighbouring countries, and is woven in a tight, closed weave. In Brazil, it is widely used as protection from the sun, largely due to the influence of public figures who adopted it, such as Getúlio Vargas and Tom Jobim. One of its early proponents was Santos Dumont, who was already wearing one in 1906. It is also one of the symbols associated with malandragem (the “trickster” streetwise ethos) in Rio de Janeiro.

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 Mazzoni, 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



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



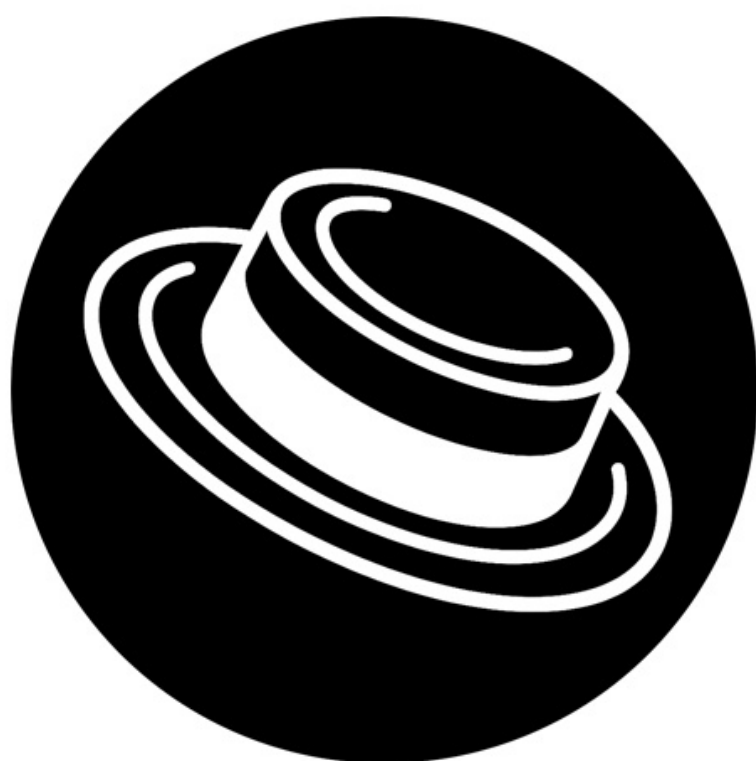
PARECERISTAS

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



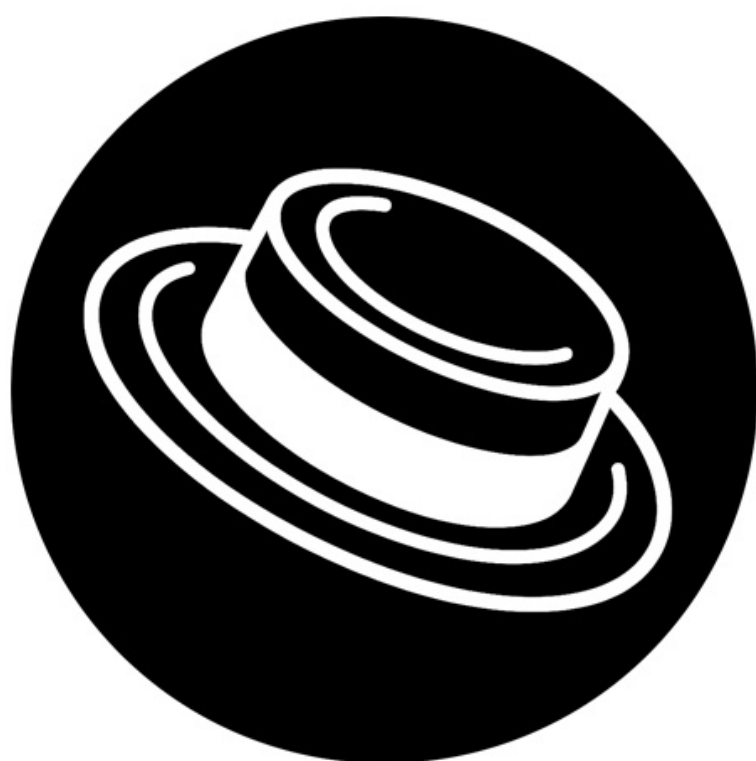
SUMÁRIO

OLHARES, CENAS, CONTRA-CENAS E DESVIOS.....	4
ARTIGOS.....	12
“VILA SOCÓ, MEU AMOR” (1984): A(R)TIVISMOS NA OBRA DE GILBERTO MENDES (1922-2016)..	14
CINEMA, MASCULINIDADES E SOCIABILIDADES: O CONSUMO DOS FILMES DE KUNG FU E PORNOCHANCHADAS NA CIDADE DE TERESINA, PIAUÍ (1976-1982).....	26
EAST ART MAP TU(O)RNS_AROUND.....	42
EM BUSCA DAS DIFERENÇAS. ENSAIO PRELIMINAR FACE A UMA SOCIOLOGIA DA NEURODIVERSIDADE.....	62
FOTOGRAFIA SENSORIAL: UMA EXPERIÊNCIA DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA JUNTO ÀS PESSOAS COM CEGUEIRA E BAIXA VISÃO	82
BREACKCORE OU A CONTEMPORANEIDADE DE UM GÊNERO REAVIVADO.....	98
WALK ON MY SHOES E “O INFERNO” DE SER “O OUTRO”: DIVERSIDADES E DESAFIOS PRESENTES NOS SILENCIAMENTOS FEMININOS.....	118
RESENHA.....	138
RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO. TETRAPHÁRMAKOS DE ALBERTO PIMENTA	140

SUMMARY

LOOKS, SCENES, COUNTER-SCENES AND DETOURS.....	4
ARTICLES.....	12
“VILA SOCÓ, MEU AMOR” (1984): (AR)TIVISM IN THE WORK OF GILBERTO MENDES (1922-2026)....	14
CINEMA, MASCULINITIES AND SOCIABILITIES: THE CONSUMPTION OF KUNG FU AND PORNOCHANCHADA FILMS IN THE CITY OF TERESINA, PIAUÍ (1976-1982).....	26
EAST ART MAP TU(O)RNS_AROUND.....	42
IN SEARCH OF DIFFERENCES. PRELIMINARY ESSAY TOWARDS A SOCIOLOGY OF NEURODIVERSITY	62
SENSORY PHOTOGRAPHY: AN ART EDUCATION EXPERIENCE WITH PEOPLE WHO ARE BLIND & HAVE IMPAIRED VISION.....	82
BREAKCORE, OR THE CONTEMPORANEITY OF A REVIVED GENRE	98
“WALK ON MY SHOES” AND “THE HELL” OF BEING “THE OTHER”: DIVERSITIES AND CHALLENGES PRESENT IN THE SILENCING OF WOMEN.....	118
BOOK REVIEWS.....	138
BOOK REVIEW. TETRAPHÁRMAKOS BY ALBERTO PIMENTA.....	140





OLHARES, CENAS, CONTRA-CENAS E DESVIOS

LOOKS, SCENES, COUNTER-SCENES AND DETOURS

LOOKS, SCÈNES, CONTRE-SCÈNES ET DÉTOURS

MIRADAS, ESCENAS, CONTRAESCENAS Y DESVÍOS

Paula Guerra

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

Este Volume assume como temática central o pensamento das estéticas da diferença. Com efeito, esta noção das estéticas da diferença, no contexto da arte contemporânea, implica interrogar aquilo que as obras e os produtos artísticos representam, mas também os seus regimes de visibilidade e de conhecimento. Portanto, determinamos concentrar-nos na leitura e na apresentação do trabalho artístico de Tabita Rezaire^{1.)}. Tabita é uma artista francesa que encara o seu trabalho artístico como um agente de cura, na medida em que a mesma utiliza a arte como um meio para curar a sua alma. As suas práticas artísticas são, pela própria, interpretadas e descritas como sendo interdimensionais, dado que são peças orgânicas, digitais e espirituais relacionadas com temas como as memórias digitais, corpóreas e ancestrais como espaços de resiliência. Estando as obras ancoradas na interseção entre tecnologia e espiritualidade e sendo orientadas para uma crítica da matriz da colonialidade, consideramos que as mesmas podem ser encaradas como produtos de uma estética da diferença, pois estas obras podem ser lidas não apenas como comentários políticos, mas também como uma prática estética que procura desorganizar formas coloniais de perceber, narrar e conectar o mundo (Guerra, 2025).

Este enquadramento que aqui fornecemos permite que nos aproximemos dos contributos de Quijano (2024) sobre o tema da colonialidade. Para o autor, o tópico do colonialismo histórico ainda persiste como uma estrutura de poder que organiza saberes, raças, mercados de trabalho, sistemas de autoridade e de subjetividade. Nessa chave, a obra artística de Rezaire interessa-nos porque a mesma demonstra-nos que a colonialidade também se inscreve em infraestruturas técnicas, nomeadamente nas linguagens de inovação e nas promessas de conexão digital globais, que também sofrem de padrões de colonialidade históricos. Vejamos abaixo um exemplo da sua obra.

^{1.)} No âmbito de uma *praxis* artística transdisciplinar, Tabita Rezaire opera a partir de uma matriz decolonial que articula visualidade, espiritualidade, corporeidade e ecologia do saber. Através da imagem em movimento, a artista elabora um campo crítico de reflexão sobre os dispositivos coloniais de produção da diferença, interrogando os modos pelos quais o poder se inscreve simultaneamente nos corpos, nas sensibilidades e nas infraestruturas técnicas. A sua obra propõe, assim, uma reconsideração das relações entre natureza e tecnologia não como esferas dissociadas, mas como domínios coextensivos, atravessados por circuitos de memória, violência, cura e reexistência. <https://www.batalhacentrodecinema.pt/programmes/exposicoes-e-instalacoes-tabita-rezaire/>



Figura 1: *Deep Down Tidal*

Fonte: Tabita Rezaire, retirado de: https://goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=33579.

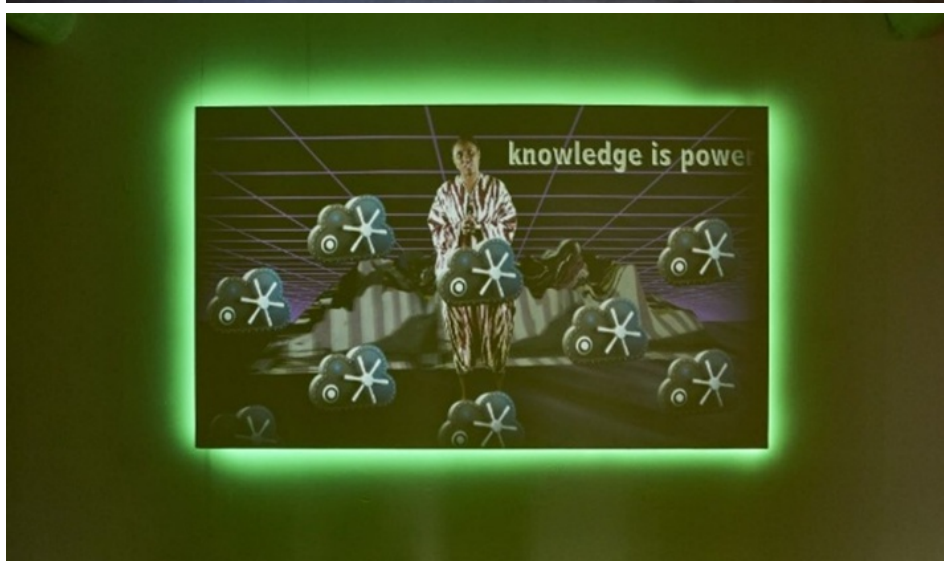
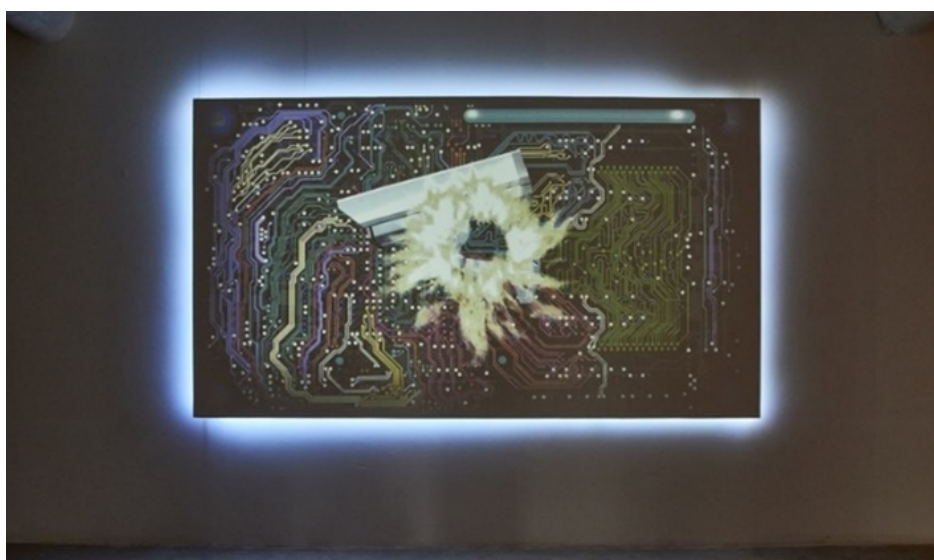
Em *Deep Down Tidal* (2017) – uma das obras mais infames de Tabita -, a artista toma como ponto de partida os cabos submarinos de telecomunicações, bem como se apoia na geografia oceânica por onde circula a internet global para criar esta peça. O gesto crítico da obra está no ato de tornar visível o facto de que essas redes contemporâneas de comunicação assentam, literal e simbolicamente, em antigas rotas coloniais e em fundos marinhos que funcionam como um arquivo de violência, circulação forçada e de apagamento histórico. Segundo as palavras da artista:

Deep Down Tidal explora redes transoceânicas, examinando os efeitos políticos e tecnológicos da água como uma interface condutora para a comunicação. De cabos de fibra ótica a cidades submersas, corpos afogados, histórias ocultas de navegação e transmissões de sinais sagrados, o oceano abriga um complexo conjunto de redes de comunicação. À medida que as modernas tecnologias de informação e comunicação (TIC) se tornam onipresentes nos estilos de vida ocidentais – rebatizadas de globais para reforçar a dominação ocidental – precisamos urgentemente compreender as forças culturais, políticas e ambientais que as moldaram. Ao observar a infraestrutura de cabos submarinos de fibra ótica que transportam e transferem nossos dados digitais, é impressionante perceber que esses cabos estão sobrepostos às rotas de navegação coloniais. Mais uma vez, o fundo do mar se torna a interface de avanços dolorosos, porém celebrados, que mascaram os atos violentos da modernidade. (Rezaire, 2017, s/p, tradução nossa)

Esta obra, na nossa leitura, não é apenas uma denúncia da infraestrutura digital colonial, ou seja, numa perspetiva mais abrangente, a mesma desloca a perceção da tecnologia como um sistema abstrato e imaterial, conferindo-lhe matéria e formas. Ao ligar oceano, corpo, memória e informação, Rezaire reinscreve a conectividade num campo material, histórico e sensível. A este nível, as asseverações de Mignolo (2008) similarmente são significativas, uma vez que o mesmo argumenta que a crítica decolonial não consiste apenas em revelar

uma lógica de dominação, mas em praticar atos de desobediência epistémica, isto é, a crítica decolonial centra-se na recusa de que as formas ocidentais de conhecimento sejam tomadas como uma medida universal do real. Nesta obra de Rezaire, a tecnologia passa a ser percebida como sendo um território de disputa entre cosmologias, temporalidades e formas de vida.

Esta rutura torna-se ainda mais evidente na obra *Premium Connect* (2017). Nesta obra, a artista imagina uma espécie de estudo e mapeamento da informação e da comunicação, ao passo que também visa explorar as conexões espirituais com as mesmas, superando, assim, dicotomias existentes entre a ideia de organismo, espírito e dispositivo. Então, em vez de tratar o digital como uma simples ferramenta, a artista aproxima-o de outros sistemas de conhecimento e de tecnologias espirituais, descentrando a narrativa dominante segundo a qual a mediação técnica seria exclusivamente vista como um produto da modernidade ocidental. A relevância desta peça não está apenas na tematização da espiritualidade, mas no facto de ela deslocar a própria ideia de conexão, dado que a mesma visa preservar a memória, a energia, o rito e a relação.



Figuras 2 e 3: *Premium Connect* (2017)

Fonte: Tabita Rezaire, retirado de: https://goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=33580.

É neste ponto que temos de incluir as afirmações de Vásquez (2024), principalmente no que diz respeito ao conceito de *decolonial aesthetics*. Este conceito permite que se pense a estética como uma teoria normativa, mas também como um campo sensível que é marcado pela violência colonial. A obra acima retrata (ver Figuras 2 e 3), pode, dessa forma, ser lida como uma operação de restituição de presenças, pois ao aproximar o campo digital de saberes não ocidentais, a obra passa, assim, a questionar a própria questão ontológica da tecnologia. Em vez de servir um propósito de ser uma interface neutra, a conexão aparece como um acontecimento espiritual, histórico e também corporal. Trata-se, portanto, de uma obra que possui uma forte densidade decolonial, porque reabre a pergunta relativa a sobre quem define o que conta como tecnologia, mediação e inteligência. Uma terceira obra que pode ser mencionada é a *Sugar Walls Teardom* (2016). Esta peça é uma vídeo-instalação que pretende celebrar e relembrar o legado da genitália de mulheres negras no desígnio da ciência e da tecnologia (ver Figura 4).

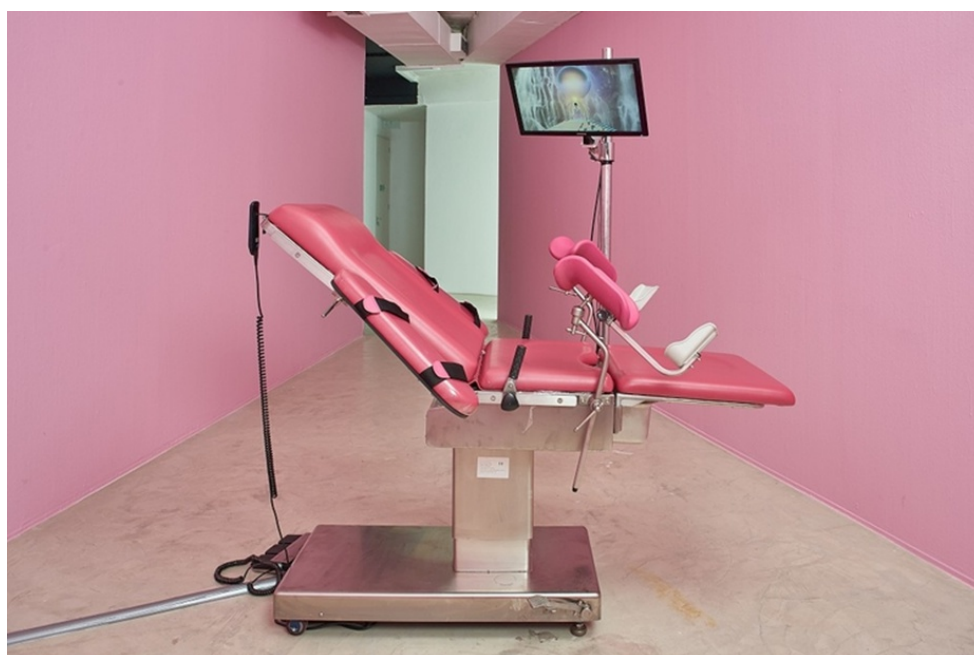


Figura 4: *Sugar Walls Teardom* (2016)

Fonte: Tabita Rezaire, retirado de: https://goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=33581.

De acordo com a artista,

Durante a escravidão, os corpos de mulheres negras foram usados e abusados como mercadorias para trabalho árduo em plantações, escravidão sexual, exploração reprodutiva e experimentos médicos. Anarcha, Betsey e Lucy estavam entre as cobaias cativas do Dr. Marion Sims – o chamado ‘pai da ginecologia moderna’ – que mutilou e torturou inúmeras mulheres escravizadas em nome da ciência. Sem o devido reconhecimento, os úteros de mulheres negras têm sido fundamentais para a economia biomédica, como nos lembra a história de Henrietta Lacks – que teve suas células do colo do útero roubadas sem o seu conhecimento, e que se tornaram as primeiras células imortais, levando a uma descoberta médica revolucionária.” A guerra biológica contra mulheres negras ainda é generalizada nos testes farmacêuticos atuais, esterilizações forçadas, experimentos com contraceptivos, entre outras práticas

maliciosas de saúde. Sugar Walls Teardom comemora a história delas e celebra a tecnologia uterina por meio de um relato de políticas anatômicas coercitivas. Rezaire pergunta: "De quem é o corpo explorável? Por quem? Para quem?" Sugar Walls Teardom presta homenagem a essas mulheres – suas contribuições não foram esquecidas (Rezaire, 2017, s/p, tradução nossa).

Esta enunciação da artista é decisiva, dado que se torna possível verificar que Tabita Rezaire não se limita a denunciar a violência histórica exercida sobre corpos negros femininos. Indo mais além, esta obra reescreve esses corpos como sendo lugares de memória, agência e produção de conhecimento. A aproximação a Hall (1997) e hooks (2012) é particularmente fecunda. Hall (1997) ajuda-nos a pensar que representação não é um simples espelhamento, mas antes uma disputa pela produção de sentido, enquanto hooks (2012) mostra como o olhar, a imagem e a visualidade são sempre atravessados por relações de raça e gênero. Rezaire intervém, precisamente, nesse regime de visualidade, dado que o corpo negro feminino deixa de aparecer como um objeto de observação, extração ou exotização e passa a ocupar uma posição enunciativa e crítica. A obra transforma o arquivo da violência num campo de reinscrição estética e política.

Se a obra artística de Tabita Rezaire nos permite analisar e pensar as diferenças como operadores estéticos, políticos e epistêmicos, os textos que compõem este número mostram como é que as práticas artísticas e culturais continuam a ser lugares privilegiados de disputa em torno de temas como a memória, a visibilidade, a desigualdade, a experiência sensível e a produção de comunidade. Mais do que um conjunto heterogêneo de estudos de caso, este Volume pode ser lido como um campo de interrogação acerca da forma como a arte e a cultura participam na criação, mediação e contestação das diferenças, seja no plano da política, do corpo, do gênero, da geografia ou das sociabilidades urbanas.

É neste horizonte que se inscreve o artigo de Ana Paula dos Anjos Gabriel, "Vila Socó, meu amor (1984): a(r)tivismos na obra de Gilberto Mendes (1922–2016)", que abre o número ao explorar as relações entre criação artística e intervenção política. Ao recuperar a obra de Gilberto Mendes a partir da noção de a(r)tivismo, o texto mostra como a experimentação estética pode operar como um gesto crítico face à violência social, à memória traumática e às fraturas do espaço público.

Segue-se o artigo de Júlio Eduardo Alvarenga, Frederico Osanan Lima e Paula Guerra, intitulado "Cinema, masculinidades e sociabilidades: o consumo dos filmes de kung fu e pornochanchadas na cidade de Teresina, Piauí (1976–1982)", que desloca a atenção para o cinema enquanto prática social e dispositivo de produção de gênero. Assim, o artigo evidencia como é que as sociabilidades masculinas se constroem através de repertórios visuais, circuitos culturais e formas partilhadas de fruição.

Com "East Art Map | Tu(o)rns_Around", de Lais Rabello de Andrade, o número move-se para uma questão central da crítica decolonial contemporânea, nomeadamente a reescrita da história da arte a partir das margens, dos deslocamentos e das geografias subalternizadas. Então, aferimos que o artigo problematiza as hierarquias espaciais e epistemológicas que estruturam o cânone artístico ocidental, tornando visível o modo como a história da arte é também um campo de exclusões, omissões e disputas de legitimação.

Essa problematização da diferença prolonga-se, sob outro registo, em “Em busca das diferenças. Ensaio preliminar face a uma sociologia da neurodiversidade”, de José Bola. Ao introduzir a neurodiversidade como uma categoria sociológica e política, o artigo desloca o debate para o campo das formas de existência e reconhecimento frequentemente marginalizadas por modelos normativos de corpo, mente e comportamento.

É precisamente no plano da experiência sensível que se situa o artigo de Cristianne Melo, designado “Fotografia sensorial: uma experiência de educação artística junto às pessoas com cegueira e baixa visão”, cuja questão da diferença ganha uma expressão particularmente concreta e transformadora, pois ao pensar a fotografia para lá da hegemonia do olhar e ao inscrevê-la num contexto de educação artística inclusiva, o texto propõe uma deslocação decisiva das convenções que organizam a experiência estética.

Pedro Ferreira, em “Breakcore ou a contemporaneidade de um género reavivado”, introduz no número a dimensão das cenas musicais, das subculturas e das sociabilidades mediadas por circuitos digitais e translocais. Ao debruçar-se sobre o breakcore, o texto mostra como géneros aparentemente marginais são espaços densos de produção estética, pertença e reinvenção cultural.

Num eixo próximo, surge o artigo de Martina Viegas e de Luara Fukumoto intitulado “Walk on my Shoes e “o Inferno” de ser “o Outro”: Diversidades e desafios presentes nos silenciamentos femininos”. Nascer, tornar-se, reconhecer-se mulher? Questões em contextos de mobilização e reflexão sobre os desafios nos silenciamentos que tocam mulheres (nascidas ou que se reconhecem como mulheres). *Walk On My Shoes - Ande calçando os meus sapatos... Se você estivesse na minha pele...* projeto idealizado, organizado, desenvolvido e liderado pelas pesquisadoras Luara Fukumoto e Martina Viegas, nasce enquanto proposição de materialização dos afetos e atravessamentos sentidos na produção de subjetividades presentes nos atos de nascer-tornar-descobrir-entender-se mulher em uma sociedade que ainda precisa debater - muito mais e sempre - temáticas feministas e sobre feminismos. O projeto busca trazer à discussão crítica que, na condição feminina, não basta colocar-se no lugar das mulheres para compreender suas condições, situação em que seria utilizada a expressão “walk in someone’s shoes”. Defende-se com o uso da preposição *on* em inglês que é preciso que esteja na pele, é preciso mais do que um simples ato de calçar ou descalçar sapatos posto que não é possível sair da condição feminina.

Por fim, a recensão crítica de Lúcia Liberato Evangelista em torno do livro “Tetrápharmakos, de Alberto Pimenta”, reforça a inscrição deste Volume numa reflexão sobre linguagens críticas, experimentalismo e resistência. Esta reflexão prolonga o Volume para o terreno da invenção verbal, da ironia e da contestação poética, lembrando que a diferença também se joga no plano da forma, da linguagem e da perturbação dos consensos literários e culturais. O texto consiste numa recensão da reedição, pela editora 7Nós, dos quatro livros de estreia de Alberto Pimenta — O Labirintodonte (1970), Os Entes e os Contraentes (1971), Corpos Estranhos (1973) e Ascensão de Dez Gostos à Boca (1977) — agora reunidos na caixa-conjunto Tetrápharmakos (2025). Mais do que uma operação de recuperação editorial, a publicação é lida como um objeto performativo que materializa a dimensão corporal, histórica e política que atravessa a obra do autor. Em conjunto, os textos reunidos neste Volume desenham um arco amplo, mas intelectualmente coerente, em torno das estéticas da diferença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

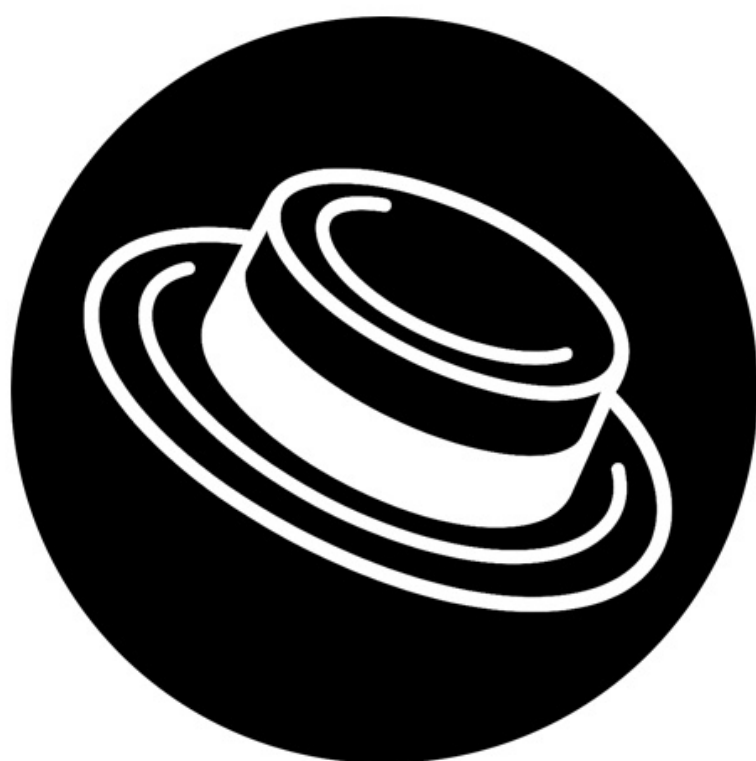
- Guerra, P. (2025). Migrations, arts, and bodies: the Silhouette in multiple shadows of Rubiane Maia. *Frontiers in Sociology*. 10:1694064. doi: 10.3389/fsoc.2025.1694064
- Hall, S. (1997). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications
- Hooks, b. (2012). The oppositional gaze: Black female spectators. In M. Diawara (ed) (2012). *Black American Cinema* (pp. 288-302). Routledge.
- Quijano, A. (2024). *Aníbal Quijano: Foundational essays on the coloniality of power*. Duke University Press.
- Mignolo, W. (2008). Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, 34(1), 287-324.
- Vázquez, R. (2024). *Vistas of modernity: decolonial aesthetics and the end of the contemporary* (Vol. 14). Vior Webmedia.

Paula Guerra.

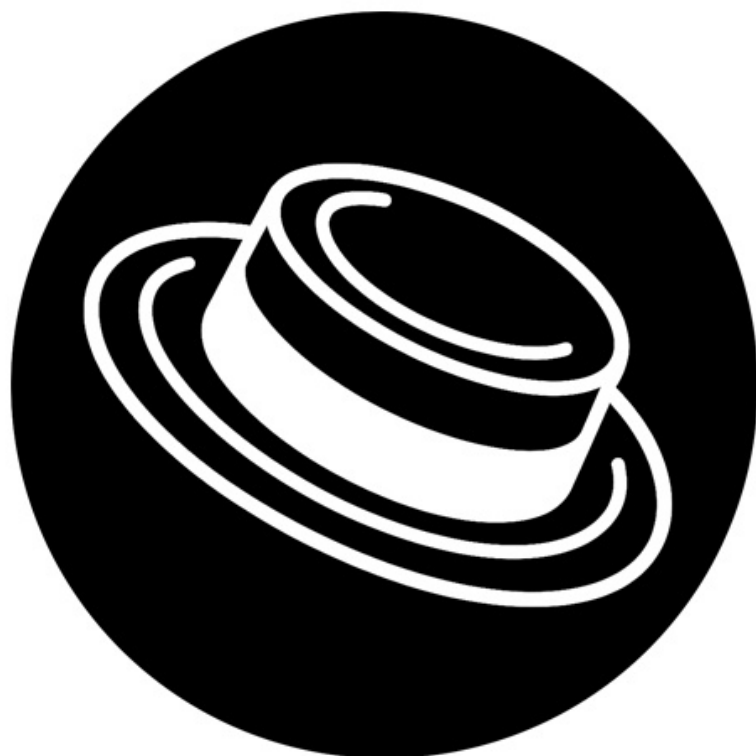
Professora associada de sociologia da Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Co-fundadora 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). Olhares, cenas, contra-cenas e desvios. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp. 4-10 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a1>



ARTIGOS



TODAS AS ARTES



REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 2, Mai.-Ago. 2025
ISSN 2184-38052

“VILA SOCÓ, MEU AMOR” (1984): A(R)TIVISMOS NA OBRA DE GILBERTO MENDES (1922-2016)

“VILA SOCÓ, MEU AMOR” (1984): (AR)TIVISM IN THE WORK OF GILBERTO MENDES (1922-2026)

“VILA SOCÓ, MEU AMOR” (1984): L’A(R)TIVISME DANS L’ŒUVRE DE GILBERTO MENDES (1922-2016)

“VILA SOCÓ, MEU AMOR” (1984): A(R)TIVISMO EN LA OBRA DE GILBERTO MENDES (1922-2016)

Ana Paula dos Anjos Gabriel

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Brasil

RESUMO: Vila Socó, em Cubatão, Brasil, foi acometida por incêndio em fevereiro de 1984, causado por vazamento de duto da Petrobrás, com a morte estimada de centenas de moradores. Em homenagem aos mortos, Gilberto Mendes (1929-2016) compôs *Vila Socó, meu amor* (1984). Resultado de projeto de pesquisa, o presente trabalho pretende discutir o a(r)tivismo da produção artística de Gilberto Mendes a partir de *Vila Socó, meu amor* (1984) e de fontes documentais ligadas a Mendes e à sua produção artística. Para tanto, utiliza Marques de Melo e Assis (2016) e Certeau (2011) como referenciais teóricos. Como resultados, verificou-se que *Vila Socó, meu amor* expõe crítica ao capitalismo e à sociedade de consumo, semelhantemente a outras obras do compositor. Quarenta anos depois do incêndio, a obra permanece como forma de resistência política através da arte e trata de questões sociais, ambientais e políticas que permanecem atuais.

Palavras-chave: Gilberto Mendes (1922-2016), *Vila Socó, meu amor* (1984), música do século XX, música coral brasileira.

ABSTRACT: Vila Socó, in Cubatão, Brazil, was struck by a fire in February 1984, caused by a leak from a Petrobrás pipeline, resulting in the estimated death of hundreds of residents. In homage to the victims, Gilberto Mendes (1929-2016) composed *Vila Socó, meu amor* (1984). Resulting from a research project, this work aims to discuss the a(r)tivism of Gilberto Mendes' artistic production based on *Vila Socó, meu amor* (1984) and documentary sources related to Mendes and his artistic production. To this end, it uses Marques de Melo e Assis (2016) and Certeau (2011) as theoretical references. The results showed that *Vila Socó, meu amor* exposes a critique of capitalism and consumer society, similarly to other works by the composer. Forty years after the fire, the work remains a form of political resistance through art and addresses social, environmental, and political issues that remain relevant today.

Keywords: Gilberto Mendes (1922-2016), *Vila socó, meu amor* (1984), 20th century music, brazilian choral music.

RÉSUMÉ: Vila Socó, à Cubatão (Brésil), fut ravagée par un incendie en février 1984, provoqué par une fuite d'un oléoduc de Petrobrás, causant la mort de plusieurs centaines d'habitants. En hommage aux victimes, Gilberto Mendes (1929-2016) composa *Vila Socó, meu amor* (1984). Issu d'un projet de recherche, ce travail vise à analyser l'activisme de l'œuvre de Gilberto Mendes à partir de *Vila Socó, meu amor* (1984) et de sources documentaires relatives à l'artiste et à sa production. À cette fin, il s'appuie sur Marques de Melo e Assis (2016) et Certeau (2011) comme références théoriques. Les résultats montrent que *Vila Socó, meu amor*, à l'instar d'autres œuvres du compositeur, livre une critique du capitalisme et de la société de consommation. Quarante ans après l'incendie, l'œuvre demeure une forme de résistance politique par l'art et aborde des questions sociales, environnementales et politiques qui restent d'actualité aujourd'hui.

Mots-clés: Gilberto Mendes (1922-2016), *Vila Socó, meu amor* (1984), musique du XX^e siècle, musique chorale brésilienne.

RESUMEN: Vila Socó, en Cubatão, Brasil, fue azotada por un incendio en febrero de 1984, causado por una fuga de un oleoducto de Petrobrás, resultando en la muerte estimada de cientos de residentes. En homenaje a los muertos, Gilberto Mendes (1929-2016) compuso *Vila Socó, meu amor* (1984). Resultado de un proyecto de investigación, este trabajo tiene como objetivo discutir el a(r)tivismo de la producción artística de Gilberto Mendes a partir de *Vila Socó, meu amor* (1984) y fuentes documentales relacionadas con Mendes y su producción artística. Para este fin, utiliza Marques de Melo e Assis (2016) y Certeau (2011) como referencias teóricas. Los resultados mostraron que *Vila Socó, meu amor* expone una crítica al capitalismo y la sociedad de consumo, de manera similar a otras obras del compositor. Cuarenta años después del incendio, la obra sigue siendo una forma de resistencia política a través del arte y aborda temas sociales, ambientales y políticos que siguen siendo relevantes hoy en día.

Palabras-clave: Gilberto Mendes (1922-2016), *Vila Socó, meu amor* (1984), música del siglo XX, música coral brasileña.

1. Introdução

Vila Socó foi uma comunidade de Cubatão, parte da região metropolitana da Baixada Santista, no Estado de São Paulo, Brasil. Foi bairro acometido por incêndio na madrugada entre 24 e 25 de fevereiro de 1984, causado por vazamento de duto de refinaria da Petrobrás, com a morte estimada de centenas de moradores e prejuízos ambientais evidentes para Cubatão. Cidade com um extenso histórico de poluição ambiental, o acontecimento foi acobertado pela empresa petrolífera brasileira e pelas autoridades locais, com interferência do governo da Ditadura Militar (1964-1985). Em homenagem aos mortos no incêndio, o compositor brasileiro Gilberto Mendes (1922-2016) compôs *Vila Socó, meu amor* (1984), para coro feminino *a cappella*. Na música, o autor utiliza a repetição extensiva de textos e de estruturas musicais para fixar a mensagem de que as vítimas do incêndio não serão esquecidas. O presente trabalho pretende discutir o a(r)tivismo da produção artística de Gilberto Mendes a partir da obra *Vila Socó, meu amor*. Para tanto, utiliza como referenciais teóricos os trabalhos de Marques de Melo e Assis (2016), no manuseio especialmente de fontes jornalísticas, e de Certeau (2011), no estabelecimento de um conjunto de fontes fragmentado em acervos, composto por partituras, fontes periódicas, fotografias e programas de concerto, pesquisados a partir do acervo da Sociedade Ars Viva de Santos, em Santos, São Paulo, e a partir de múltiplos acervos digitais de jornais sediados em São Paulo.

O trabalho é parte dos resultados de projeto de pesquisa mais amplo desenvolvido na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) que estuda como se reconfigura a prática coral brasileira com a dissolução formal do projeto de ensino de canto orfeônico no final da década de 1950. Primeiramente, realizo um breve histórico de Cubatão, cidade em que se situava o bairro de Vila Socó, e depois do incêndio que ocorreu na comunidade operária e que constituiu uma motivação para a criação de Mendes. Em seguida, realizo uma breve introdução à atuação de Gilberto Mendes como compositor e localizo *Vila Socó, meu amor* (1984) em meio à ampla produção artística de Mendes, bem como caracterizo algumas de suas obras mais ligadas ao a(r)tivismo do compositor. Após a apresentação desses elementos que contextualizam a obra de Mendes como um todo, passo à discussão da obra *Vila Socó, meu amor* (1984), em diálogo constante com outras obras a(r)tivistas do compositor, com o uso de fontes bibliográficas, fontes documentais e fontes jornalísticas.

2. Metodologia

As fontes utilizadas na presente pesquisa foram estabelecidas a partir de pesquisa documental em acervos físicos e digitais ligados à trajetória de Gilberto Mendes como professor e como compositor. Entre os acervos físicos, estão a Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), instituição da qual Mendes fez parte do corpo docente, e a Sociedade Ars Viva de Santos, que teve Mendes como um de seus fundadores. Ambas as instituições forneceram partituras musicais de peças, inclusive cópias utilizadas em performances e em ensaios do Madrigal Ars Viva de Santos, bem como gravações comerciais de composições de Mendes. No caso da Sociedade Ars Viva, houve também o fornecimento de documentos como fotografias de ensaios e performances musicais, recortes de jornal e programas de concerto.

Quanto aos acervos digitais, são constituídos pelos acervos de fontes jornalísticas dos acervos institucionais do jornal *O Estado de S. Paulo*, do jornal *Folha de S. Paulo* e da Hemeroteca Digital Brasileira. A partir da consulta a esses acervos, foi estabelecido o conjunto de fontes utilizadas nesta pesquisa, selecionadas a partir de um recorte temporal (1960-1990) e de um recorte temático específico. O período escolhido (1960-1990) compreende o período da trajetória do compositor em que se concentra a maior parte de sua obra a(r)tivista. Trata-se de um período conturbado da história política do Brasil, no qual o país conviveu com a Guerra Fria (1947- 1991) e com a Ditadura Militar (1964-1985). Nesse recorte temporal, as décadas de 1960 e de 1970 concentram, ainda, um período de maior retrocesso da liberdade de expressão e da garantia de direitos humanos básicos, com a intensificação de políticas de repressão por parte do Estado brasileiro em regime militar.

O recorte temático escolhido, por sua vez, configurou-se na seleção de fontes relacionadas à criação, à difusão e à performance de *Vila Socó, meu amor*, bem como a seleção de fontes relacionadas à criação, difusão e à performance musical de outras peças de Mendes que constituíssem algum tipo de a(r)tivismo na obra do compositor. Para corresponder a este recorte temático, foi selecionada somente documentação relacionada a composições de Mendes que fazem o uso da arte como veículo de crítica ou de protesto a situações políticas, sociais, ambientais com as quais o compositor se engajou em vida. Não houve nesse processo qualquer critério de seleção associado a meios de interpretação musical ou a estética composicional das peças e, portanto, as peças musicais utilizadas na pesquisa compreendem um repertório musical variado de peças que representam fases composicionais diferentes na trajetória de Gilberto Mendes, bem como músicas escritas para diferentes meios de interpretação musical, como música coral, música para orquestra

e música para grupos de câmara, entre outras. A partir do estabelecimento do conjunto de fontes utilizado na pesquisa, foi feita a análise documental das fontes, em constante diálogo com a bibliografia especializada e com fontes jornalísticas atuais que investigam os desdobramentos políticos, sociais e ambientais do incêndio.

3. Cubatão e Vila Socó: histórico e contextualização

A cidade de Cubatão, no Estado de São Paulo, Brasil, faz parte da região metropolitana da Baixada Santista. Apresenta uma localização geográfica privilegiada, em um território entre a metrópole de São Paulo e a cidade de Santos, principal município da Baixada e local do porto de maior importância econômica do Brasil, o Porto de Santos. A partir da década de 1950, com o processo de intensificação da industrialização do Brasil promovido à época pelo governo federal, Cubatão desenvolveu-se como um importante parque industrial que atraía empresas que usufruíram dessa localização estratégica da cidade, entre duas regiões metropolitanas altamente populosas (Cruz, 2024). Entre os setores industriais que se instalaram no parque industrial do município, estão indústrias químicas e do setor petrolífero, que trouxeram empregos para a região e atraíram mão de obra imigrante de várias regiões do país, sobretudo do Nordeste brasileiro (Cruz, 2024).

Com uma produção industrial em ascensão, Cubatão foi uma cidade-modelo da Ditadura Militar (1964-1985) e foi considerada área de segurança nacional por este regime político autoritário, o que implicou na interferência direta dos militares na política local, com prefeitos indicados pelo governo federal (Cruz, 2024; Costa, 2017). Nesse contexto, a industrialização de Cubatão ocorreu desenfreadamente, sem um planejamento urbano adequado e sem o desenvolvimento de políticas públicas consistentes em áreas como saneamento básico e habitação para acolher o crescimento da população da cidade alimentado pelas indústrias (Cruz, 2024). Bairros que abrigavam, em sua maioria, operários de fábricas da cidade tornaram-se parte da paisagem urbana de zonas periféricas de Cubatão, como é o caso de Vila Socó.

Não houve tampouco uma política eficiente de conscientização ambiental e de prevenção de danos ao meio ambiente, com fábricas poluindo cursos de água, solo e ar sem mecanismos governamentais de contrapeso às ações dessas indústrias.

Tanto pelas mazelas sociais que se desenvolveram em decorrência da urbanização desgovernada quanto pelas questões ambientais, é evidente que o governo local não servia diretamente à população de Cubatão, mas sim ao pólo industrial do município e aos interesses de grandes empresas.

Na década de 1980, os níveis de poluição do meio ambiente em Cubatão atingiram níveis alarmantes, com índices de poluição que não puderam ser mais ocultados pelas autoridades governamentais brasileiras, com o envolvimento de instituições internacionais como a ONU e com a cobertura de veículos de imprensa (Costa, 2017).

É nesse contexto que ocorre o incêndio de Vila Socó, então bairro operário periférico de Cubatão, na madrugada do dia 24 para o dia 25 de fevereiro de 1984. A comunidade era construída sob casas de palafita em área de mangue, próxima à tubulação que ligava a Refinaria Presidente Bernardes da Petrobrás a Santos. Um vazamento do duto, agravado pelas condições do solo do mangue, foi o estopim do incêndio. Apesar de ter recebido denúncias a respeito do cheiro de gasolina que perpassava a região desde a manhã do dia 24, tanto a prefeitura quanto a Petrobrás não tomaram qualquer providência para evacuar Vila Socó (Cruz, 2024).

Bairro que abrigava aproximadamente 6000 pessoas à época, 93 mortes foram contabilizadas oficialmente pelo governo por ocasião do incêndio. Entretanto, o Ministério Público estima que tenham ocorrido cerca de 500 mortes como consequência do incêndio (Cruz, 2024). Essa estimativa não é reconhecida pela Petrobrás até os dias atuais (Cruz, 2024). Após o incêndio, a conduta da empresa e do governo local direcionou-se a conter, tanto quanto possível, a repercussão do caso nacional e internacionalmente, incluindo o pagamento de indenizações irrisórias às vítimas. A ocorrência expôs o descaso da indústria e do poder público, à época representado por uma ditadura, com a população de baixa renda e a falta de políticas públicas relacionadas a moradia, saneamento básico, planejamento urbano e preservação do meio ambiente.

O caso de Vila Socó foi apurado pelas Comissões Nacionais da Verdade em 2014, como parte de um movimento mais amplo de investigação de crimes da ditadura contra a população brasileira (Cruz, 2024). No caso do incêndio, foi apurado o envolvimento do governo no acobertamento do desastre e na omissão de assistência às vítimas (Cruz, 2024). Entretanto, até hoje, os responsáveis permanecem impunes (Cruz, 2024). É em homenagem às vítimas do incêndio que é criada *Vila Socó, meu amor (1984)*, obra coral escrita pelo compositor brasileiro natural de Santos (SP) Gilberto Mendes (1922-2016).

4. Gilberto Mendes (1922-2016): uma produção artística caracterizada pelo a(r)tivismo

Gilberto Mendes (1922-2016) foi importante representante do movimento de vanguarda brasileiro. Caracterizou-se por uma produção musical que procurou, especialmente na segunda metade do século XX, romper com a tradição musical do século XIX e com o sistema tonal. Para tanto, propôs a assimilação de técnicas composicionais experimentais do século XX, a promoção do atonalismo e a produção de composições que refletissem, à época, uma “nova” forma de pensar e de fazer música no mundo contemporâneo.

Músico politicamente alinhado à esquerda, Mendes transparece esse posicionamento em múltiplas obras musicais que compôs, especialmente em sua produção ocorrida durante a Guerra Fria (1947-1991) e durante a Ditadura Militar no Brasil. É um exemplo dessa produção a peça para coro *a cappella Beba Coca-Cola: Motet em ré menor (1967)*, obra que realiza uma releitura da forma musical convencional do moteto, utilizando a poesia *Beba Coca-Cola (1957)*, de Décio Pignatari, como letra. A obra é uma forte crítica ao imperialismo norte-americano, ao poderio econômico das grandes multinacionais e à sociedade de consumo, explorando sonoridades vocais não convencionais a partir de palavras, sílabas e fonemas extraídos da frase de forte cunho publicitário que dá nome ao poema.

Em *Santos Football Music* (1969), os ritos e as formalidades da música de concerto burguesa, tal como praticados por artistas que fazem parte de seu *establishment*, são criticados e subvertidos, ao colocar o maestro de orquestra em um papel de árbitro de uma partida de futebol imaginária, e ao fazer do público parte ativa da performance da peça, como uma multidão que torce para o time de futebol de Santos. À época, o futebol brasileiro como um todo era instrumentalizado pelo regime, como uma forma de entretenimento que amenizava os abusos cometidos pela ditadura. Em *Ópera Aberta* (1976), a crítica à música de concerto retoma a obra de Mendes ao colocar um fisiculturista e uma cantora lírica para contracenarem em uma peça de música-teatro, promovendo uma comparação entre o virtuosismo e os malabarismos vocais da soprano com a exibição dos músculos do atleta. Em *O anjo esquerdo da História* (1997), Mendes escreve a obra em homenagem a vítimas sem-terra mortas em um massacre em 1995 em Eldorado dos Carajás, no Estado do Pará.

Como afirma Gabriel e Farias (2024), a obra de Mendes também é permeada das territorialidades de Santos (SP), sua cidade natal, e lugar em que viveu grande parte de sua vida. Em obras como *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980) e a própria *Santos Football Music*, Mendes se utiliza de locais e de símbolos culturais da cidade como tema e mote para suas composições musicais. No caso de ambas as peças, essas territorialidades se manifestam, respectivamente, na figura do Parque Balneário Hotel, hospedagem histórica em Santos que desempenhou um papel importante no desenvolvimento cultural e turístico da cidade, e do time de futebol santista, que alçou figuras do futebol brasileiro como o jogador Pelé e marca sua presença na cidade portuária em seu clube, seu estádio e na vida cotidiana de torcedores.

O a(r)tivismo do compositor não foi, nesse sentido, isento dessa forte territorialidade. Essa característica é evidente em obras como *O último tango em Vila Parisi* (1987). Nomeada em alusão ao filme *O último tango em Paris* (1972), a música também subverte os ritos da música de concerto, ao colocar o maestro da orquestra no palco dançando com dois instrumentistas da orquestra como parte da ação cênica da peça. Toda atmosfera criada em torno dessa obra remete à situação complexa de Vila Parisi, outro bairro operário construído próximo ao polo industrial de Cubatão que sofria com poluição industrial, com enchentes e com o descaso do poder público na década de 1980. É nesse contexto de a(r)tivismo estreitamente conectado às territorialidades da Baixada Santista, bem como às questões sociais, econômicas e ambientais que Mendes percebia à sua volta, dentre as quais se localiza a obra *Vila Socó, meu amor* (1984).

5. *Vila Socó, meu amor* (1984): música, territorialidades e a(r)tivismo

Vila Socó, meu amor (1984) é peça para coro feminino *a cappella* composta em homenagem às vítimas do incêndio em Vila Socó. Mendes explica a escolha do título da música, que remete a *Hiroshima, meu amor* (1959), do diretor Alain Resnais (1922-2014): “Com minha música, pretendi ter feito alguma coisa *in memoriam* dos mortos por aquela verdadeira bomba de Hiroshima que foi a explosão da Vila Socó” (Mendes, 1984: 1).

A referência ao cinema, bem como a utilização de elementos estruturais ou conceituais da composição musical em referência a outras artes é uma recorrência na obra de Mendes. O compositor foi um artista atento à produção artística local de Santos e de São Paulo, e estabeleceu diálogos com os campos das artes visuais, do teatro, da poesia e do cinema em suas músicas. No caso de *Vila Socó, meu amor*, tal como ocorre em obras de Mendes como *O último tango em Vila Parisi*, a escolha do título é não apenas uma referência ao filme

Hiroshima, meu amor, como também uma importante parte da estruturação da crítica ao incêndio de Vila Socó, ao estabelecer paralelos entre as situações de Hiroshima e de Vila Socó. Nesse contexto, as semelhanças ocorrem não apenas na existência de habitantes mortos, feridos e afetados por sequelas provocadas por ambos os desastres, como localiza o incêndio de *Vila Socó* como produto de uma guerra, tanto quanto Hiroshima foi produto da Segunda Guerra Mundial.

Quanto à linguagem musical de *Vila Socó, meu amor*, o compositor usa linguagem tonal em uma escrita homofônica a três vozes. Nesse aspecto, a peça contrasta com peças a(r)tivistas de Mendes das décadas de 1960 e 1970, como *Beba Coca-cola: Motet em ré menor* (1967) e *Vai e vem* (1969), em que o compositor incorpora à sua escrita uma linguagem musical predominantemente atonal ou, como em *Beba Coca-cola*, escreve peças que utilizam elementos estruturais do sistema tonal para criticar o próprio sistema (Gabriel, 2021). Em relação à linguagem musical, há ainda nessas peças, em conjunto com a atonalidade, o uso de diversas técnicas composicionais experimentais do século XX, como a aleatoriedade, o uso de técnica vocal expandida para a produção de efeitos vocais não convencionais e, no caso de *Vai e vem*, a incorporação de meios eletrônicos na performance musical das peças. Por meio de fontes como Silva Ramos (2020), que foi aluno de composição musical de Mendes na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, é possível identificar como a linguagem musical nas peças de Mendes pertencentes a recorte temporal específico das décadas de 1960 e 1970 pode ter constituído também uma forma de a(r)tivismo e de protesto de vanguarda contra o *establishment* da música de concerto da época, em um período histórico em que a atonalidade e técnicas como o dodecafonismo enfrentavam resistência por parte de artistas ligados a instituições artísticas tradicionais como conservatórios e salas de concerto. O regente comenta, em relação à sua convivência com compositores de vanguarda como o próprio Mendes: “Porque vanguarda é um termo de guerra, está certo? E a gente achava que estava em guerra para implantar uma nova mentalidade, que era a música nova, a música não tonal, já basta de tonalidade, isso tudo.” (Ramos, 2020: 5)

Portanto, ao contrário dessas peças das décadas de 1960 e 1970, e também coerente com o fato de que Mendes encontrava-se em uma fase composicional distinta, caracterizada por um minimalismo que não nega tão radicalmente o tonalismo, *Vila Socó, meu amor* apresenta uma estrutura harmônica tonal em um único período musical. Nesse quesito, a obra é mais semelhante a peças como *O anjo esquerdo da história* (1997), música para coro misto a *cappella* também em linguagem tonal em homenagem aos mortos no massacre de Eldorado dos Carajás (PA), com poema de Haroldo de Campos (1929-2003), e que explora tanto a sonoridade da voz cantada quanto da voz falada em coro. Segundo Mendes, esses elementos de linguagem e de estruturação musical de *Vila Socó, meu amor* são intencionais:

Quase um improviso, ao correr dos dedos no piano, a música foi pensada para vozes femininas, à maneira das canções corais dos partisanos da região do Voronejo, no tempo da grande guerra pátria dos russos contra o nazismo. Um mesmo período musical é repetido cinco vezes, com dois textos que também são repetidos alternadamente, de acordo com aquele minimalismo natural que encontramos na música folclórica de muitos povos (Mendes, 1991, s/p).

A menção às repetições feita por Mendes (1991) refere-se ao final da partitura de *Vila Socó, meu amor*, em que há instruções do próprio compositor para o intérprete repetir o conteúdo da peça, com prescrições de dinâmica sonora específicas para cada repetição. Em comparação a outras obras de Mendes, esse uso da repetição de um número restrito de materiais composicionais como recurso também se faz presente em peças com a(r)tivismo como *Último tango em Vila Parisi*, em que a peça para orquestra é estruturada através de uma única ideia musical elaborada em seus aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos para que soe como um tango, e que é repetida continuamente no decorrer de toda a música. O uso do ritmo do tango em *Último tango em Vila Parisi* remete ao poema *Pneumotórax* (1930), que reproduz diálogo em consulta médica com um paciente com uma tosse incurável que tem como única alternativa de tratamento tocar um tango argentino, em uma fala tragicômica feita pelo próprio médico (Bandeira, 2013).

Nesse contexto, o tango repetitivo de *Último tango em Vila Parisi* reforça, por meio da música, como Vila Parisi encontrava-se estagnada, sem sair da situação em que se encontrava, em um estado recorrente de pobreza e de mazelas sociais causadas pela poluição industrial e pelo descaso do poder público com a situação dos moradores.

Vila Socó, meu amor tem forma musical estrófica que evidencia a mensagem da letra da música, elemento que assume um protagonismo na estruturação do a(r)tivismo na obra de Gilberto Mendes como um todo. Ao contrário de outras obras representativas do a(r)tivismo de Gilberto Mendes, como *Beba Coca-cola: Motet em ré menor* (1967), em que Mendes utiliza poesia de autores locais como letra para a composição, em *Vila Socó, meu amor* escrita pelo próprio compositor: "Não devemos esquecer os nossos irmãos da Vila Socó, transformados em cinzas, lixo em pó. A tragédia da Vila Socó mostra como o trabalhador é explorado, esmagado sem nenhum dó" (Mendes, 1984: 1).

Esse conjunto de elementos composicionais constituído pela forma musical curta da peça em um único período musical, a linguagem musical tonal e a repetição de estruturas musicais característica de *Vila Socó, meu amor* é, como afirma Mendes, uma alusão à repetição de estruturas musicais que é procedimento recorrente na música folclórica, mas também remete às canções partisans, uma associação feita pelo compositor em um contexto de ditadura de extrema direita no Brasil. Em uma reflexão sobre a composição de *Vila Socó, meu amor*, bem como a respeito do caráter de protesto e denúncia da música, Mendes (1991) afirma:

Quando cantada nas imediações de Cubatão, a música comove a audiência, que já chegou a chorar. Não vou me orgulhar por provocar tristeza nos outros, mas me satisfiz saber que denunciar funciona. Mas até que ponto?(...)A despeito das promessas e alegadas realizações, o meio ambiente continua sombriamente poluído. Volta e meia Cubatão entra em estado de alerta; ainda há pouco tempo explodiu e ardeu durante seis horas um grande tambor de gás, colocando em perigo toda a Baixada Santista, que esteve à beira de outra tragédia, de muito maiores proporções do que a de Vila Socó. O descaso não tem fim (Mendes, 1991, s/p).

No trecho, Mendes expõe uma preocupação evidente a respeito de seu a(r)tivismo e da repercussão causada pela música. Entretanto, não diminui o fato de que a obra é arte política e socialmente engajada, atenta a questões que se fizeram presentes no Brasil em um contexto da Ditadura Militar, de Guerra Fria, de um movimento de urbanização e industrialização desenfreadas que ocorreu em muitos centros urbanos brasileiros na segunda metade do século XX. E, a despeito de o incêndio em *Vila Socó* ter completado 40 anos no ano de 2024, a obra de Mendes permanece para os intérpretes de hoje como uma música que denuncia questões que são surpreendentemente atuais para a sociedade brasileira contemporânea. É possível estabelecer diálogos da obra com uma contemporaneidade em que as relações de trabalho são constantemente precarizadas, em que políticas públicas de assistência à população de baixa renda sofrem revezes constantes, em que a extrema direita representada por políticos nos poderes Executivo e Legislativo nos últimos anos ameaçam a concretização de retrocessos em direitos humanos básicos.

A questão das mazelas ambientais de Cubatão também se torna relevante em um presente e em um futuro em que as mudanças climáticas afetam todas as regiões do planeta, em especial países emergentes com grande biodiversidade de fauna e flora, como o Brasil. Após a tragédia de Vila Socó, o bairro foi desocupado e repaginado, com a construção de moradias populares, em uma área atualmente nomeada de Vila São José. Depois de ter se tornado um destaque negativo mundial na preservação do meio ambiente, Cubatão tomou medidas nas décadas de 1980 e 1990 para contenção dos índices de poluição, para reflorestamento e recuperação de territórios afetados pela poluição e para aumentar a fiscalização das indústrias. Na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, ocorrida no Rio de Janeiro em junho de 1992, a Eco-92, Cubatão consolidou-se como cidade exemplo de preservação e de recuperação do meio ambiente (Costa, 2017). Entretanto, como mostra a reportagem de Costa (2017) a respeito dos índices novamente alarmantes de poluição que a cidade apresentou em 2017, é evidentemente uma recuperação ambiental que depende de constante fiscalização e de políticas públicas de educação ambiental e de manutenção dos índices de poluentes. Em meio a queimadas nas regiões Norte, Centro Oeste e Sudeste do Brasil em setembro de 2024, que afetaram cidades brasileiras como Manaus, Cuiabá e São Paulo, Cubatão foi lembrada pela imprensa por sua trajetória peculiar no combate à poluição e por ter sido uma das poucas cidades com qualidade do ar satisfatória no Estado de São Paulo em meio aos incêndios (Sales, 2024).

6. Discussão dos resultados

Por meio da análise documental, foi possível reunir elementos que contextualizam *Vila Socó, meu amor*, bem como o incêndio de *Vila Socó* em fevereiro de 1984, na conjuntura política, econômica e social específica em que se encontrava a Baixada Santista na década de 1980. Especialmente em diálogo com Cruz (2024) e Sales (2024), é possível também verificar que o incêndio expôs para a sociedade brasileira e para a comunidade internacional o descaso do Estado brasileiro, à época um regime político autoritário, para com o meio ambiente e para com a classe trabalhadora, e teve repercussões relevantes na investigação dos crimes da Ditadura Militar Brasileira empreendida pelas Comissões da Verdade instaladas pelo país a partir de 2014.

Também pela análise documental, é evidente que o incêndio encontra ressonância na contemporaneidade não apenas no fato de que, até hoje, empresas e governo não foram formalmente responsabilizados pelas mortes e pelo desalojamento de famílias que perderam suas casas. As questões ambientais, que já eram prementes para Cubatão na década de 1980, se fazem ainda mais urgentes no século XXI, em um contexto mundial de mudanças climáticas que impactam diretamente na qualidade de vida da população brasileira. Semelhantemente, foi possível também localizar Gilberto Mendes como um compositor engajado na política local e em constante diálogo com as questões sociais e políticas contemporâneas de seu tempo, especialmente com as questões que impactaram a população da Baixada Santista.

Foi possível identificar características da linguagem musical de *Vila Socó, meu amor*, bem como o modo como o compositor utiliza a linguagem musical como meio de estruturação da crítica social e política e da denúncia de que trata a obra. Através do cotejamento com fontes referentes a outras obras musicais de Mendes, foi possível localizar *Vila Socó, meu amor* como parte da produção artística do compositor, e especialmente entre as obras que constituíram formas de a(r)tivismo de Mendes.

Houve a identificação de semelhanças e de diferenças entre *Vila Socó* e as demais obras a(r)tivistas do compositor no tratamento de aspectos musicais diversos. Entre esses aspectos, há o tratamento do título e da letra da música como partes importantes do conteúdo de crítica social e política de peças, o diálogo estabelecido por peças de diferentes fases composicionais com diferentes momentos políticos vivenciados por Mendes, especialmente com a Ditadura Militar brasileira. Pelo fato de ter constituído uma figura importante no movimento de vanguarda musical no Brasil durante parte de sua trajetória profissional como músico, foi também possível verificar, por um lado, a presença de técnicas composicionais experimentais de vanguarda em algumas das peças a(r)tivistas discutidas, ou mesmo a ausência intencional dessas técnicas na estruturação das peças, como é o caso de *Vila Socó, meu amor*.

Como resultados, portanto, houve a discussão de um repertório amplo de músicas que fazem parte da produção artística de Gilberto Mendes como compositor e a identificação e discussão de aspectos musicais peculiares a seu a(r)tivismo na composição musical. A análise das fontes empreendida para o presente trabalho também mostra que o a(r)tivismo de Gilberto Mendes não esteve imune às contrariedades e às injustiças que ainda permeiam o caso de *Vila Socó*, mesmo depois da redemocratização do país e de Cubatão ter passado por um extenso processo de recuperação ambiental mundialmente celebrado e reconhecido. Em uma conjuntura distinta do contexto em que *Vila Socó, meu amor* foi criada, já no fim da Guerra Fria e com a volta de um regime democrático no Brasil, Mendes (1991) questiona a efetividade de seu a(r)tivismo em um mundo que percebia como ainda em permanente descaso com o meio ambiente e com a luta por direitos humanos. Em última análise, e a despeito dos questionamentos do próprio Mendes, *Vila Socó, meu amor* é um importante meio de expressão e de preservação da memória do incêndio de *Vila Socó* e dos crimes da Ditadura Militar no Brasil. O presente trabalho não esgota as possibilidades de análise da música a(r)tivista de Gilberto Mendes, não apenas pelo escopo do presente artigo, que focou em *Vila Socó, meu amor*, como também pela complexidade e abrangência da produção artística de Mendes como um todo. Entretanto, o presente artigo contribui para que essa produção continue a ser discutida e estudada.

7. Conclusão

A existência de composições musicais como *Vila Socó, meu amor* torna-se relevante ao constituir um a(r)tivismo importante entre as obras politicamente engajadas de Gilberto Mendes, e como uma forma de expressão artística sensível e permeável às questões sociais e políticas de seu próprio tempo. A obra é, em última análise, uma memória do horror, do sofrimento e da sensação de desamparo generalizada de vítimas mortas ou desabrigadas, e uma obra vocal que dá voz a uma camada da população que, pela classe social a que pertenciam, não tinham voz. E, especialmente em meio a uma conjuntura política que procurou abafar a repercussão do desastre, é uma lembrança viva do que ocorreu e uma obra de valor artístico incontestável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Certeau, M. (2011). *A escrita da história*. Forense Universitária.
- Cruz, E. P. (2024, 24 de fevereiro). *Vila Socó: há 40 anos, incêndio matou pelo menos 93 pessoas*. Agência Brasil. Retirado de <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-02/vila-soco-ha-40-anos-incendio-matou-pelo-menos-93-pessoas>.
- Costa, C. (2017, 10 de março). *Mais de 3 décadas após 'Vale da Morte', Cubatão volta a lutar contra alta na poluição*. BBC Brasil. Retirado de <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39204054>
- Gabriel, A. P. A. & Farias, R. (2024). 100 anos de Gilberto Mendes: memórias e trajetórias de vida em depoimentos de pessoas próximas. In: Domingues, R.; Ribeiro, S. (2024). *Gilberto Mendes e seu Rizoma* (pp. 34-59). EdUFMT.
- Gabriel, A. P. A. (2021) *Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas* [Tese de doutorado]. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Marques de Melo, J. Assis, F. (2016). Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. *Revista Intercom*, 39(1), 39-56.
- Mendes, G. (1991). *Vila Socó meu amor*. *Estudos Avançados*, 5(13), 193-197.
- Mendes, G. (1984). *Vila Socó, meu amor* (partitura manuscrita pelo compositor). Santos: (s.n.).
- Sales, B. (2024, 14 setembro). *Ex "Vale da Morte", Cubatão está entre cidades com boa qualidade do ar*. *Metrópoles*. Retirado de <https://www.metropoles.com/sao-paulo/ex-vale-da-morte-cubatao-esta-entre-cidades-com-boa-qualidade-do-ar>
- Ramos, M. A. S. (2020). Entrevista de Marco Antonio da Silva Ramos Concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel. In Gabriel, A. P. A. (2021). *Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas* (pp. 339-377). [Tese de doutorado]. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Ana Paula dos Anjos Gabriel.

Regente coral, pesquisadora, docente da área de Regência Coral na Universidade Federal do Mato Grosso, docente permanente do Programa de Estudos de Cultura Contemporânea e do Mestrado Profissional em Música, atualmente é pós-doutoranda em Música junto ao Programa de Pós-graduação em Pesquisa em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Email: ana.gabriel@usp.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7176-9795>.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Gabriel, A. P. dos A. (2025). "Vila Socó, Meu Amor" (1984): A(r)tivismos na obra de Gilberto Mendes (1922-2016). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.14-25 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a2>

CINEMA, MASCULINIDADES E SOCIABILIDADES: O CONSUMO DOS FILMES DE KUNG FU E PORNOCHANCHADAS NA CIDADE DE TERESINA, PIAUÍ (1976-1982)

CINEMA, MASCULINITIES AND SOCIABILITIES: THE CONSUMPTION OF KUNG FU AND PORNOCHANCHADA FILMS IN THE CITY OF TERESINA, PIAUÍ (1976-1982)

CINÉMA, MASCULINITÉS ET SOCIABILITÉS : LE CONSOMMATION DE FILMS DE *KUNG-FU* ET DE *PORNOCHANCHADA* DANS LA VILLE DE TERESINA, PIAUÍ (1976-1982)

CINE, MASCULINIDADES Y SOCIABILIDADES: EL CONSUMO DE LAS PELÍCULAS DE *KUNG FU* Y *PORNOCHANCHADA* EN LA CIUDAD DE TERESINA, PIAUÍ (1976-1982)

Júlio Eduardo Alvarenga

Universidade Federal do Piauí, Teresina, Brasil

Frederico Osanan Lima

Universidade Federal do Delta do Parnaíba, Parnaíba, Brasil

Paula Guerra

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

RESUMO: O presente artigo tem o objetivo de analisar como o consumo fílmico na cidade Teresina (Piauí, Brasil) possibilitou múltiplas representações de masculinidades e reconfigurações dos costumes, a partir dos filmes dos gêneros *kung fu* e *pornochanchadas* – principais obras exibidas durante o período estudado. As telas de cinema de estabelecimentos como *Cine Royal* e *Cine Rex* foram instrumentos que veicularam representações de erotismo, sexualidade, violência e artes marciais que eram consumidas, principalmente, pelo público masculino. Desta forma, para além do consumo dos filmes, estes locais se constituíam enquanto espaços de sociabilidade que poderiam corroborar para a consolidação de masculinidades viris e heteronormativas, em um contexto de liberalização das práticas sexuais, a depender de como os homens consumiam as obras

exibidas. No decorrer da pesquisa, foram utilizadas entrevistas com frequentadores dos cinemas e fontes hemerográficas dos jornais *O Dia* e *O Estado*, que divulgavam os filmes em cartaz, assim como notícias relacionadas às práticas e costumes que envolviam as salas de cinema. Alguns dos interlocutores elencados para a discussão foram Pierre Bourdieu e Stuart Hall.

Palavras-chave: História e cinema; *Pornochanchadas*; Masculinidades; Teresina.

ABSTRACT: This article aims to analyze how film consumption in the city of Teresina (Piauí, Brazil) enabled multiple representations of masculinities and reconfigurations of customs, based on films of the *kung fu* and *pornochanchada* genres – the main productions shown during the period studied. The movie screens of establishments such as *Cine Royal* and *Cine Rex* were instruments that conveyed representations of eroticism, sexuality, violence and martial arts that were consumed mainly by the male audience. Thus, in addition to the consumption of films, these places constituted spaces of sociability that could corroborate the consolidation of virile and heteronormative masculinities, in a context of liberalization of sexual practices, depending on how men consumed the works shown. During the research, interviews with moviegoers and newspaper sources from the newspapers *O Dia* and *O Estado*, which publicized the films showing, as well as news related to the practices and customs involving movie theaters, were used. Some of the interlocutors selected for the discussion were Pierre Bourdieu and Stuart Hall.

Keywords: History and cinema; *Pornochanchadas*; Masculinities; Teresina.

RÉSUMÉ: Le présent article a pour objectif d'analyser comment le consommation cinématographique dans la ville de Teresina (Piauí, Brésil) a permis de multiples représentations des masculinités et des reconfigurations des mœurs, à partir des films des genres *kung-fu* et *pornochanchada* – principales œuvres projetées durant la période étudiée. Les écrans de cinéma d'établissements tels que le *Cine Royal* et le *Cine Rex* ont constitué des instruments de diffusion de représentations de l'érotisme, de la sexualité, de la violence et des arts martiaux, consommées principalement par un public masculin. Ainsi, au-delà de la consommation des films, ces lieux se constituaient en espaces de sociabilité susceptibles de corroborer la consolidation de masculinités viriles et hétéronormatives, dans un contexte de libéralisation des pratiques sexuelles, selon la manière dont les hommes consommaient les œuvres projetées. Au cours de la recherche, des entretiens avec des habitués des salles de cinéma ont été utilisés, ainsi que des sources hémérogaphiques issues des journaux *O Dia* et *O Estado*, qui annonçaient les films à l'affiche et publiaient des informations relatives aux pratiques et aux mœurs entourant les salles de cinéma. Parmi les interlocuteurs mobilisés pour la discussion figurent Pierre Bourdieu et Stuart Hall.

Mots-clés: Histoire et cinéma ; *Pornochanchadas* ; Masculinités ; Teresina.

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo analizar cómo el consumo cinematográfico en la ciudad de Teresina (Piauí, Brasil) posibilitó múltiples representaciones de masculinidades y reconfiguraciones de las costumbres, a partir de las películas de los géneros *kung fu* y *pornochanchadas*, principales obras exhibidas durante el período estudiado. Las pantallas de cine de establecimientos como el *Cine Royal* y el *Cine Rex* fueron instrumentos que vehicularon representaciones de erotismo, sexualidad, violencia y artes marciales, consumidas principalmente por el público masculino. De este modo, más allá del consumo de las películas, estos espacios se constituían como lugares de sociabilidad que podían corroborar la consolidación de masculinidades viriles y heteronormativas, en un contexto de liberalización de las prácticas sexuales, dependiendo de la manera en que los hombres consumían las obras exhibidas. A lo largo de la investigación, se utilizaron entrevistas con asistentes a las salas de cine y fuentes hemerográficas de los periódicos *O Dia* y *O Estado*, que difundían las películas en cartelera, así como noticias relacionadas con las prácticas y costumbres que rodeaban las salas de cine. Algunos de los interlocutores considerados para la discusión fueron Pierre Bourdieu y Stuart Hall.

Palabras-clave: Historia y cine; Comedias *pornográficas*; Masculinidades; Teresina.

1. Introdução

Era uma típica sexta-feira à noite na cidade de Teresina, capital do Estado do Piauí, no dia 18 de janeiro de 1980. Muitos indivíduos interrompiam suas atividades, sejam elas laborais ou estudantis, e dirigiam-se aos espaços de lazer, como praças públicas, bares, restaurantes e cinemas. Alguns decidiram assistir filme no *Cine Royal*, estabelecimento com uma das principais salas de projeção da região, que exibia a obra intitulada *A Ilha dos Nudistas*¹⁾ – que pelo título e material publicitário, parecia um filme de cunho erótico.

Ainda conforme o jornal *O Dia*, os frequentadores desta sessão de cinema eram majoritariamente homens adultos, a considerar que seria exibida uma obra de *pornochanchada* – gênero filmico criado no Brasil ao final da década de 1960, marcado pelo erotismo e comédia, em insinuações sexuais implícitas – que se tornou um dos maiores sucessos do cinema nacional durante as décadas de 1970 e 1980, com possibilidade de alto retorno financeiro aos seus idealizadores. Entretanto, estes atrativos não foram consumados na sessão de cinema do dia 18 de janeiro de 1980, a ter em vista que o responsável pela reprodução dos filmes trocou as fitas: no lugar da *pornochanchada*, foi exibida uma obra em que as cenas iniciais retratavam "algumas vacas magras, bebendo [...] [em] uma região seca da América do Norte" – provavelmente se tratava de algum filme de faroeste proveniente dos Estados Unidos. Por conseguinte, a reação do público à mudança foi o que chamou a atenção das autoridades policiais e do jornal *O Dia*:

Aborrecidos porque foram enganados pela direção do *Cine Royal*, que deixou de exibir o filme anunciado nos cartazes [...] dezenas de pessoas se revoltaram sexta-feira à noite e promoveram um verdadeiro "quebra-quebra" no interior do cinema, às 23 horas. [...] Como não podiam mais receber de volta o dinheiro pago pela *pornochanchada* em tela, as pessoas se revoltaram e passaram a agredir com palavrões os funcionários da casa. Os mais exaltados apelaram na base de pontapés, arreventaram várias cadeiras, grades, parapeitos, encostos e teve até quem iniciasse um princípio de fogo nas cortinas. Apavorados, os empregados só tiveram uma saída: paralisar o filme e chamar a polícia (N/A, *O Dia*, 20/21 jan. 1980: 01).

A polícia não conseguiu identificar os autores da depredação, e o estabelecimento foi fechado para reforma, não sendo permitida a entrada da imprensa para noticiar com mais detalhes sobre o ocorrido. Contudo, a relevância desta notícia para o presente artigo não está apenas no levante dos espectadores, mas na análise do espaço ocupado pelo cinema erótico (e comparação com outros gêneros) no cotidiano dos teresinenses: a impossibilidade de acesso ao filme escolhido – sendo ele erótico – e a revolta em não receberem o estorno do valor pago levaram os frequentadores da sessão ao “quebra-quebra”.

¹⁾ Título conforme noticiado no jornal *O Dia*, mas que pode ter sido outro filme, a ter em vista que algumas películas eram divulgadas com nomes errados e as temáticas que envolviam “ilha” e “nudismo” foram comuns no período em 18 de janeiro de 1980

Com base nesta notícia, se percebe como as *pornoanchadas* ocupavam um importante espaço no lazer de parcelas populacionais teresinenses. Desse modo, o objetivo do presente artigo é analisar o consumismo destes filmes na cidade Teresina possibilitou múltiplas representações de masculinidades e reconfigurações dos costumes locais (Guerra, 2022). Optou-se pelo enfoque nas *chanchadas* eróticas, mas a análise das fontes revelou que as obras do gênero *kung fu* também possuíam grande impacto no cotidiano e no costume dos homens locais, a se constituir enquanto importantes gêneros fílmicos para compreensão do período, assim como as *pornoanchadas*.

O termo consumismo está de acordo com as ideias do sociólogo e filósofo Zygmunt Bauman (2008), que o classificou como um arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, que foram transformados na principal forma propulsora e operativa da sociedade. Dessa forma, o espaço ocupado pelo cinema e, conseqüentemente, pelas *chanchadas* eróticas e filmes de *kung fu*, é percebido como uma prática consumista crescente, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Os desejos sexuais masculinos e femininos, enquanto aspectos biológicos e sexuais que podem ser classificados como rotineiros, encontraram nas *pornoanchadas* uma forma de consumação e representação, na medida em que despertaram a identificação de grandes parcelas do público consumidor – muitas *pornoanchadas* ultrapassaram a marca do milhão de espectadores, nas décadas de 1970 e 1980, e disputaram o mercado exibidor com filmes internacionais (Ancine, 2022), a influenciar dinâmicas e subjetividades em grande parte do território brasileiro. Cabe ressaltar que o período estudado no presente artigo corresponde à Ditadura Civil-Militar Brasileira, que perdurou entre 1964 e 1985. Foi um período marcado por autoritarismo e intensificação da prática censória, a ter em vista que os grupos militares no poder eram apoiados por grupos supostamente conservadores. Desta forma, as *chanchadas* eróticas foram combatidas por indivíduos que estavam em posição de poder, mas também por outros setores populacionais, o que contribuiu para o aspecto de erotismo implícito presente em muitas destas obras.

2. Os cinemas de Teresina

Os principais estabelecimentos de exibição cinematográfica de Teresina eram os *Cine São Raimundo*, *Cine Rex*, *Cine Centro de Convenções* e *Cine Royal*, que possuíam uma suposta segregação de públicos. O *Cine São Raimundo*, que funcionou até a década de 1970, era considerado como local de lazer de pessoas com menor poder socioeconômico, por possuir menor estrutura física – era um estabelecimento de único andar, com projeções danificadas (eram enviadas ao São Raimundo após exibição em outros espaços, e era comum o público reclamar de cortes em cenas dos filmes), e ambiente descrito por alguns entrevistados como sujo. O *Cine Rex*, segundo relatos²⁾, era considerado um cinema intermediário, com obras populares em cartaz, vistas como inferiores, do ponto de vista técnico e artístico (entre elas, as *pornoanchadas*), mas que pessoas de classe média também frequentavam. O *Cinema do Centro de Convenções* e o *Cine Royal* eram considerados cinemas voltados para a elite – supostamente aqueles com os melhores filmes, com qualidade técnica e

²⁾ Entrevistas realizadas com frequentadores dos cinemas teresinenses. Tais representações dos estabelecimentos cinematográficos também foram percebidas em fontes hemerográficas (Alvarenga, 2020).

relações com festivais de cinema nacionais e internacionais. Por mais que tentassem delimitar o público frequentador dos estabelecimentos por meio de vestimentas ou valor dos ingressos, há relatos de pessoas com baixo nível socioeconômico que frequentavam os cinemas “de elite”, enquanto outras viam esses espaços como inacessíveis. Ao final da década de 1970, o cinema já era considerado a diversão mais cara da cidade, considerando que, em 1979, podia ser no máximo 30 cruzeiros, enquanto passeios ao zoobotânico e jogos de futebol no Estádio “Albertão” custavam 10 cruzeiros e 20 cruzeiros, respectivamente. (N/A, O Estado. 4/5 nov. 1979, Nº 2027: 01). Nesse período, o *Cine Royal* cobrava no ato da entrada cinco cruzeiros a mais que o *Cine Rex*, mas será se realmente havia grande diferença de público? Para ajudar a responder esta pergunta e para analisar as principais temáticas exibidas no cinema teresinense, foram catalogadas as obras disponibilizadas em ambos os estabelecimentos, por serem os maiores da cidade durante a época estudada.

Os filmes em cartaz dependiam das fitas que eram enviadas aos cinemas de Teresina. Nem tudo o que as pessoas desejavam assistir era exibido na capital, e algumas obras demoravam meses, ou anos, para que pudessem ser reproduzidas em tais espaços. Durante os anos de 1976 até 1982 – correspondentes ao auge de produção e profissionalização das *pornochanchadas* –, foram exibidos 879 filmes no *Cine Royal*, enquanto o *Cine Rex* teve 831 em cartaz. Apesar do número aproximado de exibições, uma análise detalhada desses dados permite verificar semelhanças e diferenças entre as duas instituições. De todos os filmes, apenas 57 foram exibidos tanto no *Cine Royal* quanto no *Cine Rex*, de forma concomitante ou não, sendo 35 deles para maiores de 18 anos, enquanto 12 eram livres para todos os públicos e nove com outras faixas de censuras.

É possível perceber temáticas presentes em ambos os cinemas: religiosidade, representada por filmes como *A Primeira Missa* (1961) e *Jesus de Nazaré* (1977); faroeste, representada por filmes como *O Melhor dos Homens Maus* (1951) e *No Oeste Muito Louco* (1976); sexualidade, representada por filmes como *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) e *O Sexomaníaco* (1977), que são do gênero comédia/erotismo, mas também podem ser considerados produções de *pornochanchada*. Essas informações nos fazem perceber que a divisão de público, bem como a estigmatização do *Cine Rex*, comparado ao *Cine Royal*, não era apenas por conta dos gêneros exibidos nos cinemas, mas também por socializações e regras de cada um dos estabelecimentos. Alguns entrevistados afirmam que as sessões do Rex praticamente não eram frequentadas por mulheres, por conta da predominância de filmes de faroeste, *kung fu* ou com teor sexual – *pornochanchadas*. Eles também explicam que essa ausência diminuía em épocas de comemorações religiosas, como a Semana Santa, quando os filmes exibidos eram sobre religiosidade. Outros entrevistados afirmam que mulheres costumavam assistir a filmes com temática da sexualidade, desde que acompanhadas de seus namorados.

Um ponto recorrente das entrevistas é que os melhores, mais premiados e mais esperados filmes seriam exibidos principalmente no *Cine Royal*, com suas sessões de “Coruja de Arte”, nas noites de sextas-feiras e “Cinema de Arte”, nas manhãs de sábados, que apresentavam filmes dos grandes diretores e grandes escolas de cinema, como a *Nouvelle Vague* francesa, neorealismo italiano, cinema novo do Brasil, além de filmes musicais como de Pink Floyd, Led Zeppelin e Janis Joplin.

Essas sessões eram espaços de encontro e flerte de jovens da classe média e elite teresinense, em que, “bem-vestidos”, segundo padrões da época, entravam em contato com grandes novidades do cinema brasileiro e do mundo. Os filmes exibidos nestas sessões seriam, supostamente, contrapontos em relação às produções de faroeste, *kung fu* ou obras de cunho sexual, disponibilizadas em outros horários e outros estabelecimentos. Contudo, os jornais da cidade demonstram que até mesmo nas sessões do “cinema de arte” do *Cine Royal* eram exibidas obras com a temática da sexualidade, como forma de atrair o público consumidor³⁾:



Figuras 1 e 2: Propagandas de filmes com imagens sexuais

Fonte: Arquivo Público do Piauí.

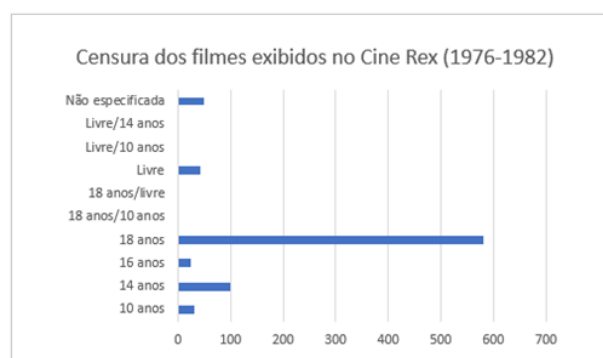
As duas imagens abordam filmes internacionais que foram reproduzidos no *Cine Royal*, com representações do erotismo que estavam presentes no título e/ou imagens de divulgação, recursos utilizados nos jornais do período para atrair identificação do público consumidor de tais obras. Outros filmes eróticos exibidos na sessão Cinema de Arte foram *Amor Não... Ainda Sou Virgem*, *Quero Uma Noiva Nudista* e *Uma Gata no Cio*. Desta forma, a sexualidade também é percebida como uma temática regular nos filmes e sessões supostamente voltados à elite. Não havia grandes restrições à presença feminina, desde que acompanhadas, ou em ambientes como o *Cine Royal*, aparentemente voltados à classe média, com exibições de longas-metragens tidos como de qualidade técnica superior. Tais imagens erótico-pornográficas representam a possível consumação de desejos dos espectadores, em uma dinâmica de insinuação e promessa relativa aos conteúdos sexuais que seriam exibidos nos filmes, que poderiam ser mais explícitos do que as imagens divulgadas nos jornais. Contudo, devido ao contexto de repressão moral e censura, muitas cenas eróticas foram vetadas e as *pornochanchadas* se consolidaram enquanto gêneros de sugestão erótica implícita, sem a consumação de práticas sexuais, a priori.

Zygmunt Bauman defende que “sem a (...) frustração dos desejos, a demanda de consumo logo se esgotaria e a economia voltada para o consumidor ficaria sem combustível” (Bauman, 2008: 64-65), a entender que a dinâmica entre promessa de satisfação/felicidade e frustração seria um dos motores para a sociedade de consumo. Dessa maneira, muitas parcelas populacionais que consumiam *pornochanchadas* de sexualidade implícita almejavam obras que contornassem o crivo da censura e exibissem cenas explícitas e, conseqüentemente, continuavam a consumir o gênero.

³⁾ *O Estado*, 03 mai. 1980, p. 10 & *O Estado*, 12 mar. 1980, p. 13.

Além de produtos eróticos, o *Cine Royal* investia em filmes que eram acessíveis para toda a família, como desenhos animados, obras do gênero ação e comédia. Produções infantis dos Trapalhões eram reproduzidas com frequência, assim como os filmes internacionais. Entretanto, esse estabelecimento veiculou mais obras eróticas que as encontradas no *Cine Rex*, que tinha como principais películas os filmes de faroeste e Kung Fu, normalmente com censura às pessoas menores de 18 anos, e com temáticas parecidas entre si.

Houve pequena variação no número de filmes exibidos com o passar dos anos, mas o *Cine Royal* contava com maior número de gêneros exibidos. Apesar de programações similares – alguns filmes eram exibidos no *Cine Rex* semanas após a exibição no *Cine Royal*, e vice-versa –, os cinemas recebiam diferentes significações, da população ou da mídia. Segundo o jornal *O Dia*, durante o período de férias, empresas como *Royal* e *Cinema do Centro de Convenções* tentavam atrair o público infantil⁴⁾, enquanto isso o *Cine Rex*, indiferente a essa parcela populacional, continuava exibindo apenas obras como *Django* (1966), *Noite das Taras* (1980) e outras *pornochanchadas* (N/A, *O Dia*, 13/14 dez. 1981: 07). Para discutir tais afirmações, é importante analisar as tabelas abaixo:



Figuras 3 e 4: Censura dos filmes exibidos no *Cine Royal* e *Rex*

Fonte: Arquivo pessoal, elaborado a partir de catalogação dos filmes divulgados nos jornais *O Dia* e *O Estado*.

Conforme percebido a partir da análise das imagens, ambos os estabelecimentos possuíam grande enfoque em obras que eram voltadas para pessoas com mais de 18 anos, muitas delas com temática sexual e/ou violenta – que, apesar da popularidade, eram amplamente combatidas por críticos de cinema e outros profissionais vinculados aos veículos de comunicação. O jornal *O Dia*, ao questionar o que estaria acontecendo com os filmes nacionais, afirma que as obras de cunho popular, como as *pornochanchadas*, monopolizavam a atenção de produtores, exibidores e público consumidor, por fazerem

⁴⁾ A prática de reservar sessões para as crianças inicia-se no início do século XX, na medida em que havia tentativa de separar o espaço de lazer das crianças e dos adultos. Neste período, elas eram retiradas do espaço noturno, das festas carnavalescas e dos bailes – onde seria inconveniente menores de 12 anos (Queiroz, 2008).

parte de um gênero cinematográfico que explorava a comédia aliada à sexualidade – mas sem grandes qualidades técnicas. O jornalista Alberto Veiga desenvolve esta postura combativa às chanchadas eróticas, devido à longa exibição do filme *As Desquitadas*, que teria ficado mais de quatro semanas em cartaz, quando havia fitas inéditas. De acordo com ele, isso teria ocorrido pelo fato de que a produção se enquadrava na onda “pornô”, embora fosse apenas ridícula (Veiga, 1976: 15).

Tais comentários corroboram à percepção de que a atividade censória veiculada ao poder público e militar encontrava apoiadores entre o restante da população, em variadas camadas sociais. Por mais que as *pornoanchadas* tivessem grande público e apoiadores, outros setores buscavam desqualificá-la. Segundo Guy Debord, o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediatizada por imagens” (1997: 09). Deste modo, as chanchadas eróticas eram espetáculos que, por meio das imagens, representavam ideias e subjetividades, mas também dinâmicas e embates de grupos contemporâneos antagônicos. Além disso, neste processo, o desejo sexual era tratado como mercadoria, por meio do conteúdo imagético.

O *Cine Rex* recebeu a fama de ambiente inadequado para determinados grupos, entretanto, ao consultar fontes hemerográficas, compreende-se que ambos os espaços reproduziam filmes com temática adulta, com ênfase nas *pornoanchadas* e obras de ação/violência, conforme informações percebidas a partir da pesquisa quantitativa. Ao serem informados destas classificações, os espectadores antecipavam algumas informações a respeito dos filmes, e as possíveis representações exibidas, o que constitui os gêneros, subgêneros e classificações indicativas como importantes fontes históricas.

3. Os filmes de kung fu e as pornoanchadas

As *pornoanchadas* tendiam a ser obras eróticas que prometiam a reprodução de cenas com consumação sexual, mas que não eram explícitas – por conta da censura ou padrões moralizantes da época. Contudo, havia o interesse de camadas populares na exibição de sexo explícito. O *Cine Rex* de Timon, quando divulgou em território teresinense o filme *Depravação*, em novembro de 1981, informou “pela primeira vez nos cinemas brasileiros um filme realmente PORNÔ. O primeiro a receber classificação de filme pornográfico do Conselho Superior de Censura”. Ao exibir *Orgia das Libertinas*, no mesmo período, utilizou a descrição “tudo que você já fez, ouviu dizer e viu nas revistas de sexo, é pinto perto deste”. Dessa forma, o público frequentador tinha garantias de novas experiências sexuais, talvez até então desconhecidas, por meio do que era consumido nas telas de cinema.

Tais dinâmicas de divulgação dos filmes erótico-pornográficos podem ser relacionadas com os discursos de Michel Foucault: “Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (Foucault, 2022: 10). Esta afirmação do autor critica a hipótese da repressão sexual, em que as sociedades buscariam cercear comportamentos e discursos sexuais, na mesma medida em que ocorre a multiplicação de discursos sobre o sexo. Assim, apesar de grandes parcelas populacionais brasileiras combaterem as *pornoanchadas* e filmes de sexo explícito, havia grande demanda em relação a tais produções culturais – elemento este verificado em divulgações de filmes “realmente pornô[s]”. Percebe-se a flexibilização de entrada em filmes para maiores de 18 anos principalmente no caso dos homens. No período, havia mecanismos que reforçavam, estimulavam ou, pelo menos, ignoravam a prática sexual masculina, entendendo-a como

natural – prática indispensável para a confirmação de virilidade. Segundo a historiadora Elizangela Cardoso, a respeitabilidade feminina e a condição de casadura dependiam da manutenção da virgindade, enquanto no caso dos homens a experiência sexual era um dos elementos fundantes da identidade masculina ideal (Cardoso, 2010: 17).

As salas de cinema funcionavam como uma forma de reprodução dessa dicotomia entre os gêneros, na medida em que filmes sexuais ou violentos deveriam ser evitados pelas mulheres, de acordo com padrões comportamentais percebidos durante o século XX, na cidade. Na esfera pública, elas poderiam ser estigmatizadas, ao interessar-se por práticas sexuais, filmes de luta ou, quando mais novas, brincadeiras entre os meninos. O escuro da sala de cinema poderia representar perigos à respeitabilidade, virgindade e possibilidade de casamento às mulheres de variadas classes socioeconômicas, especialmente em filmes com temática sexual. Dessa forma, como a presença feminina era verificada em grande número no *Cine Royal* e não no *Cine Rex*, se ambos exibiam produções parecidas com faixas etárias parecidas?

Diferentes fatores influenciaram a estigmatização no *Cine Rex*, como o fato de que os filmes sem temática sexual ainda abordavam violência, o grande número de obras de faroeste e kung fu, a presença majoritariamente masculina e ainda a pouca quantidade de filmes com censura livre. Ademais, em períodos posteriores ao recorte da pesquisa, no declínio do *Cine Rex*, passaram a exibir apenas filmes pornográficos, o que pode ter criado memórias enganosas em relação ao estabelecimento, mas a utilização do sexo para atrair público pode ser verificada no *Cine Rex* e *Cine Royal* desde a década de 1970, pelas imagens abaixo:



Figuras 5 e 6: Cartazes de filmes com a mesma imagem

Fonte: Arquivo Público do Piauí (*O Estado*. 7 jul, 1979: 10 & *O Estado*. 3 jul. 1979: 10).

Trata-se da divulgação dos filmes *Amor não... Ainda Sou Virgem* e *Mulheres Violentadas*, exibidos nos Cines Royal e Rex, respectivamente. O mesmo cartaz foi utilizado para ambas as produções, apesar dessa imagem ser capa do filme *Alucinada pelo Desejo*. Nas divulgações, os estabelecimentos cinematográficos tinham a opção de não inserir fotos, apenas informações como sinopses, horários, atores e diretores das obras. Quando os funcionários dos cinemas ou jornalistas optaram por inserir imagens falsas, para chamar atenção do público consumidor, reforçaram a ideia de que o erotismo era uma das características necessárias para o sucesso de bilheteria.

Para a compreensão de como tais obras eram consumidas em território teresinense é necessário contextualizar as principais temáticas exibidas. Nas *pornochanchadas*, temas como adultério, conquista, crise familiar e liberalização das práticas sexuais entraram em foco, de acordo com Romulo Gomes (2017), tendo o brasileiro passado a buscar maior vazão para a curiosidade. Dessa forma, o estudo das *pornochanchadas*, em sua maioria, produzidas na Boca do Lixo – região de São Paulo (Brasil) que se destacou na produção cinematográfica –, revelam possibilidades de análise do interesse brasileiro em relação à sexualidade, e de como esse tema foi recebido por militares e civis, de diferentes regiões do Brasil. Nuno Cesar Abreu, ao estudar a região e os filmes ali produzidos, afirma:

Seus produtos foram identificados pela mídia (e assim passaram para a História) com o rótulo de "pornochanchada", uma denominação que acabou colando e estabelecendo um (re)corte depreciativo, intolerante e preconceituoso para referir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do "erotismo", quanto um produto mal realizado, um cinema medíocre (Abreu, 2002: 26).

Apesar das críticas, foi um gênero cinematográfico popular e rentável, responsável pela visibilidade de profissionais do período. Entendidos popularmente e midiaticamente como reis, rainhas, astros ou musas das *pornochanchadas*, muitos nomes continuam presentes na memória dos brasileiros que, no século XX, assistiram às chanchadas eróticas. Antônio Fagundes, David Cardoso, Helena Ramos, Nuno Leal Maia, Sônia Braga e Vera Fischer são exemplos de atores, atrizes, produtores ou diretores envolvidos nas produções eróticas. Com o passar da década de 1970, alguns realizadores do gênero passaram por um processo de profissionalização, mas as *pornochanchadas* continuaram com classificações midiáticas negativas, associadas principalmente às camadas socioeconômicas mais baixas. No período estudado, o consumo de material pornográfico/erótico é identificado como um hábito dominante entre os homens, em contraste com as mulheres (Gomes, 2017), dessa forma, estes filmes abordavam a nudez feminina em maior quantidade. Representações do erotismo podem ser observadas na imagem abaixo:



Figura 7: Cena do filme *Mulheres Violentadas* (1977)

Fonte: Canal Brasil. Reprodução.

O filme acima é considerado do gênero cinematográfico ação, com partes de violência, e possui cenas em que o corpo feminino aparece parcialmente ou totalmente desnudo, elementos estes que não são apresentados como fundamentais para o desenvolvimento do enredo – o principal objetivo era ativar e satisfazer desejos dos espectadores, predominantemente homens. Na figura 7, enquanto as mulheres são retratadas em posição de vulnerabilidade, despidas e controladas, o homem é representado completamente vestido e em situação de domínio. Percebe-se, dessa forma, que há a violência e dominação física, exercida por meio da força, mas também uma dominação simbólica, que segundo Pierre Bourdieu se manifesta de forma “insensível [...] que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento”. (Bourdieu, 2012: 7). Esta fórmula de erotismo com ênfase na nudez dos corpos femininos, sob domínio de homens, foi utilizada em muitas *pornochanchadas* do período. Contudo, as obras da Dacar Produções estreladas por David Cardoso – muitas delas também exibidas em Teresina – apresentam abordagens diferentes, no tangente à exploração do erotismo. Os personagens protagonizados por Cardoso são desenvolvidos de forma erotizada, apresentados desnudos e como objetos de desejo, assim como acontecia com as mulheres. O controle dos corpos femininos também ocorria, mas em algumas obras, como *A Noite das Taras nº II*, é possível analisar personagens femininas que dominavam os homens, em situações sexuais.

Em *19 Mulheres e Um Homem*, ele atua como o personagem Rubens, jovem representado como bonito e rico. É dono de uma transportadora e aparece associado a bens de consumo duráveis, como avião, carro e motocicleta – símbolos de desejo com disseminação no imaginário popular. Dessa forma, entram em foco os padrões de beleza e poder divulgados entre os homens: jovem, rico e, possivelmente, com facilidade em conquistar mulheres. A partir do personagem de David Cardoso, observa-se como os padrões de masculinidade da Boca do Lixo já estavam a se reconfigurar, com maiores cobranças estéticas aos homens que viviam do ramo cinematográfico, enquanto atores.

É possível perceber que até as obras com sexualidade menos explícita ainda dão bastante enfoque para a nudez feminina, a consolidar uma estrutura que era almejada entre consumidores das *pornochanchadas*: muitas mulheres, nudez e, dependendo do gênero, piadas. Pesquisadores do gênero afirmam que esse modelo de insinuações sexuais sem a exibição de sexo explícito poderia fazer com que o público enjoasse a temática, partindo para obras mais pesadas – de sexo explícito. Em resposta às representações sexuais implícitas ou explícitas, alguns setores conservadores da sociedade elaboravam duras críticas à utilização do erotismo e/ou pornografia como forma de atração do público:

É certo que existe um público para a classe de espetáculos normalmente desqualificados, e isto acontece não somente no Brasil como em outros países, notadamente nos latino-americanos, onde o cinema se tornou um dos mais eficazes instrumentos da perversão dos costumes e ruína social. Parece que os produtores de filmes, como os diretores de teatros, fazem o pior julgamento de seus semelhantes, considerando que a melhor maneira de levá-los a frequentar as casas de espetáculos consiste em apresentá-los, nas telas e palcos, personagens chafurdando na lama do vício (*Jornal do Piauí*, 8 jun. 1970: 7).

A forma depreciativa que a notícia acima retratou a “exploração do sexo” pode ser associada às discussões de Felix Guattari e Suely Rolnik (1996) a respeito de “cultura-valor”. Segundo os autores, os padrões de consumo cultural foram constituídos enquanto mecanismos segregativos da burguesia. Não se trata mais de pessoas com qualidade – conforme

percebido em períodos anteriores ao século XVIII –, mas em qualidade da cultura. Desta forma, o conteúdo consumido e sua qualidade seriam vistos como instrumentos de distinção social, que poderia valorizar ou desvalorizar os indivíduos. Apesar do grande sucesso de consumo das *pornochanchadas* – percebido pela catalogação dos filmes exibidos, bem como pelo retorno financeiro aos seus idealizadores – elas eram vistas como espetáculos desqualificados, que também desqualificariam seus consumidores.

Outro gênero que sofreu crítica midiática por grandes parcelas populacionais foi o dos filmes de kung fu, que eram a maioria das obras exibidas em Teresina, assim como os faroestes, entre 1976 e 1982, a ganhar até mesmo das *pornochanchadas*. Entretanto, não foi possível encontrar na internet (a partir dos títulos divulgados em sessões de cinema dos jornais *O Dia* e *O Estado*) informações a respeito de algumas obras em cartaz. Essa falta de informações acontece porque versões brasileiras desses gêneros recebiam outros nomes, quando dubladas, normalmente títulos genéricos – é comum encontrar inúmeras referências a dragões, guerreiros de *Shaolin*, tigres, vingança, impérios e outros temas, recorrentes em obras de Kung fu e que, quando ressaltados nos títulos das obras, chamavam atenção do público consumidor.

Exemplos dessa falta ou confusão de informações são os filmes Kung fu *Contra o Império do Crime* e *Kuan – O Matador Chinês*, exibidos no *Cine Rex*, nos anos de 1977 e 1979, respectivamente. Essas duas obras têm seus cartazes disponíveis na internet e somente procurando por seus títulos originais, divulgados nos posteres, foi possível encontrar dados como ano de lançamento, gênero e país de produção. O primeiro filme, dirigido por Rolf Bayer, tem *The Kill* (1975) como título original, e percebe-se que recebeu mais de uma tradução em território brasileiro: Kung fu *Contra o Império do Crime* e *Assassinato em Hong Kong*. O segundo, dirigido por Chang Cheh, foi originalmente chamado de *Vengeance* (1970).

O Kung fu fez grande sucesso em território teresinense. Exibido de forma principal no *Cine Rex*, conseguiu ultrapassar a sala de projeção desse estabelecimento e fazer parte da vida de seu público consumidor. As brincadeiras das crianças e adolescentes revelavam o impacto desses filmes: em suas ruas, ou nas praças principais, era possível ver jovens imitando os golpes exibidos nas telas. Na medida em que esses gestos teatrais eram encenados pela cidade, esses meninos reconfiguravam padrões de masculinidade, e por meio do consumo de massa, distanciavam-se cada vez mais do que era exigido às gerações anteriores.

Os jovens desse período, ao entrarem em contato com jornais, revistas, programações de televisão e filmes, tornavam-se cada vez mais autoconscientes em relação a suas imagens. A tendência ocidental de visualizar corpos enquanto projetos, que devem ser aprimorados esteticamente, nunca havia estado tão forte e, nesse período, por mais que ainda cobrassem mais da estética feminina^{5.)}, também influenciavam comportamentos e desejos de homens.

^{5.)} Jornais teresinenses destinavam notícias e anúncios a respeito de estética especialmente às mulheres, de forma a indicar que elas eram as mais preocupadas com aparência, e, conseqüentemente, principais consumidoras de produtos estéticos e academias. A Academia Help, ao divulgar seus serviços, direciona ao público feminino; modelos explicavam para as mulheres como manter boa forma, a ter em vista que corpos “bonitos” e esbeltos poderiam ser conquistados por qualquer mulher; anúncios associavam magreza com juventude. HELP. *O Dia*. 05 nov. 1980, N.º 7397: 10. LUIZA Brunet ensina como manter a forma. *O Dia*. 26 jul. 1983, N.º 5590: 07. ADIVINHE: quem é a mais jovem? *O Dia*. 21 jan. 1983, N.º 8327: 12.

Os corpos, construídos e decorados de acordo com as emoções individuais e necessidades de cada um (Cunha, 2014), ganhavam destaque por meio do cinema e viravam objetos de desejo, sexual ou estético. Uma das grandes diferenças que o consumo de filmes de Kung fu proporcionou é que as influências estéticas enviadas à população passariam a ser, cada vez mais, tanto ocidentais como orientais.

Essa dinâmica pode ser verificada por meio da figura de Bruce Lee, que segundo Antoine de Baecque, teria nos golpes de Kung fu uma revolta do Terceiro Mundo contra a dominação dos machos ocidentais na tela. Apesar de ter nacionalidade americana, quando passou a trabalhar em Hong Kong, Bruce Lee alcançou o status de maior celebridade chinesa do mundo. Com o seu corpo pequeno (1,72 m), mas músculos definidos, poderia ser considerado representação do combate assimétrico dos povos do “Terceiro Mundo” contra potências norte-americanas (Baecque, 2013). Entrevistados confirmam essa análise e explicam a fixação dos jovens do *Cine Rex* em relação aos filmes de Kung fu: neles, a pessoa magra, pequena e aparentemente mais fraca lutava de igual para igual com vilões numerosos e musculosos, e isso poderia mexer com o imaginário dos consumidores do cinema.

A globalização, apesar de desigualmente distribuída, tornou possível essa influência de identidades em território teresinense por meio do consumo de massa. De acordo com Stuart Hall, quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos e imagens, mais as identidades tornam-se desvinculadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas, parecendo flutuarem livremente (Hall, 2006). Na medida em que identidades “flutuavam”, alguns eram influenciados por essas obras em maior quantidade que os outros. Uns preferiam os filmes de faroeste aos de Kung fu, outros criticavam todas essas obras, as considerando menos importantes por serem produções de baixo orçamento. Entender alguns aspectos do gênero Kung fu auxilia a percepção de como elas eram recebidas em Teresina e permitiam novas sociabilidades.

Independente das críticas e do gênero dos filmes exibidos, é importante analisar que os cinemas da capital teresinense se consolidaram enquanto espaços de sociabilidade juvenil e exercício da masculinidade, por meio do consumo de obras de ação/aventura ou, talvez, iniciação da vida sexual. Tal aspecto é ressaltado por Reinaldo Coutinho, que em suas memórias da juventude afirmou: “Durante os curtos intervalos entre uma sessão e outra havia as chamadas ‘paqueras’. Com a imposição dos costumes da época, a timidez de um flerte era vencida com o auxílio da conhecida Socorro, a ‘Muda’” (Coutinho, 2014). A partir do relato a respeito do *Cine Royal*, se percebe como os indivíduos frequentadores do cinema tinham flertes e relacionamentos facilitados, por meio de uma mulher chamada Socorro, que era frequentadora assídua do cinema. As obras exibidas nas décadas de 1970 e 1980 eram, em sua maioria, para maiores de 18 anos. Contudo, há relatos de adolescentes que conseguiam burlar o crivo da faixa etária e acessar os espaços de exibição cinematográfica, mesmo sem a idade mínima permitida. Alguns pareciam mais velhos do que realmente eram, outros utilizavam documentos falsos ou eram liberados por funcionários do cinema que não estavam preocupados em permitir apenas os maiores de 18 anos nas sessões. De toda forma, os jovens eram influenciados pelos filmes de *kung fu* e comédias eróticas, de grande sucesso no período.

4. Considerações finais

A catalogação das obras exibidas no *Cine Rex* e *Cine Royal*, principais estabelecimentos cinematográficos da cidade de Teresina (PI), possibilitou a percepção de que durante as décadas de 1970 e 1980 estes espaços se constituíam enquanto ambientes de sociabilidade voltados principalmente para pessoas maiores de 18 anos, a ter em vista que havia poucas obras destinadas às crianças e adolescentes, até mesmo no período de férias escolares, em que esse público consumidor estaria com mais tempo disponível ao lazer. Apesar de alguns menores de 18 anos conseguirem assistir aos filmes, as principais temáticas envolviam sexualidade e violência – o que, na teoria, exigia públicos mais velhos.

Além de adultos, as sessões eram frequentadas, em sua maioria, por homens, principais consumidores das temáticas da violência ou sexualidade, durante o período estudado – foi percebido, em relatos e fontes hemerográficas, a afirmação de que homens eram os principais presentes nas salas de cinema que exibiam *pornochanchadas*, filmes de *kung fu* e faroeste, enquanto as mulheres poderiam ser subjugadas, especialmente se frequentassem sessões com temática sexual. No decorrer da década de 1980, mulheres passaram a ocupar esses espaços com maior frequência, sobretudo na companhia dos namorados, o que demonstra a liberalização dos costumes, com possíveis relações de flerte, que começariam no escurinho do cinema e iriam para outros locais da cidade. Além das sociabilidades percebidas dentro das salas de cinema, a análise das temáticas presentes nos filmes possibilita a percepção de como os comportamentos e padrões de moralidade vigentes nas décadas de 1970 e 1980 estavam a se reconfigurar, a partir do consumismo fílmico (Guerra, 2017). O sexo e a violência, considerados tabus, ganhavam maior representação midiática, o que pode influenciar comportamentos dos espectadores. Durante a década de 1980, a *pornochanchada* – com sugestões de sexualidade implícita – passa a disputar espaços com filmes explícitos, com representações de consumação dos atos sexuais –, o que contribui para a percepção de demandas e desejos de consumidores do período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, N. (2002). *Boca do Lixo: Cinema e classes populares* [Tese de doutorado]. Universidade Estadual de Campinas.
- Adivinhe: Quem é a mais jovem? (1983, 21 de janeiro). *O Dia*, p. 12.
- Agência Nacional do Cinema. (2022). *Listagem de filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores (1970–2021)*. <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2021.pdf>
- Alvarenga, J. E. S. de S. (2020). *Histórias que nossos pais não contavam: Lazer teresinense com enfoque no consumo de cinema (1976–1982)* [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal do Piauí.
- Aumenta entrada de cinema. (1979, 4–5 de novembro). *O Estado*, p. 1.
- Baecque, A. de. (2013). Projeções: A virilidade na tela. In A. Corbin, J.-J. Courtine, & G. Vigarello (Orgs.). *História da virilidade* (pp. 519-553). Vozes.

- Bauman, Z. (2008). *Vida para consumo: A transformação de pessoas em mercadorias*. Jorge Zahar.
- Bourdieu, P. (2012). *A dominação masculina*. Bertrand Brasil.
- Cardoso, E. (2010). *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920–1960)* [Tese de doutorado]. Universidade Federal Fluminense.
- Cine Rex. (1979, 3 de julho). *O Estado*, p. 10.
- Cine Royal. (1979, 7 de julho). *O Estado*, p. 10.
- Cine Royal. (1980, 12 de março). *O Estado*, p. 13.
- Cine Royal. (1980, 3 de maio). *O Estado*, p. 10.
- Cunha, M. J. (2014). *Corpo e imagem na sociedade de consumo*. Clássica Editora.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J., & Rawle, S. (2013). *A linguagem do cinema*. Bookman.
- Foucault, M. (2022). *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Paz e Terra.
- Gomes, R. (2017). *Muito prazer, pornochanchadas: Relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975–1982)* [Dissertação de mestrado]. Universidade Federal de Pernambuco.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Vozes.
- Guerra, P. (2017). A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In: Nascimento, F. de A. de S., Silva, J. C., & Ferreira da Silva, R. (orgs.). *História e arte: teatro, cinema, literatura* (pp. 149-172). EDUFPI.
- Guerra, P. (2022). Werner Herzog ou o cinema como agitação da alma. In: Reis, R. (2022). *A última página do gênese: A Amazônia de Werner Herzog (1972-1982)* (pp.9-18). RJ: Autografia.
- Hall, S. (1997). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Help. (1980, 5 de novembro). *O Dia*, p. 10.
- Luiza Brunet ensina como manter a forma. (1983, 26 de julho). *O Dia*, p. 7.
- Moralização. (1970, 8 de junho). *Jornal do Piauí*, p. 7.
- O Dia. (1981, 13–14 de dezembro). *O Dia*, p. 7.
- Público com raiva quebra Cine Royal. (1980, 20–21 de janeiro). *O Dia*, p. 1.
- Queiroz, T. (2008). *As diversões civilizadas em Teresina (1880–1930)*. FUNDAPI.
- Veiga, A. (1976, 18 de maio). *O Dia*, p. 15.

Júlio Eduardo Alvarenga.

Professor Substituto do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros. Doutor em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí com período de mobilidade no Departamento e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. E-mail: julioeduardoalvarenga@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0951-0491>.

Frederico Osanan Lima.

Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia com período de mobilidade no Departamento e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professor Associado II da Universidade Federal do Delta do Parnaíba (UFDPAr) e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: fredufpi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1997-6866>.

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.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Alvarenga, J. E., Osanan Lima, F., & Guerra, Paula(2025). Cinema, masculinidades e sociabilidades: o consumo dos filmes de kung fu e pornochanchadas na cidade de Teresina, Piauí (1976-1982). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.26-41 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a3>

EAST ART MAP| TU(O)RNS_AROUND

EAST ART MAP | TU(O)RNS AROUND

EAST ART MAP | TU(O)RNS AROUND

EAST ART MAP | TU(O)RNS AROUND

Lais Rabello de Andrade

i2ADS – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

RESUMO: Esse artigo explora o projeto East Art Map, desenvolvido pelo coletivo IRWIN, situando-o como uma resposta crítica à hierarquia taxonômica da história da arte ocidental universal (Močnik, 2006). O projeto, dividido em duas fases, insere práticas artísticas e conexões do Leste Europeu que antes foram silenciadas. Enquanto prática de pesquisa artística, o East Art Map alinha-se a teorias contemporâneas como *research-based art* (Bishop, 2023) e *educational turn* (Rogoff, 2008). Politicamente, o projeto incorpora o *spatial turn* (Piotrowski, 2012), sublinhando a necessidade de abordar a geopolítica nas práticas artísticas, como um meio de produzir conhecimento que transcende o colonialismo.

Palavras-chave: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, pesquisa artística, spatial turn

ABSTRACT: This article explores the East Art Map project, developed by the IRWIN collective, positioning it as a critical response to the taxonomic hierarchy of universal Western art history (Močnik, 2006). The project, divided into two phases, incorporates into the art historical narrative the artistic practices and connections from Eastern Europe that were previously silenced. As an artistic research practice, the East Art Map aligns with contemporary art theory categories such as *research-based art* (Bishop, 2023) and the *educational turn* (Rogoff, 2008). Politically, the East Art Map integrates the *spatial turn* (Piotrowski, 2012), emphasizing the need to consider geopolitics in the context of artistic practices as a means of producing knowledge that escapes the constraints of colonialism.

Keywords: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, artistic research, spatial turn

RÉSUMÉ: Cet article explore le projet East Art Map, développé par le collectif IRWIN, en le situant comme une réponse critique à la hiérarchie taxonomique de l'histoire de l'art occidental universel (Močnik, 2006). Divisé en deux phases, le projet réinscrit des pratiques artistiques et des connexions de l'Europe de l'Est auparavant réduites au silence. En tant que pratique de recherche artistique, East Art Map s'aligne sur des théories contemporaines telles que la *research-based art* (Bishop, 2023) et l'*educational turn* (Rogoff, 2008). Politiquement, le projet intègre le *spatial turn* (Piotrowski, 2012), soulignant la nécessité d'aborder la géopolitique dans les pratiques artistiques comme un moyen de produire un savoir qui dépasse les structures du colonialisme.

Mots-clés: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, recherche artistique, spatial turn

RESUMEN: Este artículo analiza el proyecto East Art Map, desarrollado por el colectivo IRWIN, situándolo como una respuesta crítica a la jerarquía taxonómica de la historia del arte occidental universal (Močnik, 2006). Dividido en dos fases, el proyecto reinscribe prácticas artísticas y conexiones de Europa del Este que anteriormente habían sido silenciadas. Como práctica de investigación artística, East Art Map se alinea con teorías contemporáneas como la *research-based art* (Bishop, 2023) y el *educational turn* (Rogoff, 2008). Políticamente, el proyecto incorpora el *spatial turn* (Piotrowski, 2012), subrayando la necesidad de abordar la geopolítica en las prácticas artísticas como un medio para producir conocimiento que trascienda las estructuras del colonialismo.

Palabras-clave: East Art Map, IRWIN, Neue Slowenisch Kunst, investigación artística, spatial turn

1. Introdução

O East Art Map é um projeto de pesquisa artística desenvolvido pelo coletivo IRWIN que atua criticamente sobre a hierarquia taxonômica da história da arte ocidental. Inspirado em metodologias próximas à fabulação crítica (Hartman, 2019), o coletivo realiza uma ampla coleta de dados — objetos, artistas e eventos — referentes às práticas artísticas do Leste Europeu, propondo um sistema unificador de linhas de influência e conexões. De caráter colaborativo e aberto, o projeto formula uma forma de produção de conhecimento politicamente engajada, que desafia e desaprende as estruturas coloniais presentes nas narrativas hegemônicas da disciplina. Enquanto prática artística, o East Art Map aproxima-se de tendências contemporâneas ligadas à epistemização da arte (Holert, 2020), como o *educational turn* (Rogoff, 2008) e a *research-based art* (Bishop, 2023), mas o faz a partir dos processos culturais específicos de cada território. Ao enfatizar a dimensão geopolítica das práticas artísticas, o projeto incorpora o conceito de *spatial turn* (Piotrowski, 2012), destacando a necessidade de compreender a história da arte por perspectivas situadas.

Este artigo organiza-se da seguinte forma: primeiro, apresenta o East Art Map como prática do coletivo IRWIN e sua relação com o movimento Neue Slowenische Kunst. Em seguida, analisa a conexão do projeto com as tendências internacionais da pesquisa artística, discute como essas tendências reformulam as noções de pedagogia e educação, e, por fim, situa o East Art Map no debate sobre a geopolítica da história da arte, delineado pelo conceito de *spatial turn* (Piotrowski, 2012).

2. East Art Map: Cartografias críticas e conexões epistêmicas

Fundado em 1983, em Liubliana — então parte da República Socialista Federativa da Iugoslávia — o coletivo IRWIN emerge de uma paisagem cultural marcada por transições políticas, experimentações estéticas e cenas subterrâneas em ebulição. Seus membros — Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek e Borut Vogeljik — eram jovens artistas vindos da vitalidade punk e da arte urbana da época (Huck, s/d, para. 1). Ao lado da banda Laibach, do Scipion Nasice Sisters Theater e do Novi Kolektivizm, o IRWIN tornou-se um dos núcleos fundadores da rede colaborativa e interdisciplinar Neue Slowenische Kunst (NSK), que logo revelaria sua vocação para testar, tensionar e reinventar as formas de imaginar o Estado, a arte e a história.

O NSK consolidou-se como uma prática artística que interroga a formação de identidades nacionais, a definição de fronteiras e as próprias condições de possibilidade do Estado. Desde cedo, o coletivo sugeriu que o Estado funciona menos como entidade geográfica e mais como construção temporal, deslocando a imaginação política para o domínio do

conceptual e do performativo. Essa virada torna-se explícita em 1992, quando o grupo cria o NSK State ^{1.)}— um organismo abstrato que “confere o estatuto de Estado não a um território, mas à mente, cujas fronteiras se encontram em constante mutação” (NSK, s/d, para. 1), e que se define como “um Estado no tempo, um Estado sem território nem fronteiras nacionais, uma espécie de Estado espiritual” (NSK, s/d, para. 2). Após a independência da Eslovênia, o NSK State disseminou-se em exposições internacionais através de instalações que encenavam embaixadas e consulados, como a emblemática NSK Embassy em Moscovo (1995), transformando a diplomacia em dispositivo estético. Transnacional por definição, o NSK State emite passaportes^{2.)} a qualquer pessoa que adira aos seus princípios, expandindo a noção de cidadania para além do reconhecimento jurídico. Em 2017, esse gesto alcançou nova escala com o NSK State Pavilion na 57.^a Bienal de Veneza, comissionado pelo IRWIN, curado por Zdenka Badovinac e Charles Esche e inaugurado com uma conferência de Slavoj Žižek — reunindo mais de duzentos participantes entre artistas, filósofos, estudantes e cidadãos NSK (IRWIN, s/d-b, para. 1).

Para além das colaborações desenvolvidas no âmbito do NSK, o coletivo IRWIN criou um conjunto expressivo de projetos de pesquisa artística que interrogam criticamente a história da arte europeia. O grupo dedica-se, em particular, ao que descreve como “a herança ambivalente das vanguardas históricas e dos regimes totalitários que lhes sucederam, configurando assim a dialética entre vanguarda e totalitarismo” (IRWIN, s/d-a, para. 3), examinando as tensões políticas, estéticas e institucionais que marcaram o século XX. Entre essas iniciativas, destacam-se o papel fundamental do IRWIN na conceção da coleção Arteast 2000+ para a Moderna Galerija^{3.)}, em Liubliana, e o projeto East Art Map, que procura reescrever de forma crítica as estruturas disciplinares da história da arte.

O East Art Map nasce como resposta direta à exclusão persistente — e estruturalmente colonial — das práticas artísticas do Leste Europeu das narrativas hegemónicas da história da arte. Concebido como um dispositivo crítico, o projeto desenvolveu-se em duas fases complementares. A primeira, entre 1999 e 2002, consistiu na recolha sistemática de dados primários — artistas, artefactos, eventos — relativos ao período de 1945 a 2000, estabelecendo um terreno comum para práticas frequentemente fragmentadas por fronteiras políticas e epistemológicas. A segunda fase, entre 2002 e 2005, concentrou-se no escrutínio crítico desse corpus através de ensaios comissionados, que procuravam iluminar, tensionar ou reconfigurar as relações possíveis entre os diferentes contextos locais e o panorama artístico internacional. Ambas as fases convergem na publicação East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe (IRWIN, 2006), que sintetiza este gesto de reinscrição histórica e propõe uma nova cartografia para a arte do Leste Europeu^{4.)}.

¹⁾ Website oficial do NSK State, concebido como espaço arquivístico e performativo que sustenta o Estado em tempo: <https://nskstate.com/>

²⁾ A emissão do passaporte NSK — gesto performativo e dispositivo institucional que encarna a cidadania do Estado em tempo — está disponível em: <https://passport.nsk.si>

³⁾ A coleção Arteast 2000+ — concebida como infraestrutura curatorial para reinscrever práticas artísticas do Leste Europeu no cânone contemporâneo — está disponível em: <https://www.mg-lj.si/en/collections/>

⁴⁾ A primeira fase do East Art Map estrutura a recolha de práticas artísticas a partir de sistemas nacionais — uma grelha geopolítica que revela tanto a persistência de categorias pós-socialistas quanto a necessidade, reconhecida posteriormente pelo IRWIN, de tensionar os limites dessa abordagem. Os países incluídos são: Albânia, Alemanha Oriental, Bósnia-Herzegovina, Bulgária, Croácia, Eslováquia, Eslovênia, Estônia, Hungria, Letônia, Lituânia, Moldávia, Polónia, República da Macedônia, República Tcheca, Romênia, Rússia, Sérvia e Montenegro.



Figura 1: Ilustração do East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe, editado pelo IRWIN, indicando a área geográfica abrangida pelo projeto

Fonte: IRWIN, East Art Map: Contemporary Art in Eastern Europe (Afterall Books, 2006).

Segundo o IRWIN (2006: 11), o Leste Europeu não dispõe de um sistema referencial unificado que organize eventos e artefactos historicamente relevantes; em vez disso, emergem constelações fragmentadas, moldadas por fronteiras nacionais e por necessidades locais. Por vezes, esses fragmentos coexistem em “sistemas duplos”, onde narrativas oficiais convivem com “histórias e narrativas sobre arte e artistas que se opunham ao *establishment* artístico oficial” (IRWIN, 2006: 11), revelando uma tensão permanente entre institucionalização e dissidência. A primeira parte do East Art Map foi formalizada em 2001, em colaboração com a revista *New Moment*, que dedicou uma edição íntegra ao projeto. O objetivo desta fase inaugural era apresentar artistas, eventos e artefactos relevantes para cada país, delineando relações potenciais entre diferentes contextos do Leste Europeu e, assim, esboçar uma ecologia epistemológica da região (IRWIN, 2006: 12)⁵). Com base nesse levantamento, o projeto estruturou-se em quatro regras orientadoras:

1. Principais acontecimentos artísticos ou obras de arte que tenham influenciado as práticas artísticas em determinados países, acompanhados de uma breve descrição.
2. As razões pelas quais esses acontecimentos e artefactos tiveram tal impacto, bem como os tipos de reflexão e pensamento sobre a arte, ou através da arte, que os tornaram possíveis.
3. A data da sua ocorrência ou criação, bem como a respetiva documentação, sempre que disponível.
4. A sua relação (semelhanças e diferenças) com as práticas artísticas internacionais contemporâneas. (IRWIN, 2006: 12)

⁵) Devido às limitações do formato impresso da revista *New Moment*, o IRWIN lançou em 2002 um CD-ROM do East Art Map — um suporte digital que funcionou como infraestrutura expandida para o projeto e ampliou a circulação das relações propostas pelos editores. O CD-ROM foi desenvolvido com o Renderspace–Pristop Interactive e o Karl Ernst Osthaus-Museum (Hagen, Alemanha).

A estrutura visual do East Art Map funciona como uma sintaxe própria, concebida para tornar legíveis as múltiplas relações históricas que atravessam o campo artístico do Leste Europeu. Os círculos amarelos assinalam entradas propostas por artistas, curadores ou sociólogos; as linhas vermelhas indicam conexões que emergem diretamente das quatro regras metodológicas do projeto; e as linhas azuis correspondem a relações construídas no momento da composição gráfica. As cruzes e os números identificam esses cruzamentos, permitindo visualizar padrões de influência, afinidade e fratura (IRWIN, 2006: 17). As setas a preto, por sua vez, marcam esferas de interação que atravessam diferentes contextos e temporalidades, sugerindo movimentos que escapam a uma historiografia linear. Esta gramática gráfica mantém, assim, um registo visual das camadas, tensões e articulações que constituem o desenvolvimento artístico da região.

Os elementos que compõem o mapa — eventos, artistas e artefactos — foram selecionados por editores convidados pelo IRWIN, escolhidos tanto pela sua trajetória académica e pessoal quanto pela familiaridade com contextos artísticos específicos. Cada uma dessas entradas aparece no mapa sob a forma de um círculo (Figura 2)⁶⁾. Como explica o coletivo, “foi solicitado aos editores colaboradores não apenas que seleccionassem até dez obras ou momentos artísticos cruciais, mas também que identificassem e definissem as influências e as relações entre os artistas selecionados, tanto a nível local como internacional” (IRWIN, 2006: 13). As relações identificadas pelos editores são visualizadas através das linhas vermelhas que conectam as diferentes entradas (Figura 3)⁷⁾. A partir dessas conexões, o IRWIN reconheceu a presença de movimentos e estilos artísticos mais amplos, representados no mapa pelas linhas azuis. Segundo o grupo, “para além da linha de autoria anónima, foi-nos também possível traçar a linha de Moscow Conceptualism⁸⁾, a line of Sots-Art⁹⁾. Posso também adaptar ao vocabulário específico de autores como Boris Groys ou ao contexto do NSK.” (IRWIN, 2009: 13).

⁶⁾ Disponível em: <https://www.irwin-nsk.org/works-and-projects/east-art-map/>, acesso em 31/06/2025 às 14:00.

⁷⁾ Disponível em: https://pinchukartcentre.org/en/photo_and_video/photo/7573, acesso em 31/06/2025 às 14:00.

⁸⁾ O termo “Conceitualismo de Moscovo”, formulado por Boris Groys, descreve um conjunto de artistas ativos em Moscovo cuja prática articulava crítica institucional, consciência narrativa e estratégias de distanciamento próprias do contexto soviético tardio, tendo Ilya Kabakov como figura central. Groys denominou inicialmente o movimento como “Moscow Romantic Conceptualism”, sublinhando sua diferença estrutural em relação ao conceitualismo ocidental — sobretudo à vertente linguístico-analítica de Joseph Kosuth. Cf. Groys (2009).

⁹⁾ “Sots-Art” é o termo cunhado para descrever práticas artísticas soviéticas dos anos 1970 que apropriavam, deslocavam e ironizavam simultaneamente os códigos do realismo socialista e da Pop Art ocidental. Essa operação dupla produzia uma crítica incisiva tanto à estética da propaganda estatal quanto à lógica mercantilista da cultura de massas. Vide: <https://arzamas.academy/materials/1235>



Figura 2: Zoom no East Art Map que demonstra como as entradas de artistas, objetos e eventos são representadas graficamente no mapa
 Fonte: IRWIN.

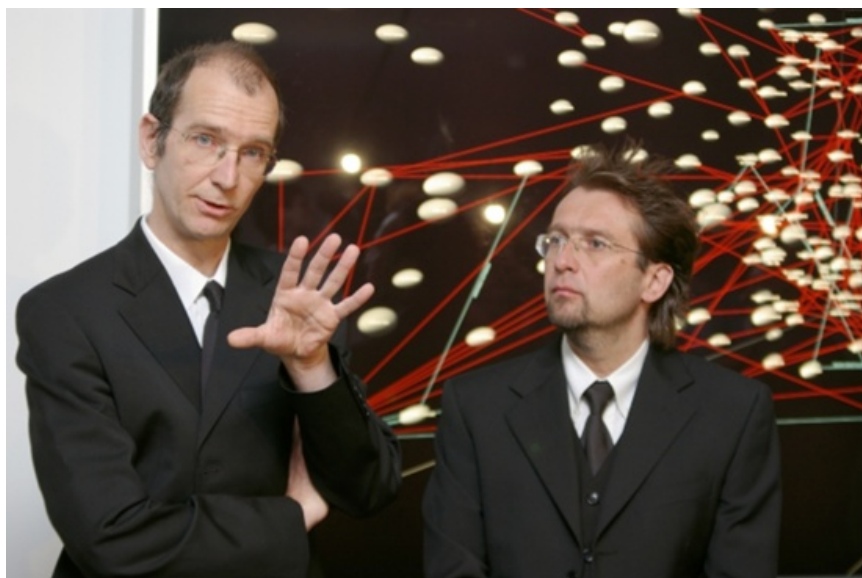


Figura 3: O coletivo IRWIN apresentando o East Art Map em exposição, mostrando a distribuição gráfica das linhas que conectam os diferentes pontos de entrada
 Fonte: Pinchuk Art Center.

Na segunda fase do East Art Map, o projeto passou a testar o próprio terreno que havia construído: verificar dados, tensionar escolhas e expandir as conexões inicialmente propostas. Como descreve o coletivo, “esta parte consiste em: (a) um website; (b) investigação em colaboração com uma rede de universidades; (c) investigação e reflexão por parte de especialistas sobre a relação entre a produção artística do Leste e do Oeste; e (d) a exposição East Art Map” (IRWIN, 2006: 13). Trata-se de um movimento que desloca o projeto do domínio do levantamento empírico para uma investigação epistemológica mais ampla, situando-se dentro de uma tendência contemporânea de compreender a prática artística como modo de produção de conhecimento. Essa orientação — que atravessa debates atuais sobre arte, pesquisa e metodologia — é tematizada por diversos teóricos e filósofos da arte contemporânea, cujos enquadramentos variam conforme seus pontos de entrada, mas convergem na percepção de que a arte não apenas reflete conhecimento, mas participa ativamente de sua produção e transformação.

Na enumeração que o IRWIN estabelece para a segunda fase do East Art Map, torna-se possível perceber como o projeto começa a gravitar em torno de debates mais amplos sobre produção de conhecimento na arte contemporânea. O item (a), dedicado ao desenvolvimento de um website, dialoga com a reflexão de Bishop (2023) sobre o papel das tecnologias digitais na constituição da research-based art, em que a prática artística opera como plataforma de investigação. O ponto (b), investigação em articulação com uma rede de universidades, aproxima-se das problematizações de Steyerl (2010) acerca da transformação da pesquisa artística em disciplina acadêmica — um processo que, ao mesmo tempo em que legitima certas práticas, também as submete a novas formas de normatividade institucional. Já o item (c), investigação e reflexão desenvolvidas por especialistas acerca da relação entre a produção artística do Leste e do Ocidente, articulado ao destaque dado a (d), the exhibition, inscreve o projeto em debates centrais sobre a lógica classificatória da história da arte, tal como problematizada por Močnik (2006), que evidencia como as taxonomias disciplinares reiteram regimes de visibilidade e invisibilidade sob a aparência de neutralidade. Essa articulação, vinculada ao reconhecimento das determinações geopolíticas que moldam práticas artísticas — eixo estruturante do spatial turn, que questiona a universalidade dos mapas culturais — aproxima o East Art Map de uma crítica mais profunda às geografias do saber. Ao enfatizar (d) the exhibition, o IRWIN dialoga diretamente com Piotrowski (2012), para quem a exposição não é apenas o dispositivo de apresentação de obras, mas uma forma de escrita histórica: um método capaz de reorganizar narrativas, redistribuir centralidades e propor novas cartografias críticas¹⁰).

¹⁰) Disponível em <https://aplusa.it/offsite/venice-international-performance-art-week/>, a acesso em 31/06/2025 às 14:00.



Figura 4: Vista da instalação do East Art Map na Venice International Performance Art Week, em Veneza, 2017

Fonte: Aplusa.

3. East Art Map e a epistemização da arte: Plataformas, hipertextos e fabulações

O East Art Map, especialmente em sua segunda fase, não se limita a ampliar as conexões entre práticas artísticas do Leste Europeu: ele passa a formular protocolos para a produção, circulação e validação do conhecimento sobre essas mesmas práticas. Com isso, o projeto se inscreve em um movimento mais amplo da arte contemporânea, no qual a dimensão epistêmica deixa de ser uma consequência para tornar-se o próprio centro da operação artística. Ao recorrer a plataformas digitais, metodologias colaborativas e exercícios de revisão crítica da história da arte, o East Art Map aproxima-se dos debates sobre a tradução das práticas artísticas para o campo da epistemologia. É nesse horizonte que autores como Holert (2020) e Bishop (2023) interrogam o modo como a arte assume funções investigativas, documentais e cognitivas, reposicionando o artista como produtor — e não apenas ilustrador — de conhecimento.

De acordo com Holert (2020: 7–8), as últimas décadas testemunharam uma mobilização crescente da noção de conhecimento pelas práticas artísticas, que passam a substituir categorias tradicionalmente associadas ao campo estético — como belo, estilo e gênero — por termos oriundos do vocabulário epistêmico, tais como conhecimento, evidência e pesquisa. O autor lembra que, embora desde o século XVII as academias de Belas Artes

tenham codificado interfaces entre arte e saber literato, sobretudo por meio de disciplinas como a história da arte, o conhecimento raramente foi entendido como eixo central do processo criativo. Ao contrário: durante muito tempo, arte e epistemologia foram posicionadas como domínios antagônicos. Na arte contemporânea, contudo, Holert (2020: 7) identifica “a tendência para abordar e testar a capacidade da arte de tomar o conhecimento como seu objeto e de operar em termos epistêmicos”, indicando uma transformação profunda na forma como a arte produz, organiza e disputa regimes de saber.

Para Bishop (2023), a atitude epistêmica da arte está intrinsecamente ligada à democratização e à popularização da internet a partir da década de 1990. A autora identifica na instalação *Import/Export Funk Office* (1992–1993), de Renée Green — Figura 5^{11.)} — o primeiro exemplo dessa virada, que ela denomina *research-based art*. Na obra, Green organiza um arquivo de materiais mediáticos diversos sobre a diáspora africana, convidando o visitante a produzir associações livres e a compor novas narrativas a partir do contato com a documentação apresentada. Em 1995, a artista lançou um CD-ROM com o conteúdo da instalação, afirmando que sua pesquisa se ajustava de forma mais adequada ao ambiente digital, dado que sua lógica organizativa operava segundo princípios de hipertextualidade^{12.)}. Ainda assim, a versão física da obra continuou a circular e segue sendo remontada — sua instalação mais recente ocorreu em 2024, no MOCA (Los Angeles).



Figura 5: Instalação *Import/Export Funk Office*, de Renée Green, em exposição no Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurique

Fonte: Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurique.

^{11.)} Disponível em: <https://migrosmuseum.ch/en/exhibitions/jetzt-in-renee-greens-playlist-zum-werk-import-export-funk-office-rein hoeren>, acesso em 31/06/2025 às 14:00.

^{12.)} O hiperlink constitui um princípio estruturante dos ambientes digitais, permitindo a navegação não linear entre fragmentos de informação e criando percursos associativos que escapam à lógica sequencial do texto impresso. Sua função vai além do mero acesso a conteúdos adicionais: ele opera como dispositivo epistemológico que reorganiza relações, hierarquias e modos de leitura, aproximando-se de formas rizomáticas de construção e circulação do conhecimento.

A análise de Bishop (2023) sobre a *research-based art* evidencia que essa prática está profundamente imbricada nos avanços da tecnologia digital, que reconfiguram modos de exibição, estratégias de organização/acumulação e formas de espacialização da informação. Nesse sentido, o East Art Map torna-se exemplar ao recorrer simultaneamente a um CD-ROM e a um website como infraestruturas de mapeamento, permitindo a circulação não linear dos dados e favorecendo a montagem de novas relações e narrativas por parte do público. Essa lógica interativa, fundada em hipertextualidade e fluidez informacional, aproxima o projeto de um paradigma em que a própria obra se comporta como um ambiente de pesquisa. Como enfatiza Bishop, a instalação artística baseada em pesquisa “não pode ser entendido de forma isolada relativamente aos desenvolvimentos contemporâneos no domínio das tecnologias digitais” (Bishop, 2023: para. 7).

Como argumenta Bishop (2023), o desenvolvimento da pesquisa artística não pode ser desvinculado dos avanços tecnológicos, que introduzem novas formas de organizar, apresentar e navegar o conhecimento. Essa relação torna-se evidente no East Art Map, cuja trajetória, tal como no projeto de Renée Green, desloca-se do espaço expositivo físico para a virtualidade de um CD-ROM e de um website. No caso do IRWIN, o site assume papel central ao “guiando os visitantes ao longo dos últimos sessenta anos da história das artes visuais na Europa de Leste”, permanecendo “aberto à incorporação de novas contribuições por parte do público” (IRWIN, 2006: 15). Assim como na instalação de Green, em que o público é convidado a produzir suas próprias conexões entre fragmentos midiáticos, o East Art Map transforma o visitante em coeditor de uma história da arte do Leste Europeu — uma narrativa aberta, processual e continuamente reescrita.

Ao descentralizar a autoria e incorporar múltiplas vozes, a prática do IRWIN aproxima-se da noção de fabulação crítica formulada por Saidiya Hartman (2019). Para Hartman, fabular criticamente não é preencher o arquivo, mas escutar suas omissões e produzir narrativas especulativas capazes de reinscrever subjetividades apagadas pelas formas hegemônicas de documentação histórica. Trata-se de um gesto que, mais do que recuperar o que foi silenciado, expõe a própria violência do apagamento, iluminando os limites do que pode ser registrado. No East Art Map, essa fabulação crítica manifesta-se na criação de uma plataforma aberta, dinâmica e participativa, em que novos relatos, interpretações e vínculos podem surgir continuamente. A história da arte deixa então de operar como narrativa fixa e linear, transformando-se em um campo fluido e inacabado — um espaço de fabulações e refabulações constantes, onde a leitura crítica do passado se torna inseparável da imaginação de outros futuros possíveis.

4. East Art Map, pedagogias radicais e o *educational turn*

Os processos de fabulação e refabulação ativados pelo East Art Map desenvolvem-se em sintonia com transformações estruturais mais amplas ocorridas no interior das instituições de ensino superior e das disciplinas acadêmicas. Desde o pós-estruturalismo, a reconfiguração dos modos de leitura, de autoria e de produção de saber abriu espaço para o surgimento de campos como os estudos feministas e decoloniais, que deslocaram as fronteiras do que pode ser reconhecido como conhecimento legítimo. Nesse contexto, a crescente aproximação entre universidades e práticas artísticas desempenha um papel decisivo na epistemização da arte, ao legitimar a pesquisa artística como um modo próprio — situado, parcial e crítico — de produzir e disputar regimes de saber.

Embora a *research-based art* encontre precedentes no documentário, no filme-ensaio e no conceitualismo, sua consolidação como paradigma está profundamente ligada ao surgimento dos programas de doutoramento em artes, na década de 1990, sobretudo na Europa Ocidental e nos Estados Unidos^{13.}). Como observa Bishop (2023), ao contrário dos programas de Master of Fine Arts, esses doutorados demandavam que a prática artística fosse acompanhada por escrita acadêmica, instaurando uma relação de subordinação da linguagem visual à discursiva. Essa exigência introduziu um novo *modus operandi* na economia sensível da produção artística, gerando efeitos que extrapolaram o espaço universitário: mesmo artistas que não ingressaram nesses programas passaram a operar sob a influência desse paradigma intelectual, no qual a arte é convocada a legitimar-se também como forma de conhecimento.

Esse novo paradigma intelectual transformou profundamente a prática da pesquisa artística ao institucionalizá-la no interior das universidades. Para Steyerl (2010), a crescente regulamentação acadêmica em torno da pesquisa artística corre o risco de convertê-la em uma disciplina formal, sujeita às mesmas lógicas que, historicamente, a marginalizaram. Se, por um lado, a institucionalização oferece uma moldura crítica mais robusta e garante legitimidade à prática, por outro, pode restringir sua potência experimental ao submeter a produção artística a parâmetros acadêmicos de validação — tais como relevância, inovação formal, estilo ou filiação a movimentos específicos. No contexto do East Art Map, esse processo é ambivalente: reforça a credibilidade do projeto como gesto de reescrita historiográfica, mas simultaneamente condiciona os modos pelos quais essa reescrita pode ocorrer, reinscrevendo-a nas mesmas categorias disciplinares que o IRWIN procura tensionar.

A institucionalização da pesquisa artística e sua adequação aos parâmetros da história da arte podem, por um lado, ser percebidas como restrições; por outro, permitem compreender esse processo como um exercício de tradução, no qual os métodos da pesquisa artística adentram o campo historiográfico e reconfiguram suas operações internas. No East Art Map, essa negociação entre limite e possibilidade transforma o gesto investigativo do coletivo IRWIN em uma prática performativa: em vez de uma coleta passiva de dados sobre a arte do Leste Europeu, o projeto opera como uma intervenção na própria disciplina, deslocando fundamentos como a evolução formal, a busca de autonomia ou a pretensão universalista. Tal performatividade faz com que East Art Map, pesquisa artística e história da arte se aproximem como variantes de uma mesma linguagem crítica. Nesse sentido, embora Groys (2009) utilize o termo *linguistic turn* para descrever a tradução de um regime econômico capitalista para um modelo socialista, sua reflexão ilumina o modo como processos de tradução entre sistemas distintos — econômicos ou epistêmicos — reconfiguram as formas de compreender e organizar o mundo^{14.}).

^{13.}Para uma discussão aprofundada sobre a emergência e os impactos dos programas de doutoramento voltados a artistas — e sobre como eles reconfiguraram a relação entre prática artística, escrita acadêmica e regimes de validação institucional — ver: Elkins, J. (Ed.). (2014). *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing.

^{14.} Em *The Communist Postscript* (2010), Groys emprega o termo *linguistic turn* para descrever a linguagem como força capaz de mediar e traduzir mundos econômicos divergentes — o capitalista e o socialista. Ainda que distante do campo da história da arte, essa reflexão ilumina o modo como qualquer operação de tradução entre sistemas de saber pode gerar deslocamentos profundos, tornando visíveis as fissuras e reconfigurações que ocorrem quando um regime epistêmico se dobra sobre outro.

Ao atravessar esse processo de tradução, a pesquisa artística assume um caráter paradoxal: é, ao mesmo tempo, criação artística (arte) e escrutínio crítico da história da arte (não-arte). Como observa Groys (2008: 100), “a práxis artística apenas é reconhecida enquanto tal quando se constitui de forma paradoxal. Se uma obra se apresenta como arte, tende a ser percebida não como arte, mas como kitsch. Se, pelo contrário, a arte se apresenta como não-arte, ela é simplesmente não-arte. Para ser reconhecida enquanto arte, a arte tem de se apresentar, em simultâneo, como arte e como não-arte”. Esse duplo movimento — parecer arte e não-arte simultaneamente — permeia grande parte da *research-based art*, já que, ao substituir categorias estéticas por categorias epistemológicas, as práticas artísticas passam a operar segundo lógicas próprias das práticas de verdade. No caso do East Art Map, o IRWIN trabalha precisamente nessa tensão: embora seu gesto seja epistemológico, voltado à reescrita da história da arte (não-arte), o projeto é também concebido como objeto capaz de circular no espaço expositivo (arte), performando essa ambivalência constitutiva.

No caso do East Art Map, embora a preocupação do IRWIN seja essencialmente epistemológica — isto é, reescrever a história da arte do Leste Europeu (não-arte) — há também a intenção de que o projeto opere como objeto expositivo (arte). Essa condição híbrida aproxima-se do conceito de obra paradoxal formulado por Groys (2008), para quem a força da arte contemporânea reside precisamente na capacidade de encarnar uma autocontradição radical, sustentando simultaneamente tese e antítese. Assim, o East Art Map se apresenta tanto como gesto de reconstrução historiográfica quanto como obra artística, performando a ambivalência entre arte e não-arte que estrutura grande parte da produção atual. É nesse sentido que a formulação de Groys ganha densidade, ao afirmar que “mesmo as obras de arte mais radicalmente unilaterais podem ser reconhecidas como pertinentes na medida em que contribuam para reconfigurar o desequilíbrio das relações de poder no campo artístico como um todo” (Groys, 2008: 4).

A tendência observada nas exposições de arte contemporânea — em que objetos e práticas híbridas atravessam a fronteira entre criação artística e produção educacional — tem sido amplamente associada ao chamado *educational turn*. Nesse cenário, tanto as instituições de ensino quanto as práticas artísticas passam por transformações que as aproximam de uma produção crítica de conhecimento. Rogoff (2008) argumenta que, nas últimas décadas, a pedagogia tornou-se uma preocupação central da arte contemporânea, convertendo museus, galerias e exposições em espaços de aprendizagem coletiva e de experimentação crítica. Para a autora, “at its best, education forms collectivities – many fleeting collectivities that ebb and flow, converge and fall apart. These are small ontological communities propelled by desire and curiosity, cemented together by the kind of empowerment that comes from intellectual challenge” (Rogoff, 2008: 4).

No East Art Map, essa preocupação com a formação de uma comunidade ontológica impulsionada pelo desejo e curiosidade permeia as diversas fases do projeto, desde a recolha pelos editores na fase um até contribuição contínua do público no site. Ao aproximar a pesquisa artística das práticas pedagógicas ativas, o projeto não apenas dialoga com a epistemização da arte contemporânea, mas também se relaciona diretamente com o *educational turn*. As barreiras que tradicionalmente separam a pesquisa, o ensino e a prática artística tornam-se fluidas e transponíveis. Essa fluidez é reforçada pela criação de espaços alternativos de democratização do conhecimento, seja por meio do CD-ROM ou do website, reconfigurando o que se entendia como conhecimento e redefinindo os limites da história da arte hegemônica.

Para que as práticas artísticas e educacionais se tornem verdadeiramente inclusivas, desafiando os antigos sistemas de pensamento coloniais que ainda revigoram nos contextos disciplinares, é necessário que aconteça um processo de desaprendizagem. Sternfeld (2016) argumenta que a educação crítica deve necessariamente passar por esse processo de “desaprender”, ou seja, de desconstruir e questionar os sistemas de conhecimento coloniais que reforçam exclusões, atuando criticamente sobre eles. Em uma crítica ao *educational turn*, Sternfeld (2016: 5) afirma: “a “viragem educativa” na curadoria opera como uma viragem dirigida exclusivamente aos curadores, instrumentalizando a “educação” enquanto conjunto de protocolos e elidindo as suas complexas tensões internas relativas às noções de possibilidade e transformação”. No entanto, o trabalho do coletivo IRWIN não instrumentaliza práticas pedagógicas para o discurso curatorial, mas expõe as contradições internas da história da arte, questionando seus protocolos e abrindo caminho para uma fabulação crítica que expande o conhecimento sobre as práticas artísticas do Leste Europeu e, também, desafia o entendimento tradicional de uma história da arte universal.

O East Art Map não apenas inclui práticas artísticas marginalizadas do Leste Europeu, mas também desafia ativamente as narrativas hegemônicas que dominam a história da arte. Em vez de um processo pontual de desaprendizagem, o projeto propõe um dismantelamento contínuo das estruturas epistemológicas ocidentais. Através da participação ativa do público e da criação de um espaço para o intercâmbio de conhecimento, o East Art Map fomenta uma pedagogia crítica. Ele se compromete tanto com a expansão do conhecimento quanto com a necessidade de questionar e desconstruir as bases coloniais da história da arte, criando um novo campo de práticas artísticas e educacionais que cruzam fronteiras disciplinares de forma inclusiva e decolonial.

5. O East Art Map: *spatial turn* e a reconfiguração da exposição de arte

Embora o East Art Map dialogue com tendências metodológicas internacionais — como a *research-based art* e o *educational turn* — o projeto evidencia a necessidade de considerar os vetores geopolíticos que moldaram a constituição da história da arte enquanto disciplina. Sua intervenção dirige-se ao apagamento sistêmico das práticas do Leste Europeu e, para compreender tal apagamento, torna-se essencial refletir sobre as hierarquias culturais que estruturam o campo. Močnik (2006: 343) argumenta que os pares “Oriental/Ocidental” ou “Leste/Oeste” não designam uma oposição simples, mas uma hierarquia taxonômica: para que um objeto artístico do Leste Europeu seja reconhecido pelas categorias ocidentais da história da arte, ele deve primeiro ser marcado como “oriental” ou “do Leste”, isto é, colocado em posição subalterna. Esse rebaixamento não é exclusivo do Leste Europeu; incide, de maneira ainda mais intensa, sobre os países do Sul Global. O resultado, como afirma Močnik (2006: 344), é que “por um lado, apresenta-se uma pluralidade de narrativas históricas inscritas no horizonte de uma universalidade autossuficiente; por outro, uma pseudo-história unitária, heterogeneamente estruturada, em analogia com as narrativas que compõem o polo universal”.

A dicotomia entre as formas que a história da arte assume após 1989 é amplamente debatida na literatura ocidental, sobretudo por Hans Belting. Para o autor (Belting, 2003: 101), a unidade presumida da história da arte ocidental se desfaz com a queda do comunismo, uma vez que grande parte dessa unidade havia sido edificada em oposição simbólica à Europa Oriental. Como observa Belting, “uma cultura vivia às custas da outra, ou talvez com a ajuda dela. Com o término dessa postura de hostilidade tornou-se difícil para ambas as culturas

sobreviver na autorreferência anterior. A arte delas estava inserida numa tradição histórica em que eram incompatíveis entre si” (Belting, 2003: 101). Segundo o autor (Belting, 2003: 101-102), essa suposta incompatibilidade foi alimentada pela crença ocidental de que a modernidade em países como a Rússia teria sido interrompida — ideia que ele rejeita, argumentando que a modernidade não desaparece, mas continua de forma vigorosa na arte dissidente produzida no interior do Bloco Soviético.

Para Groys (2008: 1), a relação de oposição que estrutura a arte moderna não deve ser entendida como um confronto externo entre tradições culturais — como na análise comparativa proposta por Belting (2003) — mas como um princípio interno à própria modernidade. Cada movimento artístico moderno carrega consigo o seu contramovimento, de modo que tese e antítese coexistem num estado de equilíbrio. A arte moderna, argumenta Groys (2008: 2), é um campo configurado por essa crença no balanço de poder, característica de um mundo moderno, ateu e humanista que projetou no domínio artístico o ideal de uma paridade entre forças opostas. Nesse sentido, o que define a modernidade artística é justamente a centralidade dessa questão do equilíbrio. Assim, tanto a produção oficial dos Estados totalitários quanto as manifestações dissidentes são, para Groys (2008: 4), igualmente modernas, pois partilham a mesma convicção no equilíbrio entre poderes antagônicos.

Como argumenta Groys (2008), a arte que se coloca a serviço de um equilíbrio de poder dinâmico e revolucionário inevitavelmente assume um caráter de propaganda política. “Such art does not reduce itself to the representation of power — it participates in the struggle for power that it interprets as the only way in which the true balance of power could reveal itself” (Groys, 2008: 4). Essa formulação é particularmente pertinente para compreender tanto a arte oficial quanto a arte dissidente produzida em contextos totalitários, nas quais a prática artística desempenhava um papel ideológico explícito, funcionando como instrumento de reforço ou contestação do regime. Em contraste, nos países capitalistas, a arte percorreu outro trajeto: tornou-se commodity, um objeto de consumo cultural despolitizado — deslocando-se da arena do confronto ideológico para a lógica mercantil que pauta o mercado de arte.

Essa distinção entre contextos contribuiu para a consolidação de uma narrativa dominante da história da arte que, influenciada pelo mercado capitalista, privilegiou a arte como mercadoria e naturalizou essa perspectiva como cânone do modernismo. Como observa Groys (2008: 5), após o colapso do regime socialista no Leste Europeu, “o sistema comercial de produção e distribuição da arte passou a sobrepor-se ao sistema político, tornando a própria noção de arte praticamente indissociável da lógica do mercado da arte”. Como consequência, práticas artísticas politicamente motivadas foram sendo excluídas do campo institucionalmente reconhecido da arte, enquanto produções não mercadológicas foram relegadas à periferia do discurso ocidental — reforçando, assim, a supremacia da narrativa capitalista e sua versão hegemônica da história da arte.

Diferentemente de Belting (2003), que interpreta a relação entre as produções artísticas do Ocidente e do Oriente como uma “contra-imagem”, isto é, como sistemas que se definem mutuamente por oposição, Groys (2008) propõe outra leitura: a inclusão ou exclusão de determinados objetos artísticos decorre do triunfo da economia cultural capitalista sobre a socialista. Belting (2003: 106) descreve esse processo a partir de uma metáfora de assimilação desigual: “A cultura ocidental, que pode reservar para si o valor ideal da liberdade e o valor material do capital, parece tornar-se hoje a herdeira universal da história

que simplesmente engole a outra cultura, a qual se encontra prejudicada de muitas maneiras”. Embora Belting (2003) também reconheça essa vitória da cultura ocidental, ele a entende como o gesto de uma cultura universal que absorve outra cultura que igualmente aspirava à universalidade — ao passo que, para Groys (2008), o mecanismo decisivo é a hegemonia do mercado capitalista como força reguladora do campo artístico.

A pergunta acerca do que deve ser a Europa está hoje completamente aberta, mas já está decidido que a Europa, no seu novo traçado de fronteiras, não poderá evitar por muito mais tempo o tema Ocidente e Europa Oriental, o qual também deveria ser o tema de uma história da arte de duas vozes ainda não escrita. (Belting, 2003: 114).

O East Art Map posiciona-se como uma resposta crítica às leituras dualistas e hierarquizantes presentes em autores como Belting, que historicamente moldaram a narrativa ocidental da história da arte. Em vez de reproduzir a dicotomia Oriente/Ocidente, o projeto evidencia a complexidade de um campo composto por múltiplas vozes, muitas delas silenciadas, deslocadas ou ignoradas ao longo do tempo. Ao afirmar que a história da arte do Leste Europeu não pode ser compreendida dentro de um enquadramento binário, o East Art Map reivindica uma abordagem polifônica, capaz de reconhecer subjetividades, trocas transversais e influências recíprocas entre territórios heterogêneos. Longe de se limitar às oposições tradicionais — arte “oficial” versus “dissidente”, ou produção “de mercado” versus “politicamente engajada” — o projeto cartografa camadas simultâneas de produção artística que desestabilizam essas categorias. Assim, o East Art Map não apenas desafia as fronteiras estabelecidas pelas narrativas ocidentais, como também propõe uma nova cartografia da arte global que recusa qualquer designação fixa de centro e periferia. Ele incita a reconsiderar as histórias que contamos, mostrando que as práticas artísticas do Leste Europeu — assim como as do Sul Global — só podem ser plenamente compreendidas quando acolhemos uma multiplicidade de vozes e perspectivas em constante negociação.

Essa crítica à visão dualista do mundo também é desenvolvida por Piotr Piotrowski (2012) em *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Partindo das formulações de Belting (2003), Piotrowski propõe o conceito de *spatial turn* para repensar a geopolítica da história da arte e analisa, nesse contexto, a resposta do coletivo IRWIN à exposição Europa, Europa (1994). Após o fim da Guerra Fria, uma série de exposições emblemáticas — Europa, Europa, Manifesta 1, Manifesta 2, Interpol, After the Wall — buscou apresentar ao mundo a imagem de uma Europa renovada e unificada. Como observa Sapija (2021: 194), “a Europa Ocidental, face a crises de “sentido” e “identidade” decorrentes do colapso do seu principal contraponto ideológico, aguardava uma reenergização cultural vinda do Leste, projetando a possibilidade de um despertar cultural proveniente de territórios até então não explorados”. Para Sapija (2021: 195), apesar de seus discursos curatoriais divergirem significativamente, essas exposições partilhavam quatro categorias estruturantes — universalização, confrontação, cosmopolitização e problematização — que moldaram a tentativa de reinscrever o Leste Europeu no imaginário artístico global.

A exposição Europa, Europa (1994), curada por Ryszard Stanislaw, representou um dos mais ambiciosos esforços curatoriais para instituir uma ideia de universalidade na produção artística do Leste Europeu. Reunindo cerca de 700 trabalhos de mais de 200 artistas, o projeto abarcava um amplo espectro de linguagens — artes visuais, teatro, música, literatura e arquitetura — e foi apresentado em Bonn, no recém-inaugurado Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Como observa Czubak (apud Sapija, 2021: 199), “o discurso

curatorial de Europa, Europa refletia as mensagens políticas dominantes da época, enfatizando a “construção de pontes”, a “superação das clivagens Leste-Oeste” e a conceção da cultura europeia enquanto totalidade”. No entanto, para Piotrowski (2012: 15), embora centrada na produção do Leste Europeu, a exposição enquadrava essas obras dentro do referencial universalizante da história da arte ocidental, impossibilitando o reconhecimento das especificidades culturais e dos contextos locais — frequentemente descartados como “provincianos” — que moldavam essas práticas artísticas.

Como resposta direta a essa determinação geopolítica, o coletivo IRWIN iniciou uma colaboração com a Moderna Galerija + Museu de Arte Moderna de Liubliana, com o objetivo de constituir um acervo dedicado às vanguardas do Leste Europeu do pós-guerra — esforço que resultou na coleção Arteast 2000+ (MG+MSUM, n.d.). Para Piotrowski (2012: 17), a participação do IRWIN nesse projeto funcionou como o impulso inicial para aquilo que posteriormente se tornaria o East Art Map. O autor observa que, mesmo em iniciativas consideradas amplas e canônicas — como a coletânea *Art Since 1900*, editada por Hal Foster, Rosalind Krauss et al. — as produções artísticas do Leste Europeu permanecem subordinadas a uma hierarquia taxonômica ocidental, tal como descrita por Močnik (2006). Em outras palavras, os pressupostos tácitos da geopolítica da arte moderna raramente são questionados, o que impede o reconhecimento pleno do significado histórico desses territórios e das práticas artísticas ali desenvolvidas. Como afirma Piotrowski (2012: 27), “o modernismo e as suas mutações — o antimodernismo e o pós-modernismo — configuraram-se como fenómenos intrinsecamente ocidentais e, por conseguinte, foram investidos, a partir de uma perspetiva modernista, de um alcance universal”.

O *spatial turn* emerge, assim, como uma tentativa de dissolver a hierarquia taxonômica presente na história da arte, revelando as geo-histórias dos lugares e reconhecendo a geopolítica como elemento central na análise das práticas culturais. O East Art Map alinha-se diretamente a esse paradigma ao reconfigurar narrativas historiográficas por meio de uma perspectiva situada, atenta às especificidades territoriais e às condições materiais de produção artística no Leste Europeu. Em vez de perpetuar uma hierarquia de valor centrada no Ocidente, o projeto desafia esse enquadramento ao cartografar uma polifonia de vozes, práticas e influências que atravessam fronteiras nacionais, expondo as fragilidades das dicotomias entre centro e periferia. O East Art Map responde à demanda formulada por Piotrowski de incorporar a dimensão geopolítica como critério fundamental para compreender a produção artística — não apenas no Leste Europeu, mas em escala global. Ao fazê-lo, o projeto tensiona as narrativas hegemônicas da história da arte ocidental e contribui para a desestabilização da estrutura taxonômica que historicamente marginalizou produções consideradas periféricas. Dessa forma, o East Art Map torna-se um exemplo paradigmático da aplicação prática do *spatial turn*, ao propor uma nova cartografia da arte sustentada por trocas culturais, subjetividades múltiplas e pelo reconhecimento das singularidades locais como parte constitutiva de uma história da arte verdadeiramente global.

6. Conclusões

O East Art Map propõe uma fabulação crítica da história da arte ocidental, desfazendo sua hierarquia taxonômica e sugerindo uma abordagem dinâmica e inclusiva para a disciplina. Essa inclusão não se limita à incorporação de novas vozes: implica reconhecer a geopolítica como dimensão estruturante da produção e da interpretação artística. Em vez de reproduzir a dicotomia Oriente/Ocidente, o projeto propõe uma cartografia que atravessa fronteiras e questiona a oposição entre centro e periferia.

Enquanto pesquisa artística, o East Art Map dialoga com debates mais amplos sobre história, epistemologia e crítica às categorias coloniais que moldaram a noção de modernismo. Sua natureza interativa e aberta ao público torna possível uma reescrita contínua das narrativas artísticas, revelando o potencial da prática curatorial e da investigação artística como formas de resistência epistêmica. Assim, o projeto não apenas intervém no campo da história da arte, mas demonstra como a arte pode atuar como ferramenta crítica na produção, circulação e transformação do conhecimento. A história da arte emerge, aqui, como campo fluido, sempre poroso a múltiplas vozes e perspectivas globais.

O gesto colaborativo e de reconfiguração histórica presente no East Art Map reverbera hoje em diversas iniciativas oriundas do Leste Europeu — como a East European Biennial Alliance (Varsóvia, Matter of Art, Kiev, OFF-Biennale Budapeste e Survival Kit Riga) — e em novas plataformas artísticas, como o coletivo DAVRA e a rede tranzit.cz. Essas iniciativas expandem o impulso crítico inaugurado pelo IRWIN, reafirmando a necessidade de repensar, de modo situado e geopolítico, as narrativas que estruturam a história da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belting, H. (2003). *O fim da história da arte: Uma revisão dez anos depois*. Cosac Naify.
- Bishop, C. (2023, abril). *Information overload*. Artforum. <https://www.artforum.com/features/clair-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>
- Groys, B. (2008). *Art power*. MIT Press.
- Groys, B. (2009). *The communist postscript*. Verso.
- Hartman, S. (2019). *Wayward lives, beautiful experiments: Intimate histories of social upheaval*. W. W. Norton & Company.
- Holert, T. (2020). *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics*. Sternberg Press.
- Huck, B. (n.d.). *IRWIN*. Artforum. Retrieved September 30, 2024, from <https://www.artforum.com/events/brigitte-huck-irwin-gregor-podnar-2024-552978/>
- IRWIN. (2006). General introduction. In: *East Art Map: Contemporary art and Eastern Europe* (pp. 11–15). Afterall Books.
- IRWIN. (n.d.-a). *About IRWIN*. Retrieved September 30, 2024, from <https://www.irwin-nsk.org/about/>

- IRWIN. (n.d.-b). *NSK State Pavilion – 57th Venice Biennial*. Retrieved October 10, 2024, from <https://www.irwin-nsk.org/works-and-projects/nsk-state-pavilion-venice-biennale/>
- MG+MSUM. (n.d.). *Selection from the collections of Moderna galerija: Arteast 2000+ and national collections*. Retrieved October 10, 2024, from <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2621/arteast-2000-and-national-collections/>
- MOCA Los Angeles. (2024). *Renée Green's installation Import-Export Funk Office at MOCA Los Angeles – Art, Culture, and Technology (ACT)*. <https://act.mit.edu/2024/07/renee-greens-installation-import-export-funk-office-at-moca-los-angeles/>
- Močnik, R. (2006). *EAST!* In IRWIN (Ed.), *East Art Map: Contemporary art and Eastern Europe* (pp. 343–348). Afterall Books.
- NSK. (n.d.). *The NSK State*. Retrieved October 10, 2024, from https://passport.nsk.si/en/about_us
- Piotrowski, P. (2012). *Art and democracy in post-communist Europe*. Reaktion Books.
- Rogoff, I. (2008). Turning. *E-flux Journal*, 0, 1–7. <https://www.summit.kein.org>
- Sapija, M. (2021). Conceptualizing exhibitions as sociopolitical research: An analysis of European exhibition practices. *The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture*, 3, 193–211. <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.83.10.010>
- Sternfeld, N. (2016). Learning unlearning. *CuMMA Papers*, 20, 1–11. <https://cummastudies.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/09/cumma-papers-20.pdf>
- Steyerl, H. (2010, janeiro). *Aesthetics of resistance?* *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>
- Sánchez, M. (2010). Jean Michel Jarre y Pierre Schaeffer: Un vínculo excepcional entre Oxygène (1976) y la musique concrète. *Acoustical, Art and Artifacts: Technology, Aesthetics, Communication*, 7, 135–142.

Financiamento

Artigo desenvolvido ao abrigo da Bolsa de Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia - DOI: 10.54499/2023.03235.BD. O projeto de doutoramento é acolhido pelo i2ADS – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

é

Lais Rabello de Andrade.

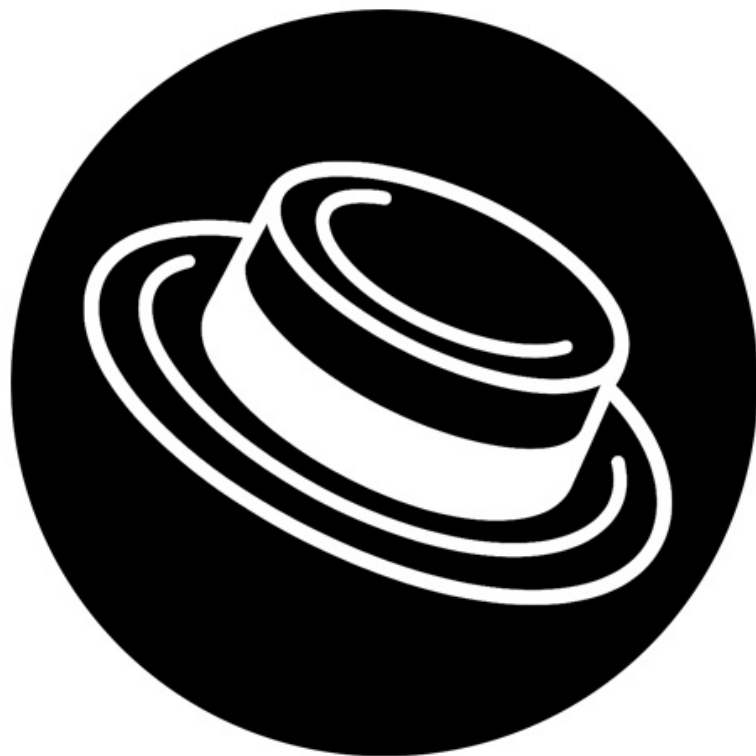
Doutoranda em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desenvolve pesquisa sobre bienais do Leste Europeu, epistemologias situadas, práticas curatoriais e metodologias de (un)learning. Integra o i2ADS e colabora com projetos como Extreme Sites e GLOSAR, atuando na interface entre arte contemporânea, geopolítica e produção crítica de conhecimento. Email: lais.rabell@gmail.com ORCID: 0000-0002-2287-0790.

Receção: 23-09-2025

Aprovação: 13-11-2025

Citação:

Rabello de Andrade, L. (2025). East Art Map | Tu(o)rns_Around). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.42-60 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a4>



EM BUSCA DAS DIFERENÇAS. ENSAIO PRELIMINAR FACE A UMA SOCIOLOGIA DA NEURODIVERSIDADE

IN SEARCH OF DIFFERENCES. PRELIMINARY ESSAY TOWARDS A SOCIOLOGY OF NEURODIVERSITY

À LA RECHERCHE DES DIFFÉRENCES. ESSAI PRÉLIMINAIRE POUR UNE SOCIOLOGIE DE LA NEURODIVERSITÉ

EN BUSCA DE LAS DIFERENCIAS. ENSAYO PRELIMINAR HACIA UNA SOCIOLOGÍA DE LA NEURODIVERSIDAD

José Bola

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: O fenómeno da neurodiversidade tem sido encarado como uma categoria central nos debates sobre diferença, saúde mental e inclusão. O modo como circula é espelhado no campo académico, marcado por ambiguidades disciplinares. Este trabalho promove, de forma exploratória, um pensamento que reflita a neurodiversidade enquanto construção social da doença. Em vez de a destacar como variação neurológica, percorremos uma revisão narrativa sobre o modo como se converte num marcador social daquilo que é típico ou desviante, articulando teoria sociológica clássica e contemporânea. A partir da historicidade, dos paradigmas contemporâneos e de possíveis desafios emergentes, argumentamos que a neurodiversidade deveria funcionar como uma ramificação disciplinar da Sociologia, uma gramática cultural que pode redefinir as fronteiras do interacionismo simbólico. A lacuna consistente de literatura nacional torna necessário problematizar a neurodiversidade enquanto construção social, explorando os efeitos que produz nos indivíduos.

Palavras-chave: neurodiversidade, construção social da doença, historicidade, gramática cultural

ABSTRACT: The phenomenon of neurodiversity has been considered a central category in debates about difference, mental health, and inclusion. The way it circulates is mirrored in the academic field, marked by disciplinary ambiguities. This work promotes, in an exploratory way, a thought that reflects neurodiversity as a social construction of illness. Instead of highlighting it as a neurological variation, we undertake a narrative review of how it becomes a social marker of what is typical or deviant, articulating classical and contemporary sociological theory. Based on historicity, contemporary paradigms, and possible emerging challenges, we argue that neurodiversity should function as a disciplinary branch of Sociology, a cultural grammar that can redefine the boundaries of symbolic interactionism. The consistent gap in national literature makes it necessary to problematize neurodiversity as a social construction, exploring the effects it produces on individuals.

Keywords: neurodiversity, social construction of disease, historicity, cultural grammar

RÉSUMÉ: Le phénomène de la neurodiversité est considéré comme une catégorie centrale dans les débats sur la différence, la santé mentale et l'inclusion. Sa circulation se reflète dans le champ académique, marqué par des ambiguïtés disciplinaires. Ce travail encourage, de manière exploratoire, une réflexion sur la neurodiversité comme construction sociale de la maladie. Plutôt que de la réduire à une simple variation neurologique, nous proposons une analyse narrative de la manière dont elle devient un marqueur social de ce qui est typique ou déviant, en articulant théories sociologiques classiques et contemporaines. En nous appuyant sur l'historicité, les paradigmes contemporains et les défis émergents, nous soutenons que la neurodiversité devrait constituer une branche disciplinaire de la sociologie, une grammaire culturelle capable de redéfinir les frontières de l'interactionnisme symbolique. Le manque persistant de littérature nationale sur le sujet rend nécessaire une problématisation de la neurodiversité en tant que construction sociale, en explorant ses effets sur les individus.

Mots-clés: neurodiversité, construction sociale de la maladie, historicité, grammaire culturelle

RESUMEN: El fenómeno de la neurodiversidad se ha considerado una categoría central en los debates sobre diferencia, salud mental y inclusión. Su circulación se refleja en el ámbito académico, marcado por ambigüedades disciplinarias. Este trabajo promueve, de forma exploratoria, una reflexión sobre la neurodiversidad como una construcción social de la enfermedad. En lugar de destacarla como una variación neurológica, emprendemos una revisión narrativa de cómo se convierte en un marcador social de lo típico o desviado, articulando la teoría sociológica clásica y contemporánea. Con base en la historicidad, los paradigmas contemporáneos y los posibles desafíos emergentes, argumentamos que la neurodiversidad debería funcionar como una rama disciplinaria de la sociología, una gramática cultural capaz de redefinir los límites del interaccionismo simbólico. La constante brecha en la literatura nacional hace necesario problematizar la neurodiversidad como una construcción social, explorando sus efectos en los individuos.

Palabras-clave: neurodiversidad, construcción social de la enfermedad, historicidad, gramática cultural

1. Entrada

O conceito de neurodiversidade emerge nos anos 90 no contexto dos movimentos ativistas anglo-saxónicos associados particularmente a comunidades autistas, apresentando uma crítica direta às leituras estritamente biomédicas da diferença neurológica. Cunhado por Judy Singer (1998), o termo propõe compreender a variabilidade cognitiva como uma expressão legítima da diversidade humana, deslocando o foco da patologia individual para os contextos sociais, culturais e institucionais que produzem normalidade e desvio (Barros *et al.*, 2019). Embora estejamos conscientes de que as suas raízes dialoguem com contributos da biologia, da medicina e da genética (Jaarsma & Welin, 2012; Thapar *et al.*, 2013), a neurodiversidade consolida progressivamente uma gramática cultural através da qual as sociedades contemporâneas classificam, interpretam e regulam as diferenças cognitivas.

Ao longo das últimas duas décadas, este enquadramento tem ido além do ativismo, penetrando discursos institucionais, práticas educativas, significados artísticos, políticas públicas, meios de comunicação e dispositivos de saúde mental. Contudo, a consolidação teórico-conceitual não se vê acompanhada por um corpo sociológico intenso, e permanece frequentemente capturada por leituras normativas e clínicas. Em particular, no contexto português, a produção científica sobre neurodiversidade é escassa, fragmentada e pouco articulada com tradições sociológicas consolidadas sobre identidade, estigma, desvio, medicalização e construção social da doença.

É precisamente neste hiato que o presente artigo se inscreve. Partimos de um recorte explicitamente sociológico, ainda que sentido num paradigma transdisciplinar, para a proposta de um ensaio preliminar que encare uma sociologia da neurodiversidade, analisando o fenómeno enquanto socialmente construído. A abordagem privilegia contributos clássicos e contemporâneos^{1.)} de forma a compreender como as diferenças neurológicas são transformadas em diferenças sociais, simbolicamente significadas e institucionalmente reguladas. Embora este trabalho assuma um formato ensaístico, a seleção da literatura foi parcialmente conduzida de forma sistematizada, inspirada por princípios do protocolo PRISMA, com o objetivo de reforçar a coerência e o rigor científicos do percurso da pesquisa. Dada a sua natureza interpretativa e não exaustiva, a aplicação integral do protocolo não foi necessária. Este procedimento permitiu não só identificar tendências dominantes e lacunas analíticas, bem como fundamentar a necessidade de uma leitura integrada e difrativa do fenómeno.

Numa primeira secção, apresentamos a genealogia do conceito e os seus principais deslocamentos semânticos, assim como o contributo da(s) teoria(s) sociológica(s); a posteriori, são alinhados os contextos diretos, institucionais e culturais, onde o conceito circula e é aplicado; por fim, finalizamos com os limites e potencialidades de uma sociologia da neurodiversidade, apontando, mais do que desafios, pistas para investigação futura. Os resultados desta pesquisa evidenciam que a neurodiversidade tem sido maioritariamente discutida a partir de experiências próximas à doença mental, assim como destacado por den Houting (2019), permanecendo subexplorada enquanto categoria capaz de articular processos de classificação, estigmatização, produção identitária e desigualdade estrutural. O artigo demonstra ainda que a ausência de um enquadramento sociológico sólido limita a compreensão pública do conceito e dificulta o desenvolvimento de práticas institucionais e políticas sensíveis à diversidade cognitiva.

2. Neurodiversidade, uma genealogia histórica

O conceito ilustrado emergiu no final da década de 1990 como uma alternativa crítica às leituras deficitárias das diferenças neurológicas, propondo que as condições associadas à neurodiversidade devem ser reconhecidas como “as variações naturais do genoma humano” (Correia *et al.*, 2025: 3) e não anomalias que exigem correção. Argumentamos uma reintrodução conceptual, dado que, cronologicamente, já Harvey Blume tinha atribuído esses conceitos “a uma comunidade *online* anterior de pessoas autistas” (Botha *et al.*, 2024: 2). Sem embargo, a primeira formulação explícita surge no trabalho de Judy Singer (1998), socióloga com síndrome de Asperger australiana que, no seu Doutoramento, articula o termo para referir a pluralidade neurológica enquanto fenómeno natural, social e político. A sua proposta nasce num momento de expansão reivindicativa pelos direitos das pessoas autistas, refletindo uma transição de modelos centrados na patologia para enquadramentos de tipo minoritário, inspirados em movimentos feministas, LGBTQIA+ e raciais.

^{1.)} Neste artigo privilegiámos o trabalho de pensadores como George Mead, Erving Goffman, Howard Becker, Norbert Elias, Michel Foucault e Ivan Illich, que desenvolveram teorias e as diretrizes para a compreensão daquilo que é (poderá ser) a neurodiversidade. De forma a compreender modelos e paradigmas que rompem a atualidade, uma pesquisa sobre sociólogos que têm vindo a trabalhar com estas questões, entre os quais Judy Singer, Francisco Ortega, Jessica Leveto, Gil Eyal, Damian Milton, Jason Arday, Richard Woods e Noa Miguel Simões, Michael Orsini e Robert Chapman, foi concretizada, permitindo verificar não só o panorama teórico científico do conceito, como a sua evolução enquanto objeto de estudo.

Desde então, o conceito tem adquirido um caráter popularizado, através, particularmente, de recursos como a escrita autobiográfica e as redes sociais de apoio e partilha de experiências solidificadas na internet, onde agentes diagnosticados passam a apresentar-se como identidades neurodivergentes e urgem motivações pessoais e sociais de reivindicação do direito à diferença (Elias & Scotson, 2000; Goffman, 2004; Bagatell, 2007; Fletcher-Watson *et al.*, 2019). Não se trata de recusar a lógica de normalização biomédica, mas de construir uma identidade coletiva baseada na valorização da diferença neurológica, um processo sociologicamente relevante dado que converte uma categoria naturalizada em heterogeneidade identitária, produzindo novas narrativas de pertença, resistência e reconhecimento. Atualmente, neurodiversidade é inserida no campo académico através do modelo social, que “sugere que a deficiência surge inteiramente das respostas da sociedade às “deficiências” dos indivíduos” (Dwyer, 2022: 75), comparáveis a diversidades linguísticas, culturais ou sensoriais (Kapp *et al.*, 2013; Goodley *et al.*, 2019). Embora a génese da proposta que realçamos neste artigo confronte precisamente o fenómeno com a sociologia, enquanto ciência fundamental na sua compreensão, reconhecemos que “um modelo social forte que se concentra exclusivamente na sociedade, desconsiderando a relevância das características individuais” (Dwyer, 2022: 76), é limitado do ponto de vista epistemológico.

De acordo com a caracterização de den Houting (2019), o conceito distingue três níveis interrelacionados. Primeiro, tem um sentido descritivo, que afirma a existência de diversidade neurológica nas populações. Por outro lado, é vista enquanto movimento social e modelo normativo. Simultaneamente, o conceito evoluiu para incluir tensões próprias do interacionismo simbólico. Autores como Jaarsma & Welin (2012) alertam que o paradigma pode minimizar dificuldades reais associadas a certas condições, enquanto outros defendem que a crítica deve centrar a construção de “uma cultura onde pessoas autistas e seus aliados possam assumir papéis ativos e significativos na pesquisa” (Fletcher-Watson *et al.*, 2019: 950), aplicada essencialmente nos contextos e não nos indivíduos. A literatura contemporânea mostra que não existe uma única definição consensual. A neurodiversidade pode ser tomada como diversidade natural, identidade política, diagnóstico ou como enquadramento para políticas inclusivas (Figura 1). É, neste sentido, uma categoria altamente relevante no espaço social, que circula em discursos mediáticos, práticas educativas, políticas públicas e movimentos ativistas.

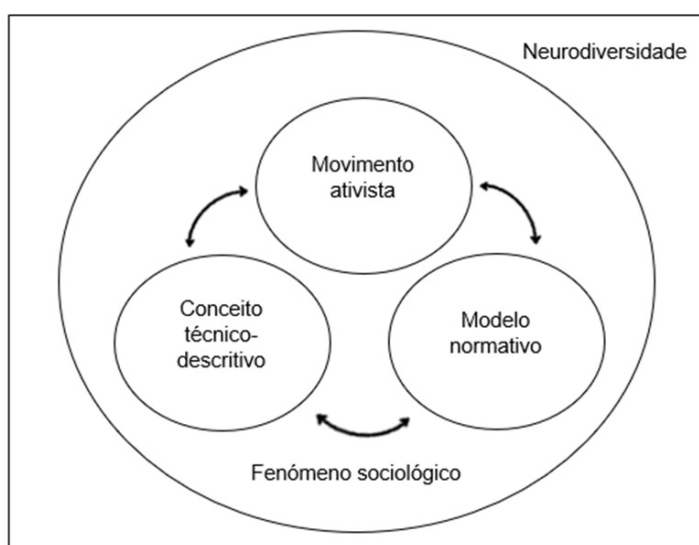


Figura 1: Paradigma multidimensional e relacional da neurodiversidade

Fonte: O Autor.

Ilustramos, por meio da Figura 1, um paradigma da neurodiversidade, composto por diferentes níveis analíticos mutuamente interligados e inseridos num prisma sociológico. Durante vários anos, questões do foro mental que hoje abraçamos enquanto neurodiversidade, introduziam um conceito técnico-descritivo, que recorria à “linguagem utilizada para descrever um tema” (Woods, 2017: 1091), proveniente, particularmente das ciências naturais. Neste contexto, a neurodiversidade é, originalmente tida enquanto movimento ativista (den Houting, 2019; Dwyer, 2022; Grummt, 2023; Botha *et al.*, 2024), centrado na reivindicação de direitos, reconhecimento e autodeterminação dos indivíduos neurodivergentes. O movimento constitui simultaneamente uma resposta às dinâmicas sociais de estigmatização e um agente ativo na transformação de discursos científicos e práticas institucionais. Por fim, configuramos também um modelo normativo, que defende o reconhecimento e a acomodação social da diferença. Este nível traduz, por exemplo, orientações éticas, políticas e institucionais que desafiam “os processos de biomedicalização [...] situados nos setores político-económico e sociocultural em expansão” (Leveto, 2018: 7), propondo uma abordagem baseada na inclusão, na justiça e na adaptação dos contextos sociais às diferentes formas de funcionamento humano.

A representação das setas sublinha o caráter dinâmico, não-linear e constitutivo das dimensões identificadas, evidenciando a construção de um processo contínuo de interação entre descrição científica, mobilização coletiva e normatividade. Não obstante, é pertinente realçar a pertinência de aprofundamento destas dinâmicas em pesquisas futuras, com vista a construir uma base teórica sólida e robusta que abrace o quadro da sociologia da neurodiversidade.

A partir desta trifeta dimensional, afirmamos a neurodiversidade como um fenómeno verdadeiramente sociológico, na medida em que as diferenças neurológicas passam a ser socialmente interpretadas, classificadas e reguladas. Este nível remete para os processos através dos quais os agentes, inscritos em categorias sociais, identidades, dispositivos institucionais e relações de poder, sofrem efeitos concretos na sua vida social. Destacamos a sociologia como alma explicativa do modelo, uma vez que, enquanto ciência fundamental, opera “diferentes perspetivas necessárias para gerar novas ideias e avanços, sejam eles tecnológicos, culturais, artísticos ou de outra natureza” (Botha *et al.*, 2024: 2), circulando nos discursos públicos, nas instituições, nos dispositivos de saúde e educação e nas interações quotidianas. A forma como estas perspetivas são interpretadas está profundamente associada a transformações estruturais na saúde, como a expansão radical de diagnósticos, a medicalização rotineira, em que a “saúde mental é provavelmente o aspeto mais medicalizado da vida humana” (Maturó, 2012: 126), a mediatização da doença mental, a promiscuidade das relações sociais e a redefinição das fronteiras do que é aceitável. De forma a salientar este argumento, temos em consideração que as questões da neurodiversidade, quando introduzidas, por exemplo, no campo jornalístico, podem fomentar um rótulo simultaneamente libertador e constritivo, servindo para ampliar o reconhecimento da diferença ou intensificar mecanismos de controlo social.

3. A construção social da neurodiversidade

Desmistificar este novo panorama disciplinar implica pensar a neurodiversidade enquanto fenómeno socialmente construído. Implica reconhecer não só o ponto de partida de classificação biológica a que os agentes são sujeitos, mas, efetivamente, que “a mudança social cria novas categorias de pessoas” (Hacking, 2006: 161), que são culturalmente produzidas e continuamente negociadas nas interações, nas instituições e nos discursos

públicos. Defendemos, além de uma perspetiva meramente bioquímica ou neurológica, a existência de um produto formado na sociedade, que o interpreta, classifica e atribui significados distintos, e que sofre efeitos visíveis e duradouros. A perspetiva aqui adotada está inscrita na tradição do interacionismo simbólico, para a qual as identidades não são atributos fixos dos indivíduos, mas resultados processuais da interação social. Desde Mead (1934), a constituição do *self* depende da interiorização de expectativas sociais e da resposta reflexiva aos outros significativos. A neurodiversidade, nesta aceção, emerge como um campo privilegiado para observar como determinadas diferenças cognitivas se tornam socialmente relevantes, sendo interpretadas, avaliadas e integradas — ou então rejeitadas — nos quadros normativos que estruturam a vida social.

A produção social da diferença na saúde mental está acoplada a processos históricos de medicalização, nos quais determinados comportamentos se encontram, atual e progressivamente, a ser interpretados como sintomas, desvios e indicadores patológicos. Autores como Peter Conrad (1992) são fulcrais para compreender como esta expansão de diagnósticos e terminologias transformou categorias clínicas baseadas em explicações biomédicas para fenómenos heterogéneos, socioculturais, que moldam e são moldados por representações sociais daquilo que se estima como normal e, particularmente, como comportamento desviante (Becker, 2008). No caso específico da neurodiversidade, a forma, muitas vezes desapropriada e iliterata, como o autismo, o transtorno de défice de atenção, a dislexia, a síndrome de asperger e outras condições inseridas neste grupo, são incorporadas em sistemas estigmatizantes que definem fronteiras entre típico e atípico, funcional e desadaptado, é evidente.

Estes processos de classificação podem ser lidos à luz das contribuições clássicas de Goffman (2004) e Becker (2008), para quem o desvio não reside nos atributos individuais, mas nos processos sociais de definição, rotulação e reação. Tal como Goffman demonstrou, diferenças potencialmente neutras tornam-se marcas identitárias depreciadas quando enquadradas por convenções normativas que definem o comportamento típico. Becker, por sua vez, permite compreender como a atribuição de rótulos institui carreiras desviantes e delimita pertenças legítimas e ilegítimas, dinâmica particularmente visível nas experiências de indivíduos neurodivergentes em contextos escolares, profissionais e institucionais.

A produção social da neurodiversidade articula ainda processos mais amplos de normalização e governação dos corpos e das condutas. Os estudos sobre o poder disciplinar e a medicalização da diferença (Foucault, 1988; 2009) permitem compreender como saberes especializados produzem regimes de verdade que legitimam intervenções sobre o comportamento, redefinindo fronteiras entre o normal e o patológico. Em diálogo crítico, Illich (1975) alertou para os efeitos paradoxais da institucionalização da saúde, mostrando como a expansão do olhar médico pode gerar novas formas de dependência e despossessão simbólica. A neurodiversidade emerge, assim, num campo tensionado entre reconhecimento, cuidado e controlo social.

Concomitantemente, a construção social da realidade, de acordo com Berger & Luckmann (2004), envolve também a apropriação cultural dos objetos de estudo em espaços digitais, mediáticos e comunitários. A circulação de narrativas sobre cérebros diferentes, comportamentos desviantes e neurodivergências contribui, muito possivelmente, para a criação de (novas) identidades e formas de pertença e reconhecimento, parcialmente desvinculadas da linguagem médica. Tendo em conta os últimos vinte anos, literaturas recentes têm procurado demonstrar que indivíduos neurodivergentes criam, *online* e *offline*,

e muito associado ao movimento social que referimos no ponto anterior, comunidades onde se relatam narrativas, contestam estigmas, reinterpretam rótulos e produzem versões alternativas de si mesmos (Nicolaidis, 2012; Davidson & Orsini, 2013; Runswick-Cole, 2014; Woods, 2017). A neurodiversidade torna-se, assim, um campo de disputa simbólica em que diferentes grupos procuram impor narrativas sobre o que conta como diferença legítima, ameaça, deficiência, talento ou identidade.

A sociologia, neste ponto, “forneceu as ferramentas conceptuais” (Lewis & Arday, 2023: 1300) essenciais para compreender como identidades emergem, são negociadas e, por vezes, estigmatizadas. Algo crítico que não podemos deixar de fora do debate é a utilização de linguagem “subjéctiva, carregada de valores e não científica” (Dwyer, 2022: 77), em que o ser rotulado como “autista”, “deficiente mental”, “disléxico” ou “limitado”, como acontece na aprendizagem pelo modelo médico, pode estabelecer fronteiras rígidas que delimitam expectativas sobre o comportamento dos agentes sociais. Estes rótulos, de acordo com Goffman (2004), emergem como parte das trajetórias biográficas de cada um e influenciam a forma como nos percebemos e somos percebidos pelos outros.

A perspetiva processual de Norbert Elias permite ainda compreender a neurodiversidade no quadro mais amplo dos processos civilizacionais, onde padrões de autocontrolo, desempenho e regulação emocional se tornam progressivamente exigentes (Elias, 2000). Neste contexto, certas expressões cognitivas ou comportamentais são toleradas apenas quando associadas a posições de exceção, como o génio artístico (Elias, 1993) ou científico, enquanto outras são rigidamente sancionadas. Esta assimetria revela como a diferença é avaliada relacionalmente, em função de hierarquias sociais, de género e de capital simbólico.

A análise desenvolvida ao longo deste artigo revela que a neurodiversidade é um fenómeno complexo, situado na confluência entre ciência, cultura, instituições e identidades. A sua capacidade enquanto movimento público coloca questões fundamentais sobre como a sociedade contemporânea interpreta e estrutura a diferença social humana. A sociologia tem aqui um papel incontornável. Por um lado, fornece o quadro analítico para compreender a produção social do desvio, do estigma e das identidades (Barros & Guerra, 2021). Por outro, ilumina os processos institucionais e simbólicos que sustentam as desigualdades. A urgência de compreender este quadro está relacionada com vários fatores:

- o aumento global de diagnósticos que, segundo dados da OCDE (2024), não pode ser explicado apenas por mudanças clínicas. Está associado a transformações culturais, mediáticas e institucionais que ampliam a visibilidade da neurodivergência (Eyal *et al.*, 2010);
- uma crescente sensibilização para a saúde mental, onde noções de normalidade são amplamente renegociadas e a medicalização da vida quotidiana atinge novos domínios;
- a necessidade de um campo identitário emergente que desafia classificações tradicionais e reivindica reconhecimento. Tal como nos informa a literatura sobre movimentos minoritários (Singer, 1998; Elias & Scotson, 2000; Goffman, 2004; Becker, 2008), estas identidades produzem novas formas de ação coletiva e criam contra-narrativas;

- a investigação temática permanece escassa, fragmentada e insuficientemente articulada com debates territoriais. A ausência de dados robustos sobre representações sociais, experiências institucionais e desigualdades associadas à neurodivergência constitui uma lacuna científica relevante e um obstáculo para a formulação de políticas públicas eficazes.

Paralelamente, a emergência de uma sociologia da neurodiversidade coloca também desafios metodológicos específicos. A forte carga simbólica associada ao conceito, bem como a polarização do debate público em torno da saúde mental, exige dispositivos de investigação capazes de captar ambivalências, contradições e processos de rotulação subtil. Diferenças que poderiam ser socialmente neutras tornam-se marcas identitárias profundamente depreciadas quando enquadradas por convenções normativas que definem o comportamento típico. Uma abordagem sociológica rigorosa deve, por isso, combinar métodos qualitativos e quantitativos e manter uma postura reflexiva sobre o papel do investigador na produção do conhecimento.

A urgência retratada não é apenas epistemológica. É também política, social e ética. Compreender a neurodiversidade significa compreender como a sociedade define o que é típico, como gere a diferença e como decide quem merece reconhecimento, apoio e inclusão. As interações ocorrem num campo marcado por pulsões e representações, que “devem sua intensidade e sua exclusividade a súbitas depreciações do eu e do material disponível como elemento de construção de uma identidade futura” (Elias & Scotson, 2000: 189), em que as categorias diagnósticas funcionam simultaneamente como instrumentos de reconhecimento e como marcadores de alteridade. Neste processo, “as instabilidades resultantes na interação podem ter um efeito muito profundo sobre os que recebem o papel de estigmatizado” (Goffman, 2004: 117), construído a partir de atributos considerados socialmente desviantes ou indesejáveis. Para muitos indivíduos neurodivergentes, a apresentação de si implica gerir expectativas normativas, antecipar reações negativas e adaptar comportamentos para minimizar riscos de desvalorização social. Este trabalho é mais intenso em contextos onde existam normas de desempenho rígidas, como a escola, o mercado de trabalho ou ambientes familiares e de *stakeholders* pouco informados sobre neurodiversidade.

Quando observamos empiricamente como o desvio funciona, somos transportados para princípios interacionistas, “uma consequência quase inevitável de submetermos nossas teorias do desvio à correção da observação atenta das coisas de que elas pretendem tratar” (Becker, 2008: 192), compreendendo-se que o desvio não está na pessoa, mas nas interações, nos processos de rotulagem e nas definições sociais do que é normal ou desviante. Recorrendo à Figura 1, realçamos que as categorias neurológicas não são meras descrições objetivas do funcionamento cognitivo. São produtos sociais contingentes, resultado de disputas sobre significado, poder, normalidade e reconhecimento, enquadrados na normatividade social. A neurodiversidade funciona, neste sentido, como um prisma de observação em que a sociedade contemporânea gere a alteridade, regula comportamentos e define que vidas são consideradas plenamente humanas, produtivas e dignas.

4. A presença da neurodiversidade na educação, na saúde e na política

O estudo da neurodiversidade na sociologia, isto é, compreender a emergência de uma nova área disciplinar enquanto campo social, político e cultural, é também manifestado no contexto institucional. Não nos referimos apenas a “uma simples associação de grupos adjacentes, pais por um lado e profissionais por outro” (Eyal et al., 2010: 170), mas um corpo complexo e heterogêneo que envolve escolas, serviços de saúde, ambientes de trabalho, família e grupos de apoio que participam na definição e respetiva acomodação de quem é reconhecido como neurodivergente. Esta variação contextual tem objetivado a inclusão social por meio de programas de apoio e políticas públicas^{2.)} que moldam as oportunidades de formar agentes com um papel ativo e necessário na sociedade contemporânea.

Paradoxalmente, o reconhecimento institucional da neurodiversidade continua, em muitos contextos, dependente de diagnósticos clínicos que funcionam como dispositivos de acesso a direitos, apoios e adaptações institucionais. Esta dependência remete para dinâmicas já analisadas na sociologia das instituições totais e da saúde mental. A sociologia da neurodiversidade enfrenta, assim, o desafio de analisar criticamente estas classificações sem ignorar o seu papel central na estruturação das oportunidades sociais. Acresce ainda o risco de homogeneização de experiências profundamente diversas. A neurodiversidade tende a agrupar realidades muito distintas, podendo obscurecer desigualdades internas significativas. Como sublinha Madureira Pinto (1992), as identidades sociais são sempre produzidas na articulação entre classificações institucionais, interações sociais e posições estruturais. Ignorar esta dimensão relacional e interseccional pode conduzir a leituras essencialistas que ocultam o peso da classe social, do género, do território e do capital cultural na experiência com a neurodivergência.

Como argumentam Ortega (2009) e Runswick-Cole (2014), as instituições desempenham um papel central não só na classificação das diferenças neurológicas, mas também na produção de desigualdades, especialmente quando a inclusão assume formas superficiais que escondem expectativas normativas rígidas. A visibilidade institucional na neurodiversidade que nos propomos interpretar desempenha um papel central na definição, legitimação e gestão das diferenças equacionadas. Longe de serem meros espaços neutros de intervenção, funcionam como arenas onde se negociam expectativas normativas e identidades são produzidas e organizadas.

No campo educativo, a neurodiversidade tende a ser traduzida em categorias administrativas e pedagógicas, como necessidades educativas especiais, adaptações curriculares ou programas educativos individualizados. Estas categorias não são neutras: ao mesmo tempo que viabilizam recursos, “intervenções educacionais” (Reis et al., 2024: 16065) e respostas institucionais, contribuem para a produção de identidades escolares

^{2.)} Programas de apoio incluem, por exemplo, o *Erasmus+ and the European Solidarity Corps*; o *Creative Europe Programme* e o *Citizenship, Equality, Rights and Values Programme*; Por sua vez, destacamos as seguintes políticas públicas: *Union of equality: Strategy for the rights of persons with disabilities 2021- 2030*; *Common Provisions Regulation*; *EU's Action Plan on Human Rights and Democracy 2020-2024*.

diferenciadas, frequentemente “fundadas e fundamentadas em exclusões racistas, classistas e capacitistas em nome de hierarquias de excelência” (Lewis & Arday, 2023: 1302), valorizando agentes neurotípicos que promovem o sucesso institucional perante a sociedade. Práticas avaliativas padronizadas, currículos uniformizados e concepções restritivas de comportamento típico operam como mecanismos quotidianos de diferenciação e exclusão simbólica. Crianças neurodivergentes tendem a ser interpretadas como desviantes face à norma escolar, mais do que como expressão legítima de heterogeneidade cognitiva. A literatura mostra que, mesmo em contextos formalmente inclusivos, crianças neurodivergentes são frequentemente alvo de processos subtis de estigmatização, seja através da segregação cultural, da vigilância acrescida ou da antecipação de dificuldades comportamentais e académicas (Jaarsma & Welin, 2012; Davidson & Orsini, 2013; Milton, 2014; Leveto, 2018; Dwyer, 2022; Grummt, 2023) . Os docentes e os auxiliares, ainda que enquadrados por políticas inclusivas e programas de apoio, revelam frequentemente pouca preparação na formação e na preparação para lidar com a diversidade cognitiva (Autor, 2025), reproduzindo, muitas vezes de forma involuntária, classificações e expectativas que reforçam possíveis desequilíbrios.

No domínio da saúde, os serviços clínicos constituem um dos principais mecanismos de legitimação da diferença neurológica. Os diagnósticos funcionam simultaneamente como fontes de reconhecimento e como instrumentos de controlo, “avaliados juntos num contexto de saúde interdisciplinar, com uma avaliação cuidadosa das necessidades educativas e de desenvolvimento e intervenção precoce” (Thapar *et al.*, 2016: 11), reproduzindo modelos normativos de funcionamento cognitivo. A fragmentação dos serviços, a variabilidade nos níveis de literacia em saúde mental e a escassez de abordagens centradas na sociedade reforçam tensões entre perspetivas biomédicas e provenientes das ciências sociais. Em Portugal, os serviços de saúde seguem “um modelo descentralizado e hierarquizado” (OCDE, 2024: 25) e, particularmente na área da saúde mental, enfrentam limites que afetam especialmente grupos neurodivergentes adultos, frequentemente invisibilizados nas redes de apoio. A formação “tende a focar-se em crianças, autistas com mais necessidades de suporte” (Serra *et al.*, 2023: 28) e, neste sentido, assistimos a uma certa ausência de ajustamentos razoáveis, aliada, possivelmente, a uma forte normatividade organizacional, que cria dinâmicas de exclusão subtil, frequentemente mascaradas por políticas formais de inclusão.

O Estado, por meio da implementação de políticas públicas, por sua vez, opera como dispositivo que enquadra e regula a neurodiversidade no campo social. De acordo com a Comissão Europeia (2021), são vários os documentos estratégicos, inclusive indicados neste documento, que salientam a necessidade de promoção de acessibilidade, inclusão e o combate ao estigma. Contudo, a literatura tem mostrado que estas políticas são frequentemente implementadas de forma a “justificar a redistribuição – ou cortes – de benefícios e serviços sociais” (Goodley *et al.*, 2019: 983), carecendo de orientação sociológica capaz de problematizar as raízes culturais da doença mental e os mecanismos institucionais que perpetuam as desigualdades.

Importa destacar que a escolha destes três domínios institucionais não decorre da irrelevância de outras esferas da vida social, como a família, o trabalho, a economia ou a cultura, mas do papel estruturante que estes campos desempenham na produção, legitimação e regulação das diferenças sociais. É nestes contextos (Figura 2) que a neurodiversidade se torna oficialmente reconhecível, traduzida em categorias formais, diagnósticos, direitos e medidas de intervenção, produzindo efeitos diretos nas trajetórias

biográficas dos indivíduos. Outras dimensões da vida social, nomeadamente o cuidado e as dinâmicas familiares, o mercado de trabalho e as questões económicas, as relações de género, as expressões culturais e artísticas e as heranças decoloniais são aprofundadas no ponto seguinte, onde se exploram os desafios emergentes a esta proposta. Assim, ao privilegiar educação, saúde e política, revelamos os núcleos institucionais onde a neurodiversidade é mais nomeada, governada e socialmente ativa, sem perder de vista a sua inscrição mais ampla no tecido social.

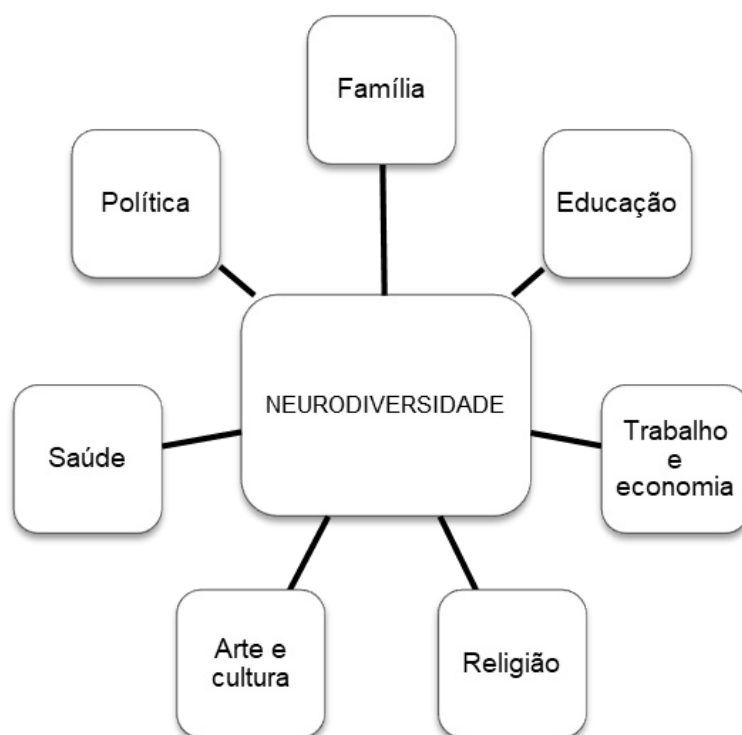


Figura 2: Presença da neurodiversidade nas esferas do tecido social

Fonte: O Autor.

É neste aglomerado que as instituições deixam de ser encaradas apenas como contextos de apoio, passando a constituir possíveis espaços de produção de conhecimento quotidiano e científico. É nos setores identificados que se definem limites de inclusão, se materializam relações de poder e se moldam, de formas distintas, as experiências diárias dos indivíduos. Investigar estas dinâmicas, articulando dimensões micro e macro da vida social, constitui um dos contributos centrais que a sociologia pode oferecer aos estudos sobre neurodiversidade. As tensões entre discursos inclusivos e práticas efetivamente excludentes revelam, assim, um desafio que ultrapassa o plano técnico ou de reconhecimento, assumindo uma questão profundamente social.

5. Em direção a novos futuros

Apesar de reconhecermos o interesse académico e científico em torno da neurodiversidade, persistem dimensões centrais da experiência social que permanecem pouco exploradas. Ao afirmar uma sociologia da neurodiversidade, pretendemos afirmar um campo analítico robusto, isto é, integrar novos eixos de problematização que permitam compreender a complexidade das trajetórias neurodivergentes para além das categorias diagnósticas e de discursos inclusivos formais.

Um primeiro desafio analítico emerge em torno da questão do cuidado. Historicamente, a gestão da diferença cognitiva foi largamente assegurada por redes familiares, comunitárias e informais, onde o cuidado se encontrava profundamente naturalizado, invisibilizado e atravessado por assimetrias de género. Longe de constituir uma prática neutra, o cuidado integrou, durante décadas, a esfera privada, sendo desprovido de reconhecimento social enquanto trabalho relacional, moral e político. Estudos sobre o cuidado, como Tronto (2013) ou até Federici (2017), têm demonstrado de forma consistente como estas tarefas foram socialmente atribuídas às mulheres, reproduzindo desigualdades estruturais tanto no plano doméstico como institucional. Na contemporaneidade, assistimos à institucionalização crescente do cuidado, particularmente através da escola, dos serviços de saúde e da ação social. Contudo, esta transição não elimina as tensões subjacentes. O reconhecimento formal da neurodiversidade coexiste com exigências reforçadas de desempenho, autonomia e autorregulação, sobretudo em contextos educativos, onde discursos inclusivos se articulam com dispositivos avaliativos padronizados. Como demonstram Allan & Slee (2008), estas práticas tendem a produzir novas formas de exclusão, frequentemente mais subtis, revelando a coexistência paradoxal entre políticas de inclusão e regimes normativos de normalidade. O cuidado surge, simultaneamente, reconhecido e condicionado, expondo contradições estruturais entre princípios igualitários e práticas institucionais.

Um segundo eixo fundamental e previamente identificado neste artigo remete para a interseccionalidade. As experiências da neurodiversidade não se distribuem de forma homogénea no espaço público, sendo profundamente moldadas por variáveis como classe social, etnia e origem migrante. O acesso ao diagnóstico, ao acompanhamento especializado e a dispositivos de apoio depende fortemente da distribuição desigual de capitais económicos, culturais e sociais, contribuindo para a reprodução de desigualdades estruturais (Davidson & Orsini, 2013; Lai *et al.*, 2015). Em contextos socialmente desfavorecidos, a diferença neurológica tende a ser interpretada através de categorias morais como indisciplina, desvio ou fracasso escolar, intensificando processos de rotulação e estigmatização (Becker, 2008). A ausência de uma perspetiva interseccional limita, deste modo, a compreensão das formas diferenciadas de exclusão que atravessam os sujeitos neurodivergentes e que moldam os seus quotidianos.

A dimensão de género constitui igualmente um desafio sociológico incontornável. A investigação tem demonstrado que os critérios diagnósticos e as representações dominantes da neurodiversidade foram historicamente construídos a partir de padrões masculinos, contribuindo para a invisibilização e subdiagnósticação de jovens neurodivergentes (Kapp *et al.*, 2013; Lai *et al.*, 2015). Paralelamente, reforçamos uma associação com o cuidado, que continua a ser maioritariamente assumido por mulheres, tanto no espaço doméstico como nas instituições, reforçando hierarquias de género persistentes (Tronto, 2013). Estas dinâmicas evidenciam como a produção científica e as práticas sociais não descrevem apenas a diferença, mas participam ativamente na reprodução de desigualdades simbólicas e materiais.

Num plano mais amplo, impõe-se a necessidade de reconfiguração de um possível caráter decolonial. Antes do modelo biomédico moderno estabelecer raízes, diferenças cognitivas e comportamentais eram frequentemente interpretadas através de registos espirituais, religiosos ou simbólicos, sobretudo em sociedades não ocidentais. A patologização moderna da diferença pode ser compreendida como parte de um processo diacrónico de imposição de regimes normativos de racionalidade, que deslegitimaram saberes alternativos e formas não hegemónicas de compreender o corpo e a mente (Foucault, 2009). Como demonstra Federici (2017), a modernidade ocidental perseguiu sistematicamente conhecimentos associados ao feminino, ao corporal, ao espiritual e ao desviante, oferecendo pistas fundamentais para pensar a neurodiversidade enquanto fenómeno inscrito em relações globais de poder e numa geopolítica do saber.

Um dos horizontes analíticos mais promissores para o desenvolvimento dos estudos sobre neurodiversidade reside na sua articulação com as transformações tecnológicas contemporâneas. As plataformas digitais, os dispositivos de mediação algorítmica e os regimes de trabalho tecnologicamente mediados não apenas reconfiguram formas de comunicação, sociabilidade e produção cultural, como também redefinem critérios de normalidade, desempenho e adaptabilidade social. Para muitos agentes, os ambientes digitais podem constituir espaços de reconhecimento, expressão e pertença. Para outros, é possível que se tornem novos dispositivos de exclusão, vigilância ou intensificação de exigências normativas. Investigar a neurodiversidade à luz dos avanços tecnológicos implica analisar de que modo os artefactos técnicos incorporam pressupostos cognitivos específicos, reproduzem desigualdades sociais e participam ativamente na construção contemporânea da diferença.

Um outro eixo incontornável diz respeito ao mercado laboral e questões económicas. O acesso e permanência no trabalho e a estrutura financeira dos atores permanecem marcadas por profundas assimetrias. Apesar da crescente retórica em torno da diversidade e da inclusão, persistem modelos organizacionais rigidamente ancorados em normas de produtividade, comunicação, desempenho e autorregulação emocional que privilegiam perfis neurotípicos. A neurodiversidade é frequentemente tolerada apenas quando enquadrada em nichos de excecionalidade, sendo pertinente investigar de que modo o quotidiano laboral é marcado por precariedade, desemprego prolongado, subemprego ou dependência de regimes assistenciais, revelando como as desigualdades económicas se entrecruzam com processos de estigmatização simbólica e exclusão institucional. Este horizonte está perfeitamente alinhado com situações de vulnerabilidade socioeconómica, pouco exploradas em relação ao seu impacto na construção social da neurodiversidade.

Por fim, a relação entre neurodiversidade e arte abre um campo particularmente fértil para análise sociológica. A recorrente associação entre genialidade e desvio, cristalizada na figura popular do “génio louco”, revela uma tolerância seletiva face à diferença cognitiva. Certas formas de desvio tornam-se socialmente aceitáveis quando associadas à excecionalidade artística, enquanto outras permanecem rigidamente estigmatizadas (Becker, 2008). A análise de Norbert Elias (1993) sobre Mozart permite compreender como o reconhecimento social da diferença depende das posições ocupadas nos campos artísticos e das relações de poder que os estruturam, evidenciando que a aceitação da neurodiversidade é profundamente desigual, contingente e socialmente condicionada.

Estes desafios, no seu conjunto (Figura 3), apontam para a necessidade de uma sociologia que ultrapasse abordagens descritivas ou normativas e que integre análises críticas sobre

cuidado, desigualdade, poder, decolonialidade e produção artística/cultural. Por meio destes debruçamentos, o campo traçado pode contribuir para a compreensão científica da diferença neurológica, para o debate público e para o desenvolvimento de práticas institucionais mais reflexivas e socialmente equitativas. Reconhecer estes limites não enfraquece a proposta aqui presente. Se tanto, reforça a sua credibilidade científica. Ao assumir a complexidade, a ambiguidade e os riscos associados à consolidação deste campo emergente, a sociologia contribui de forma crítica para a compreensão das transformações contemporâneas na forma como a diferença neurológica é interpretada, regulada e vivida na sociedade.



Figura 3: Desafios emergentes nos estudos sociológicos sobre neurodiversidade

Fonte: O Autor.

6. Conclusões

Pensar numa nova ramificação da sociologia não é um trabalho simples e requer, essencialmente, a redefinição do papel do sociólogo na compreensão e intervenção das complexidades sociais. A neurodiversidade, tal como discutida ao longo deste artigo, deve ser compreendida como um fenómeno socialmente construído que envolve processos de classificação, identidades emergentes, negociações institucionais e disputas simbólicas. Longe de ser apenas um conceito biomédico, é uma categoria cultural que revela como as sociedades contemporâneas produzem a diferença e organizam a inclusão. A sociologia oferece instrumentos teóricos essenciais para compreender estas dinâmicas, destacando que a diferença neurológica é inseparável dos contextos sociais que a interpretam, regulam e dão forma. Os contributos de Erving Goffman, Howard Becker, Norbert Elias e, no contexto nacional, José Madureira Pinto, sobre comportamento desviante, estigma e produção identitária, articulados com literatura específica sobre neurodiversidade, permitem mapear o modo como o estigma, o rótulo e processos identitários moldam as experiências e as representações sociais.

Por sua vez, o contexto desempenha um papel decisivo na amplificação ou mitigação das desigualdades associadas às diferenças neurológicas. A análise das práticas educativas, de saúde, laborais, políticas e até religiosas, económicas e familiares evidencia a tensão estrutural entre discursos inclusivos e barreiras persistentes, que limitam a participação plena dos atores sociais. Este artigo procurou demonstrar a necessidade de aprofundar o estudo sociológico da neurodiversidade, onde o conhecimento permanece insuficiente e a resposta institucional continua focada, predominantemente, em lógicas biomédicas e inatas. Investigações futuras devem explorar e descrever, de forma detalhada, as representações sociais, interações quotidianas e ferramentas institucionais que moldam a neurodivergência, contribuindo para a construção de uma sociedade mais inclusiva, informada e justa. A neurodiversidade é, além de um conjunto de diagnósticos cognitivos, um campo privilegiado para compreender os modos como as sociedades decidem quem pertence, quem é reconhecido e quem continua a ser mantido nas margens da normalidade.

Para a sociologia, esta transformação é significativa, dado que desloca a atenção da dimensão clínica para os mecanismos sociais que definem a normalidade, regulam comportamentos e organizam expectativas. A Figura 1 permite, assim, sintetizar analiticamente o argumento desenvolvido ao longo deste artigo, ao representar a neurodiversidade como um paradigma multidimensional e relacional, constituído por níveis interdependentes que se coproduzem. Longe de se tratar de uma progressão linear — de conceito técnico-descritivo a fenómeno sociológico —, a figura evidencia um processo dinâmico no qual descrições científicas, classificações institucionais, mobilizações identitárias e orientações normativas se influenciam mutuamente. A neurodiversidade deixa de ser apenas uma característica individual e passa a ser um campo de disputas simbólicas sobre o valor da diferença, a legitimidade do diagnóstico e o reconhecimento social, abrindo espaço para uma heterogeneidade identitária emergente e para tensões entre medicalização, emancipação e participação cívica.

A proposta de pensar a neurodiversidade como objeto sociológico autónomo coloca desafios conceptuais e epistemológicos que importa reconhecer desde logo. Trata-se de um conceito recente, heterogéneo e ainda instável, atravessado por discursos científicos, ativistas, institucionais e mediáticos que nem sempre convergem. Tal como demonstrado por Hacking (2006), as categorias que emergem na interseção entre ciência e vida social não descrevem apenas realidades pré-existentes, mas participam ativamente na sua constituição, produzindo novos modos de identificação e pertença. Neste sentido, a constituição de uma “sociologia da neurodiversidade” exige cautela analítica para evitar a reificação de categorias que permanecem em disputa.

Um dos principais riscos associados a este campo emergente reside na aproximação acrítica entre investigação sociológica e discursos normativos ou militantes. Embora os movimentos de afirmação tenham desempenhado um papel central na contestação de modelos estritamente patologizantes e na reivindicação de reconhecimento social (Kapp *et al.*, 2013; Milton, 2014), a análise sociológica não pode confundir descrição com prescrição. Como alertam pensadores da sociologia do desvio, como é o caso de Howard Becker (2008), a produção científica deve manter distância analítica face às categorias morais que estruturam os discursos públicos, analisando os seus efeitos sociais sem os reproduzir acriticamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allan, J., & Slee, R. (2008). *Doing inclusive education research*. Sense Publishers.
- Bagatell, N. (2007). Orchestrating voices: Autism, identity and the power of discourse. *Disability & Society*, 22(4), 413–426.
- Barros, L. E. V.; Cappelle, M. C. A. & Guerra, P. (2019). Symbolic Interactionism and Career Outsider: A Theoretical Perspective for Career Study. *REAd - Revista Eletrônica de Administração* | Porto Alegre, 25 (1), 26-48.
- Barros, C. & Guerra, P. (2021). Carreira outsider: um estudo sobre o processo de rotulação da carreira de músico. *Revista Eletrônica de Ciência Administrativa. RECADM | IBEPES | Curitiba-PR, Brasil*, 20 (1), 194-225.
- Becker, H. (2008). *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. Editora Zahar Rio de Janeiro.
- Berger, P. & Luckmann, T. (2004). *A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento*. Vozes.
- Bola, J. (2025) *Literacia em Saúde Mental: Um olhar sociológico sobre a detecção e prevenção precoce de patologias mentais* [Master's thesis]. Universidade do Porto.
- Botha, M., Chapman, R., Onaiwu, M., Kapp, S., Ashley, A. & Walker, N. (2024). The neurodiversity concept was developed collectively: An overdue correction on the origins of neurodiversity theory. *Autism*, 28(6), 1591-1594.
- Comissão Europeia. (2021). *Union of equality: Strategy for the rights of persons with disabilities 2021-2030*. Communication from the commission to the European parliament, the council, the European economic and social committee of the regions.
- Conrad, P. (1992). Medicalization and Social Control. *Annual Review of Sociology*, 18, 209-232.
- Correia, R., Barbosa, F., Cunha, J., & Dall-Orsoletta, A. (2025). The socio-professional integration of neurodivergent people and its social value: a case study in Portugal. *Social Enterprise Journal*. <https://doi.org/10.1108/SEJ-06-2024-0106>.
- Davidson, J. & Orsini, M. (Eds.). (2013). *Worlds of autism: Across the spectrum of neurological difference*. University of Minnesota Press.
- den Houting, J. (2019). Neurodiversity: An insider's perspective. *Autism*, 23(2), 271–273. <https://doi.org/10.1177/1362361318820762>.
- Dwyer, P. (2022). The Neurodiversity Approach(es): What Are They and What Do They Mean for Researchers? *Human Development*, 66, 73-92.
- Elias, N. (1993). *Mozart: Sociologia de um génio*. Jorge Zahar.
- Elias, N., & Scotson, J. (2000). *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Zahar Ed.

- Eyal, G., Hart, B., Onculer, E., Oren, N. & Rossi, N. (2010). *The Autism Matrix: The Social Origins of the Autism Epidemic*. Polity.
- Federici, S. (2017). *Caliban and the witch: Women, the body and primitive accumulation*. Autonomedia.
- Fletcher-Watson, S. et al. (2019). Making the future together: Shaping autism research through meaningful participation. *Autism*, 23(4), 943–953.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *História da loucura na idade clássica*. Perspectiva.
- Goffman, E. (2004). *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Editora LTC.
- Goodley, D., Lawthom, R., Liddiard, K. & Runswick-Cole, K. (2019). Provocations for Critical Disability Studies. *Disability & Society*, 34(6), 972-997.
- Grummt, M. (2023). Sociocultural perspectives on neurodiversity—An analysis, interpretation and synthesis of the basic terms, discourses and theoretical positions. *Sociology Compass*, 18(8). <https://doi.org/10.1111/soc4.13249>.
- Hacking, I. (2006). *Making up people*. London Review of Books, pp.161–171.
- Illich, I. (1975). *A expropriação da saúde: Némesis da medicina*. Nova Fronteira.
- Jaarsma, P., & Welin, S. (2012). Autism as a natural human variation: Reflections on the claims of the neurodiversity movement. *Health Care Analysis*, 20(1), 20–30.
- Kapp, S., Gillespie-Lynch, K., Sherman, L. & Hutman, T. (2013). Deficit, Difference, or Both? Autism and Neurodiversity. *Developmental Psychology*, 49(1), 59–71.
- Lai, M.-C., Lombardo, M. V., Auyeung, B., Chakrabarti, B., & Baron-Cohen, S. (2015). Sex/gender differences and autism. *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, 54(1), 11–24.
- Leveto, J. (2018). Toward a sociology of autism and neurodiversity. *Sociology Compass*, 12(12). <https://doi.org/10.1111/soc4.12636>.
- Lewis, C. & Arday, J. (2023). We'll see things they'll never see: Sociological reflections on race, neurodiversity and higher education. *The Sociological Review*, 71(6), 1299-1321.
- Madureira Pinto, J. (1991) Considerações sobre a Produção Social de Identidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (32), 217-231.
- Maturo A. (2012). Medicalization: Current Concept and Future Directions in a Bionic Society. *Mens Sana Monogr*, 10(1), 122-133. <https://doi.org/10.4103/0973-1229.91587>.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self, and society*. University of Chicago Press.

- Milton, D. (2014). Autistic expertise: A critical reflection on the production of knowledge in autism studies. *Autism*, 18(7), 794-802.
- Moscovici, S. (2007). *Representações sociais: Investigações em psicologia social*. Vozes.
- Nicolaidis C. (2012). What can physicians learn from the neurodiversity movement? *American Medical Association Journal of Ethics*, 14(6), 503-510.
- OCDE (2024). *Portugal: Perfil de Saúde do País 2023. European Observatory on Health Systems and Policies*. OCDE Publishing, Paris, <https://doi.org/10.1787/6be7d83c-pt>.
- Ortega, F. (2009). The cerebral subject and the challenge of neurodiversity. *BioSocieties*, 4(4), 425-445.
- Reis, N., Miranda, M., Fuzinato, R., Ribeiro, M. & Macêdo, P. (2024). Neurodiversidade na escola: Quebrando barreiras e construindo uma educação inclusiva para todos. *Aracê*, 6(4), 16062-16075.
- Runswick-Cole, K. (2014). 'Us' and 'them': The limits and possibilities of a 'politics of neurodiversity' in neoliberal times. *Disability & Society*, 29(7), 1117-1129.
- Serra, R., Rocha, S., Oliveira, C., Almeida, P., Benedetto, M., & Pellicano, E. (2023). Saúde mental de pessoas autistas em Portugal: experiências e recomendações de autistas adultos e profissionais aliados. *Centro de Estudos Sociais*. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/114182>.
- Simões, N. (2023). *Normalidade e controlo social: Enquadramento sociológico de subjetividades neurodivergentes* [Dissertação de mestrado]. Repositório ISCTE. <http://hdl.handle.net/10071/31059>.
- Singer, J. (1998). *Odd People In: The Birth of Community Amongst People on the "Autistic Spectrum"*. [Doctoral thesis]. University of Technology.
- Thapar, A., Cooper, M., Eyre, O. & Langley, K. (2013). Practitioner Review: What have we learnt about the causes of ADHD? *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 54(1), 3-16.
- Tronto, J. (2013). *Caring democracy: Markets, equality, and justice*. New York University Press.
- Woods, R. (2017). Exploring how the social model of disability can be re-invigorated for autism: in response to Jonathan Levitt. *Disability & Society*, 32(7), 1090-1095.

José Miguel Cordeiro Bola.

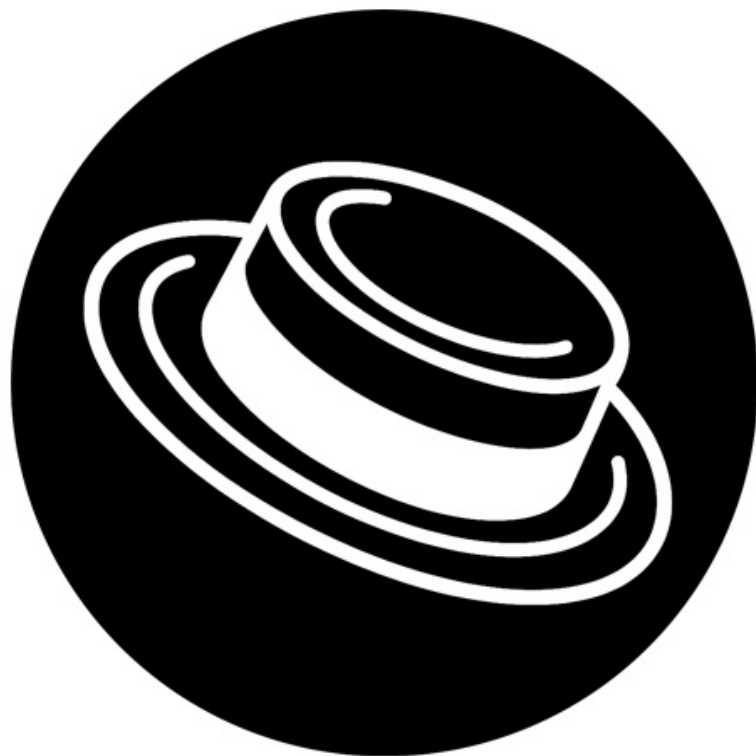
Mestre em Sociologia. Atualmente, doutorando interessado nos estudos da neurodiversidade, refletindo também sobre o conflito social e as novas formas de dominação que atravessam o mundo contemporâneo. Começou a desenvolver trabalho que combina teoria sociológica com análise empírica, utilizando metodologias e técnicas diversas. No ano corrente, construiu uma proposta de pesquisa focada na interseção entre sociologia e neurociências, particularmente na articulação entre neurodiversidade, produção identitária e representações sociais. Email: up202300280@up.pt. ORCID: 0009-0001-8894-4836.

Receção: 12-09-2025

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Bola, J. (2025). Em busca das diferenças. Ensaio preliminar face a uma sociologia da neurodiversidade. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp. 62-80. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a5>



FOTOGRAFIA SENSORIAL: UMA EXPERIÊNCIA DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA JUNTO ÀS PESSOAS COM CEGUEIRA E BAIXA VISÃO

SENSORY PHOTOGRAPHY: AN ART EDUCATION EXPERIENCE WITH PEOPLE WHO ARE BLIND & HAVE IMPAIRED VISION

PHOTOGRAPHIE SENSORIELLE: UNE EXPÉRIENCE D'ÉDUCATION ARTISTIQUE AUPRÈS DES PERSONNES AVEUGLES ET MALVOYANTES

FOTOGRAFÍA SENSORIAL: UNA EXPERIENCIA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA CON PERSONAS CIEGAS Y CON DISCAPACIDAD VISUAL

Cristianne Melo

Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil

RESUMO: Comumente a prática fotográfica não é inclusiva, as barreiras envolvem questões físicas, técnicas, comunicacionais e atitudinais. Ademais, o domínio da visão impera sobre o consumo e a produção de imagens. No entanto, pode-se questionar: o que a fotografia captura para além da visão? Há uma relação entre o visível e o invisível que atravessa a imaginação, a memória, os sentidos, as experiências, os afetos. Assim, a produção fotográfica não pode ser resumida à capacidade de enxergar, faz-se necessário expandir nossa compreensão sobre o ver, questionar a hegemonia visual, bem como ampliar a experiência sensorial no universo criativo da fotografia. Neste sentido, o presente estudo descreve uma experiência de educação artística junto às pessoas com deficiência visual, ao relatar encontros que estimularam a construção artística, sensorial, discursiva e simbólica por meio dos sentidos, como o tato, audição, paladar e olfato.

Palavras-chave: fotografia sensorial; fotografia inclusiva; inclusão PCDVisual; acessibilidade.

ABSTRACT: Commonly, photographic practice is not inclusive; the barriers involve physical, technical, communicational, and attitudinal aspects. Furthermore, the dominance of vision prevails over the consumption and production of images, but what does photography capture beyond sight? There is a relationship between the visible and the invisible that crosses through imagination, memory, the senses, experiences, and emotions. Thus, photographic production cannot be reduced to the ability to see; it is necessary to expand our understanding of seeing, question visual hegemony, and broaden the sensory experience within the creative universe of photography. In this context, the present study describes an artistic education experience with visually impaired people by recounting encounters that stimulated artistic, sensory, discursive, and symbolic construction through the senses, such as touch, hearing, taste, and smell.

Keywords: sensory photography; inclusive photography; visual impairment inclusion; accessibility.

RÉSUMÉ: Généralement, la pratique photographique n'est pas inclusive, les obstacles étant d'ordre physique, technique, communicationnel et comportemental. De plus, le domaine de la vision domine la consommation et la production d'images. Cependant, on peut se demander : que capture la photographie au-delà de la vision ? Il existe une relation entre le visible et l'invisible qui traverse l'imagination, la mémoire, les sens, les expériences, les affects. Ainsi, la production photographique ne peut se résumer à la capacité de voir, il est nécessaire d'élargir notre compréhension de la vision, de remettre en question l'hégémonie visuelle et d'élargir l'expérience sensorielle dans l'univers créatif de la photographie. En ce sens, la présente étude décrit une expérience d'éducation artistique auprès de personnes malvoyantes, en relatant des rencontres qui ont stimulé la construction artistique, sensorielle, discursive et symbolique à travers les sens, tels que le toucher, l'ouïe, le goût et l'odorat.

Mots-clés: photographie sensorielle ; photographie inclusive ; inclusion PCDVisual ; accessibilité.

RESUMEN: Por lo general, la práctica fotográfica no es inclusiva, ya que las barreras implican cuestiones físicas, técnicas, comunicativas y actitudinales. Además, el dominio de la visión impera sobre el consumo y la producción de imágenes. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿qué captura la fotografía más allá de la visión? Existe una relación entre lo visible y lo invisible que atraviesa la imaginación, la memoria, los sentidos, las experiencias y los afectos. Por lo tanto, la producción fotográfica no puede resumirse a la capacidad de ver, es necesario ampliar nuestra comprensión sobre el ver, cuestionar la hegemonía visual y ampliar la experiencia sensorial en el universo creativo de la fotografía. En este sentido, el presente estudio describe una experiencia de educación artística con personas con discapacidad visual, al relatar encuentros que estimularon la construcción artística, sensorial, discursiva y simbólica a través de los sentidos, como el tacto, el oído, el gusto y el olfato.

Palabras clave: fotografía sensorial; fotografía inclusiva; inclusión PCDVisual; accesibilidad.

1. Expansão do ver

O que acontece com nosso corpo quando estamos envolvidos no processo criativo fotográfico? Quais os estímulos sensoriais que ativam a ação do disparador? Conforme Le Breton (2016), nossa vida é uma interpretação permanente do mundo através do corpo, no qual as experiências sensoriais são afluentes de um mesmo rio, e este rio que é corpo, é a sensibilidade de um indivíduo singular, nunca em repouso. Pois, tudo que existe passa pelo corpo, uma vez que a condição humana é corporal.

Para Merleau-Ponty (1994), é por meio do corpo – aquele que sente – que se comunga as sensações, e tais percepções pertencem a um ou mais sentidos, que existem para criar o modo cíclico do sentir, pois os estímulos externos afetam o corpo que responde ao exterior. Desta forma, o corpo é instrumento mediativo, bem como articulador de sentidos e significados. Tal consciência dos sentidos – senciente – nos faz compreender a percepção como nosso primeiro contato com as coisas/pessoas/mundo, e, antes mesmo de se tornar um pensamento elaborado/teórico, ela é um modo de sentir o mundo, que irá acontecer inevitavelmente.

Neste panorama, o pensamento se alinha ao conceito de *fotografia sensorial*, aplicado para criações fotográficas que exploram as possibilidades sensoriais, ampliando a compreensão tradicional da fotografia. Matt Daw (2013), esclarece que a fotografia sensorial envolve uma experiência fotográfica que ultrapassa a *visão*, tornando-se acessível e frequentemente produzida por pessoas com deficiência visual.

A fotografia que é produzida pelos sentidos, isto é, ativada pelo tato, olfato, audição e paladar. Kominsky (2013) nos ajuda a compreender para além da visão ao refletir a tríade visão-visualidade-visualização, cuja visão corresponde à capacidade de enxergar; a *visualidade* a um olhar como fator social, histórico, corporal, que obedece aos processos socioculturais e forjam padrões imagéticos; a *visualização* torna visível uma cena, mesmo que mentalmente, uma vez que se refere ao mecanismo subjetivo de criação. Contudo, tais relações (visão e visualidade; visualidade e visualizações) são pensadas em conjunto, em um processo de mútua influência. Neste sentido, Foster (1988) ressalta que a visão também é social e histórica, e por esta razão não é um ato passivo, ela é influenciada por fatores sociais, culturais e psicológicos, configurando-se como experiência subjetiva e não objetiva como se propaga. O autor questiona “como vemos o que vemos, o que é feito visível e o que não é, quem consegue ver o quê” (Foster, 1988: ix). Derrida (2012), ressalta que existem coisas que se vê sem *ver*, e que não se vê ao *ver*, pois o *ver* não se refere unicamente aos nossos olhos, como se pensa. O *ver* associa-se à visibilidade que se compreende sob uma superfície do invisível, cujo a percepção atua e se relaciona com o apreender e o pensar, indicando que criação e receção não são exclusivamente visuais.

Didi-Huberman (2010), aponta a dualidade sensorial (sentidos ópticos, tátil, sonoro, etc.) e semântica (simbólico) das imagens, na qual a imagem encontra-se separada da fisicalidade do acontecimento, ela é algo que nos acontece. Logo, a imagem não é um objeto específico, depara-se entre o que vemos e o que nos olha, e se o que vemos está dentro de nós e não nos olhos de quem vê, o *ver* é inesgotável e pode ser realizado por meio de outros sentidos. Para este autor, é preciso fechar os olhos para *ver*, ou ainda, abrir os olhos para experimentar o que não vemos.

Diante deste cenário e com o intuito de experimentar a *fotografia sensorial*, foram desenvolvidas vivências fotográficas em colaboração com o NAI-UP (Núcleo de Apoio à Inclusão da Universidade do Porto) e a ACAPO (Associação de Cegos e Amblíopes de Portugal). Tais encontros fazem parte da investigação de doutoramento “Visualidades do sentir: Um estudo sobre a prática fotográfica junto às pessoas com cegueira e baixa visão” alocada no programa de Educação Artística da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Os encontros ocorreram entre os anos de 2022 e 2023 e foram agrupados em seis vivências distintas que aconteceram concomitantemente nos dois espaços. O conjunto de participantes apresentou uma importante diversidade ao ser composto por oito pessoas entre jovens, adultos e idosos, com cegueira ou baixa visão, de forma adquirida ou congênita, além de uma pessoa normo-visual.

Para a estruturação das vivências fotográficas, trabalhou-se com a observação participante, no qual “tem como princípio a necessidade de o pesquisador manter sempre algum grau de interação com a situação estudada, afetando-a e sendo por ela afetado.” (Amado, 2017, p.153). Para além disto e a partir das reflexões de Tim Ingold (2022), verifica-se uma investigação antropológica ao aprender *com*, numa observação atenta e próxima, logo, aprender *com* os participantes e *a partir* deles, também *com* o fazer fotográfico, no qual a pesquisa avança no processo e efetua transformações dentro dele. Desta forma, o presente estudo estrutura-se a partir dos relatos dos encontros, bem como teoriza a medida que eles acontecem.

2. Proposta para viver a criação fotográfica por meio do sentir

As vivências fotográficas foram iniciadas com o pensamento centrado na ação do *apresentar*, em uma atitude de pôr em *presença*, ter *aparência*. Desta forma, apresentei-me, me autodescrevi e expus o projeto de investigação, seu arcabouço conceitual, hipóteses e questões. Interessante perceber que a curiosidade atravessava todo o grupo: “Como as pessoas com cegueira podem fotografar?” Para contextualizar o campo que entraríamos, apresentei várias câmaras analógicas de pequeno e médio formato, películas de 35mm e 120mm, dispositivos instantâneos e suas respectivas fotografias impressas e máquinas digitais profissionais. Desta forma, além de uma breve compreensão cronológica dos avanços técnicos, viabilizou-se a exploração tátil destes objetos, propiciando uma apreensão sensorial de seus modos operacionais. Muitos dos participantes das vivências nunca tiveram este contato, alguns por falta de oportunidade, outros pelas restrições impostas pelos familiares, ou ainda por uma questão de obsolescência ao serem nativos digitais.

Alguns participantes reconheceram os artefatos e reativaram memórias afetivas, outros associaram às câmaras que possuíam e, para os mais jovens, a novidade paradoxal de câmaras analógicas foi conduzida pelo gesto de colocar as câmaras próximas aos olhos e tentar perceber o funcionamento por meio do visor, já que estes possuíam baixa visão. Os grupos ficaram surpresos com a diferença de tamanho e peso das câmaras, além de inúmeros botões que possibilitavam os ajustes técnicos.

O momento vivenciado com os objetos fotográficos permitiu a compreensão da fotografia para além da imagem revelada em papel ou presente em arquivos digitais. Esta expansão do conceito de fotografia é essencial para compreendê-la enquanto processo construtivo, abrangendo desde o ato de percepção e seleção do sujeito/objeto/cena até a etapa de exposição da imagem. O ato de exploração tátil, efetivado como tradução palpável da linguagem visual e verbal, atuou como catalisador na materialização destes conceitos, incitando não apenas a curiosidade, mas também a acumulação de informações conexas para os encontros subsequentes das vivências.

Também foram expostas algumas histórias de fotógrafos(as) com deficiência visual. Ao longo da pesquisa doutoral localizei mais de 50 nomes, e ao compartilhar algumas narrativas, buscou-se promover representatividade, aproximação e identificação com as trajetórias de vida. Além disso, almejei criar referências sobre processos criativos e desconstruir concepções tradicionais e canônicas a respeito do campo fotográfico.

Neste processo também apresentei algumas placas de fotografia tátil que foram confeccionadas dentro da investigação doutoral e a partir de imagens produzidas pelos(as) fotógrafos(as) relatados ao grupo. As placas foram construídas de forma ensaística com diferentes métodos e materiais, tais como: alto relevo inscrito manualmente em papel para ressaltar os contornos das formas; sobreposição de planos por meio da impressão de diferentes camadas de MDF (Figura 1); impressão 3D e uso de símbolos representativos (Figura 2); além de impressão em resina de padrões geométricos para referenciar diferentes cores e formas (Figura 3).



Figura 1: Placa de foto tátil a partir da fotografia “A Close Up View, 1997” produzida por Evgen Bavcar, em que ele captura a sua própria mão a tocar no rosto de uma escultura de mulher. Na placa, os diferentes planos da imagem foram trabalhados em diferentes camadas, relevos e texturas de MDF

Fonte: A Autora.

A curadoria destas imagens foi conduzida pela reflexão de algumas ideias, como: a performance do fotógrafo e sua inserção visível na fotografia por meio da mão; a possibilidade de capturar um momento de diferentes formas; a desconstrução das regras compositivas tradicionais; o uso da semiótica para interpretação das texturas da imagem; e a criação de referências e legendas táteis para representar cores e outras informações. Importante mencionar que algumas destas placas de fotografia tátil também apresentavam legenda em braille e link para audiodescrição.



Figura 2: Placa de foto tátil a partir da fotografia “El inmenso aroma de mi afecto, 2007” produzida por Gerardo Nigenda, que retrata um casal abraçado na praia. Na placa, as texturas do mar, areia e nuvens do céu são representadas por símbolos. Além disto, se reflexiona o aroma imaginativo da foto e a subversão na composição, pois a linha do horizonte encontra-se em diagonal de maneira proposital

Fonte: A Autora.

capturar uma pessoa em primeiro plano (busto para cima) ou plano médio (cintura para cima) conta-se de três a cinco passos para trás, já para enquadrar em plano inteiro (corpo inteiro) dar-se em média oito passos, podendo certificar-se da distância através da propagação do som ao conversar com o sujeito a ser fotografado.

Tal entendimento foi adquirido a partir de experiências anteriores¹⁾, bem como por meio do estudo dos processos criativos de fotógrafos(as) com deficiência visual, como o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar (2003) que adicionou sinos ao corpo dos modelos para perceber a localização e o brasileiro Teco Barbeiro que para além da contagem de passos e da audição, usa a distância do seu braço até o ombro do fotografado para realizar fotos em *close* (Barbeiro, 2016). São processos, em sua grande maioria, táteis e sonoros, mas que não excluem os demais sentidos presentes, como o aroma que pode tornar-se mais ou menos intenso a partir da distância.

Todos os participantes vivenciaram o processo de criação, e para sua execução, foram mensuradas as distâncias de um passo e da envergadura do braço de cada pessoa. Durante este exercício foi interessante observar que cada participante apresenta uma maneira de andar e por esta razão, a contagem dos passos pode variar. Ademais, notou-se que alguns participantes possuíam maior familiaridade com o uso da câmera do telemóvel, enquanto outros aproveitaram a oportunidade para explorar e experimentar com o apoio do grupo.

Os participantes do nosso grupo recorrem às câmaras presentes em seus *smartphones* em modo de acessibilidade. Com este dispositivo é possível saber a localização e quantidade de pessoas no enquadramento. Também é comum ouvir um pedido de ajuste para nivelar a fotografia, inclusive empregando o modo vibracional, detectando e auxiliando o movimento das mãos para os ajustes. Após a captura, o leitor de tela oferece uma breve descrição da imagem produzida, mas os participantes preferem recorrer à aplicação *be my eyes* que disponibiliza mais informações na descrição.

A potência do encontro com o outro foi refletida por meio do conceito de interdependência difundido por Camila Alves (2015). A interdependência se difere da dependência e propõe um conhecimento produzido com o outro e não para o outro, ou no lugar do outro. Desta forma, não se almeja fotografar no lugar dos participantes, mas construir com conhecimento no coletivo, na troca. É interessante observar que a primeira experiência despertou no grupo uma inquietação positiva, levando alguns participantes a recriarem o processo em suas casas, fotografando seus familiares. Além disso, descobriram novas possibilidades de aplicação para a fotografia de retrato. Um exemplo notável é o de uma participante que fotografa a tela da televisão, a fim de obter a descrição das imagens, compreender o contexto apresentado e familiarizar-se com jornalistas e entrevistados.

A autorrepresentação não é uma prática comum entre os participantes das vivências fotográficas, geralmente eles fotografam paisagens, objetos e animais. Apenas um participante relatou que produzia autorretratos com um enquadramento peculiar, focando no pescoço e tronco. Tal ação é realizada para verificar, por meio da descrição da imagem,

¹⁾ Durante o ano de 2019 coordenei o projeto de extensão universitária “A Fotografia e o Sentir” que tinha como objetivo à prática fotográfica junto as pessoas com deficiência visual na cidade de Campina Grande, Paraíba, Brasil. É possível ler sobre esta experiência, na publicação disponível neste link: <https://revista.uemg.br/index.php/sciasedcomtec/article/view/5555>

se a camisa combinava com o suéter. No entanto, além de sua função utilitária, o autorretrato carrega uma importância significativa: ele permite que o indivíduo se aproprie de sua própria imagem e narrativa, possibilitando a expressão de sua identidade, subjetividade e perspectivas pessoais. Desta forma, refletiu-se sobre a importância do autorretrato e como realizá-los com autonomia e independência.

Inicialmente, comentei a importância da luz no processo fotográfico, especialmente considerando que nos encontrávamos em ambientes fechados, com iluminação artificial limitada. Durante a vivência anterior, as posições em contraluz causaram dificuldades no uso dos modos de acessibilidade das câmaras dos telemóveis. Assim, refletimos sobre os efeitos da luz direta e difusa, as diferenças entre a iluminação em ambientes internos e externos, bem como a influência do horário na luz. Analisamos também como a percepção tátil pode ser uma aliada nesse processo, oferecendo informações sobre a intensidade luminosa, o posicionamento das fontes luminosas e pessoas/objetos fotografados, as áreas de exposição direta e a presença de sombras, entre outros aspetos.

Tais diálogos são riquíssimos para o nosso conhecimento, pois além da promoção da autonomia e independência por parte das PCDVisual, os relatos dos participantes nos fazem repensar a prática fotográfica, como por exemplo, contestar a interpretação da luz como informação exclusivamente visual.

Dando continuidade à vivência, propus experimentarmos a luz natural que entrava pela janela, se posicionando de maneira frontal ou lateral. Observamos a diferença que esta ação causava nas descrições imagéticas fornecidas pelos dispositivos. E para completar a prática, criamos pontos de referência, como o distanciamento do braço e a angulação ocasionada pela posição do mesmo, já que uma imagem em *plongée* – ângulo alto - pode comunicar diferente de uma em *contra-plongée* – ângulo de baixo para cima-.

Os participantes experienciaram vários formatos, fotografaram-se em diferentes ângulos e posicionamento do rosto. Neste momento foi interessante perceber como a prática coletiva é comum entre o grupo, pois havia sempre alguém auxiliando o ato fotográfico. Além disto, compreendemos que estes recursos ampliam a liberdade criativa e a possibilidade de autoexploração, permitindo que o autorretrato seja um meio de expressão pessoal e não apenas uma ferramenta funcional. Ao produzir fotografias, as pessoas cegas e com baixa visão “criam visibilidades à sua própria existência, postando-se como seres capazes de se expressar e de se constituir na e pela linguagem fotográfica” (Alves, 2009: 11).

A autonomia e independência para escolher como ser representado pode ser entendido como uma ação de uma vida independente, movimento que busca a libertação das pessoas com deficiência sobre a autoridade familiar e/ou institucional. Cordeiro (2011), estuda os pilares da independência, autonomia e empoderamento como ferramentas fundamentais para o protagonismo e domínio das histórias de cada um. A autora revela que estas ações, junto à participação social, contribuem para o entendimento da deficiência como diferença e não como desvio, desta forma as PCD não precisam assumir unicamente o papel social de “deficientes”, mas os múltiplos papéis, como pai/mãe, trabalhadores, clientes, atletas, artistas etc. (Cordeiro, 2011: 114). Bavcar (2015) nos adverte sobre a "Tiranía Oculocêntrica Frontal", conceito que se refere ao domínio hegemônico da visão e à maneira como as obras de arte são apresentadas, destinadas a serem contempladas apenas de um ponto de vista frontal, mesmo em obras tridimensionais como esculturas e instalações. Tal limitação afeta não só a experiência estética, mas sensorial. Contrapondo essa perspectiva e buscando

explorar a experiência sensorial de forma mais ampla, foram selecionadas diversas frutas para fomentar um diálogo sobre a fotografia de objetos. A atividade permitiu o contato com diferentes tamanhos, texturas, sabores, aromas e até dos sons produzidos pelo toque. Assim, cada participante teve a oportunidade de escolher as frutas que desejava fotografar, além de elaborar sua própria direção de arte, contribuindo para a criação de composições que remetem à fotografia de natureza morta, mas que, ao mesmo tempo, preservam o carácter vivo e orgânico dos elementos selecionados.

Para estabelecer referências e promover a autonomia no ato fotográfico, utilizamos as medidas proporcionadas pelo próprio corpo. Ao fotografar detalhes das frutas, posicionávamos o smartphone na altura do punho, enquanto os objetos eram tocados com as pontas dos dedos para melhor orientação (Figura 04). Já para capturar cenas mais amplas, a câmara poderia ser colocada na altura do cotovelo ou do ombro, permitindo maior alcance de enquadramento. Essa técnica foi utilizada pelo fotógrafo mexicano com cegueira, Gerardo Nigenda, que explorava essas referências corporais para criar suas composições fotográficas de maneira intuitiva e sensorial.

Além disso, exploramos a possibilidade de posicionar o dispositivo fotográfico na mesma superfície dos elementos a serem fotografados (Figura 5), mantendo uma distância correspondente à medida do braço ou punho, previamente mencionada. Essa abordagem permitiu uma nova perspectiva, garantindo um alinhamento mais próximo ao nível dos objetos e possibilitando um registo mais imersivo e detalhado das texturas e formas presentes na composição.

Alguns participantes manifestaram o desejo de fotografar a própria mão em contato com as frutas (Figura 06)²⁾, inspirando-se nas formas de composição de Evgen Bavcar. Vale ressaltar que, para alguns, fotografar objetos já faz parte de seu cotidiano, uma vez que utilizam a fotografia como uma ferramenta para obter descrições de documentos e identificar nomes de medicações, entre outras necessidades do dia a dia.

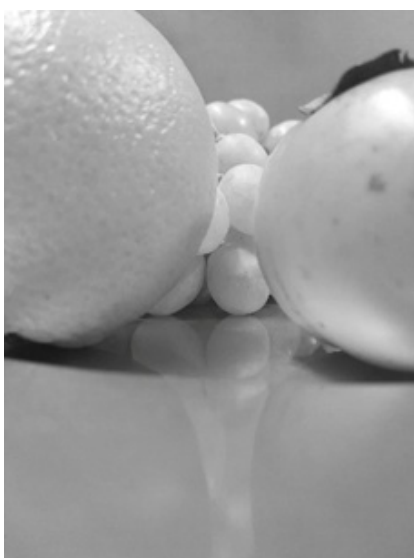


Figura 4: Uma clementina vista de cima;

Figura 5: Frutas diversas vistas de forma frontal, pois a câmara encontra-se no mesmo nível dos elementos

Figura 6: Frutas capturadas de cima com a presença da mão da fotógrafa

Fonte: Dados da pesquisa, fotografias por Antônio Cruz Silva, Marta Macedo e Maria da Luz Ribeiro .

4. Meus sons e os sons

Existe um ambiente sonoro que nos cerca continuamente, ele é constituído tanto por sons criados pelo ser humano, quanto por aqueles produzidos de forma natural. Tais sons relatam as transformações históricas, sociais e tecnológicas ao longo do tempo, e a partir do desenvolvimento de uma consciência sobre nossos processos de escuta, torna-se possível percebê-los de maneiras distintas. Esse conjunto de sons inserem-se no mundo, que pode ser compreendido como uma grande composição, sem começo e fim (Schafer, 2001). Frequentemente, para pessoas com deficiência visual, as sonoridades presentes no ambiente funcionam como importantes norteadores para locomoção e interação. Elas utilizam os sons produzidos casualmente ou intencionais, bem como recorrem a suas propriedades - como timbre, duração, altura e intensidade - para obter informações sobre o espaço ao seu redor.

À medida que as vivências se desdobravam, foi possível observar o uso da reverberação como um meio de mensuração, a construção de uma noção espacial mais apurada em relação à captura fotográfica e as correlações entre sons e imagens mentais. Trata-se de uma espécie de "biblioteca sonora" dos espaços, à qual os participantes têm acesso, e mesmo invisíveis ao enxergar, os sons permitem que reconheçam ambientes e criem *visualidades* e memórias dos lugares.

O autor Daniel Kish (2018) aprendeu na infância a deslocar-se sozinho por meio de cliques produzidos com a língua, pois interpretava a reverberação produzida. Kish denomina esta apreensão de mundo como *navegação perceptiva*, e no caso descrito ela é guiada pela ecolocalização. "O uso de ecos, ou localização do sonar, pode ajudar uma pessoa a perceber três características dos objetos no ambiente: localização; dimensão: altura e largura; profundidade da estrutura: sólido versus esparso, reflexivo versus absorvente." (Kish, 2018: 88-89)

Shaeffer (1988) nos explica que a comunicação auditiva perpassa o processo de ouvir - ato de receber as informações sonoras -, escutar - ato de dar atenção aos estímulos sonoros -, reconhecer e compreender. Neste sentido, a reflexão proposta por Pauline Oliveiros (2005) torna-se complementar ao pensamento, segundo esta autora, existe uma diferença entre o ouvir e o escutar, cujo o primeiro refere-se à vibração sentida pelo corpo, no qual o cérebro transforma em sons possíveis, já o processo de escutar concerne à uma prática individual que depende das experiências acumuladas com os sons, nos permite focar nos detalhes e ter atenção ao que é percebido acusticamente e psicologicamente, além das interpretações através do tempo e memória.

Portanto, diante desta reflexão, trabalhou-se os sons na *fotografia sensorial*, e os participantes foram convidados a fotografar os sons que despertassem sua atenção ou memória quanto ao espaço das vivências. Os relatos foram diversos, a voz de alguma pessoa, os passos característicos de um colega, além do som característico da porta de entrada da ACAPO, do recurso de acessibilidade do elevador ao mencionar o andar, e os sons das patas da *sweet* - cão-guia de uma participante - ao tocar no solo de alumínio do elevador, um contato tátil com som característico.

2) Fotografias produzidas ao longo da vivência fotográfica "natureza morta?"

As cenas fotografadas foram conduzidas e ativadas pelos sons, mas capturadas através do corpo, logo também se recorria aos outros sentidos. Nesta vivência, os participantes também comentaram sobre os cheiros dos espaços e como eles comunicam olfativamente. Por exemplo, em casa, ao mudar do ambiente da sala para cozinha, pode-se perceber a mudança aromática. Importante mencionar que este experimento demonstra o uso da coerência perceptiva no processo fotográfico, ao empregar mais de um estímulo sensorial, aplicando um sentido de forma auxiliar ou predominante. Ações como esta vão além da “constituição de sistemas de referência para a locomoção espacial, as interações sonoro-táteis permitem uma educação estética provocadora da constituição de imagens do mundo, no qual os sujeitos estão inseridos e no qual se gestam”. (Alves, 2009: 1131)

5. Rompendo os muros

Como o corpo percebe, sente e responde ao espaço? Fotógrafos(as) com deficiência visual comumente ressaltam que capturam imagens por meio de uma totalidade corpórea que olha. Eles recorrem aos sentidos para interpretar o mundo e criar suas imagens.

Temos um olhar tridimensional, o terceiro olho. É um olhar tridimensional, porque podemos enxergar com nossas mãos ou nosso corpo. Porque o olhar do cego, o olhar do terceiro olho, é todo o corpo, não somente a ponta dos dedos ou a mão, é o corpo todo (Bavcar, 2015: 3).

Assim, perante este pensamento e com ao conhecimento construído ao longo das vivências, os participantes foram convidados a fotografar em ambientes abertos e livres de qualquer instrução. Portanto, os participantes da ACAPO foram fotografar nos jardins do Palácio de Cristal e os participantes do NAI fotografaram no Jardim da Pena, nas proximidades da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, ambos os lugares presentes na cidade do Porto, Portugal. Enquanto os corpos caminhavam e construíram uma relação com o espaço, alguns sons despertaram atenção, como os produzidos pelos pássaros e aves do local (Figura 7), patos a nadar, pessoas caminhando, som de um avião a passar e das obras de construção civil no entorno (Figura 8). Além disto, as texturas e aromas da natureza também foram exploradas (Figura 9). As imagens fotográficas capturaram um visível, mas também um aspeto invisível da fotografia sensorial. Em uma relação entre o que podemos ver e o que está para além da percepção direta, como nos faz pensar Merleau-Ponty (2003), pois o mundo vai além da nossa compreensão imediata, cujo há significados no invisível que influencia o visível.



Figura 7: Captura fotográfica ativada pelos sons das aves presentes no Jardim do Palácio de Cristal, em que se pode notar, além das aves, pessoas a caminhar e algumas árvores

Figura 8: Captura fotográfica ativada pelo som do avião que voava no céu

Figura 9: Imagem da textura do tronco de uma árvore, que foi capturada de baixo para cima, a fotografia foi realizada no Jardim da Pena

Fonte: Dados da pesquisa, fotografias por Isabel Cardoso, Antônio Cruz Silva e Gonçalo Bizarro..

Os participantes apreenderam um novo significado para os espaços a partir da vivência fotográfica, experimentaram caminhar, tocar, ouvir, cheirar e olhar com o filtro da fotografia. Eles recorrem também ao do sistema cinestésico, já que a orientação espacial estava aflorada por meio do equilíbrio, velocidade dos movimentos, dos ventos, orientação corporal, entre outros. Desta forma, as imagens produzidas configuram-se apenas como parte do processo fotográfico que pode ser materializado com a presença nos locais, mas existiu o tempo inteiro pelo sentir.

Neste ponto, o presente texto retoma ao início para rememorar o pensamento de Le Breton (2016) ao refletir o corpo enquanto meio de existência, interpretação, construtor e possuidor de significados sociais e culturais. Corpo este que vai além da fisicalidade, sendo meio de expressão e comunicação, configurando-se como uma interface fundamental entre o indivíduo e o mundo. É este mesmo corpo que transmite informações sobre identidade, cultura e experiência humana.

Desta forma, enquanto os participantes ocupavam os espaços com suas corporalidades e pensamentos, eles eram ativados pelo ambiente, mas também pelas vivências pregressas, pelo conhecimento compartilhado, pela memória e história particular e, assim, respondiam com suas criações imagéticas. Pois, como nos aponta Merleau-Ponty (1994), estímulos externos afetam o corpo que responde ao exterior.

6. Inclusão, expansão e algumas considerações

Existe um lema da comunidade das pessoas com deficiência que diz “Nada sobre nós sem nós”. Logo, ao multiplicar as possibilidades sobre o ver, desconstrói-se o entendimento da ausência de *visualidades*, da deficiência, pois não há um corpo defeituoso, há uma forma diferente de sentir e expressar. Conforme Morais & Arendt (2011), a falta de eficiência e capacidade de agir reforça no sentido antagônico um entendimento de normalidade em outros corpos. Socialmente ordenamos deficiência e eficiência, contudo faz-se necessário problematizar a normalidade não-marcada, já que o entendimento sobre deficiência é uma questão política, definindo quem somos e o que conta nos coletivos sociomateriais. Ao longo das vivências foi interessante perceber que as falas dos participantes não se ativeram às suas condições de cegueira ou baixa visão, os discursos refletiam preferências pessoais, atividades de interesse e menções aos contextos de morada, como um desejo genuíno de expressar-se para além da condição corporal.

Alves (2020) ressalta que há o modelo médico da deficiência, que a encara como individual, localizada e marcada no corpo, e que o problema está na exclusão destes corpos. Como também há o modelo social da deficiência, que a entende como uma categoria de opressão, cujo não é uma falta ou uma incapacidade, “a deficiência não é um problema de uma pessoa e um corpo. O que torna uma pessoa com deficiência é viver numa sociedade muito pouco sensível as diversidades corporais” (Alves, 2020, n.p.). Para Bavcar (2015), as pessoas com deficiência encontram-se em privação de liberdade, pois têm pouco acesso à riqueza cultural do mundo.

Estamos apenas começando a evocar esse problema, porque durante séculos fomos acostumados a ser silenciados e a ouvir os outros, fomos acostumados a que outros falassem em nosso nome, em vez de termos nosso próprio discurso, de nós mesmos falarmos sobre nossas necessidades, nossa liberdade e nossa escravidão – ou seja, nossa maneira de sermos privados da liberdade (Bavcar, 2015: 4).

Neste sentido, é importante pensar no quantitativo do grupo participante das vivências. Os convites foram feitos pelos próprios órgãos envolvidos e destinados a todos os sócios da ACAPO Porto e a comunidade da Universidade do Porto. Contudo, alguns participantes interessados ressaltaram a impossibilidade de participar por questões de trabalho ou horário escolar, já que os encontros aconteciam em dias da semana; também é preciso considerar o sistema educacional excludente que não favorece o alcance e permanência do estudante até a universidade; além do isolamento social que as pessoas com deficiência sofrem por parte dos familiares e sociedade, entre outros fatores que dificultam a participação em atividades como esta e que nos revelam as deficiências nas estruturas sociais.

No entanto, o conhecimento e as experiências produzidas junto ao grupo participante são de significativa importância para refletir os campos da fenomenologia, *fotografia sensorial*, inclusão e acessibilidade. Buscou-se a construção do conhecimento por meio da troca, do compartilhamento de saberes advindos de contextos sociais, culturais, além das experiências criativas, rememorativas e dos sentidos alicerçados no corpo. Não se objetivou analisar imagens fotográficas expostas e materializadas em suportes físicos ou digitais, muito menos construir normativas sobre o processo de criação. O interesse encontra-se nos processos criativos, no fazer perpassado pelo sentir.

Em vários momentos, o processo desenvolvido procurou distanciar-se das apreensões racionalizadas, pois conforme Larrosa (2002), comumente associamos o processo de conhecimento e aprendizado - desde pequenos até a universidade -, ao procedimento de aquisição de informações e construções opinativas. “primeiro é preciso informar-se e, depois, há de opinar, há que dar uma opinião obviamente própria, crítica e pessoal sobre o que quer que seja” (Larrosa, 2002: 23). Contudo, é justamente tal panorama que anula nossas possibilidades de experiência, fazendo com que nada nos aconteça. “Pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (Larrosa, 2002: 21).

Desta forma, as experiências não eram atravessadas por uma validação do que é certo ou errado. As questões envolviam o tempo, o sentir, o silêncio e a escuta, bem como refletiam a fenomenologia presente no processo fotográfico, a subversão da hegemonia visual e a compreensão expandida do ver. As vivências fotográficas criaram um espaço de acolhimento dos diferentes modos de ver e fazer fotografia. Os participantes relataram a aquisição de confiança e autonomia para criar suas imagens. Eles encontraram suas próprias metodologias e passaram a ocupar espaços de forma expressiva e política, ao reivindicar, por exemplo, acessos e oportunidades. Há na atividade fotográfica uma relação profunda entre o visível e o invisível, então, percebamos que no instante da captura fotográfica no qual a imagem se inscreve no componente fotossensível – película ou sensor - ela não se encontra disponível, ou seja, as cortinas se abrem para a luz, mas os olhos, ainda que abertos, não conseguem enxergar tal processo de materialização. Tal contemplação adquire uma dimensão especialmente relevante ao considerar o piscar dos olhos involuntário promovido pelo barulho do disparo, como se o ato fotográfico, de fato, nunca fosse visto. A fotografia depende da luz, mas é como uma escrita em que não se vê a tinta. Então, me parece que a fotografia é a arte de escrever com o invisível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, C. A. (2020, maio). Museus para igualdade, diversidade e inclusão. Conferência apresentada na *Semana Nacional de Museus* pelo *Museu da Vida / Fiocruz*, São Paulo.
- Alves, C. A. (2015). Acessibilidade cultural: A criação de outros modos de ver e não ver no espaço do museu. *Revista Fórum*, (32), 38–50.
- Alves, J. F. (2009). Deficiência visual e fotografia: O olhar pelo som, pelo tato e pela palavra alheia. In *Anais do 5º Congresso Brasileiro Multidisciplinar de Educação Especial*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina.
- Amado, J. (2007). *Manual de investigação qualitativa em educação* (3ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Barbeiro, T. (2016). Saiba como fotógrafo cego tira lindas fotos. *Balanço Geral*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ZfZ-snLfw_k&list=FLmj1dvW-NDbdogY2B64G3qA&index=9

- Bavcar, E. (2003). *Memória do Brasil*. Cosac & Naify.
- Bavcar, E. (2015). O museu de outra percepção. In D. Leyton (Eds.). *Programa Igual Diferente*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Cordeiro, M. P. (2011). *Nada sobre nós sem nós: Vida independente, militância e deficiência*. Annablume; Fapesq.
- Daw, M. (2013). *Sensory photography - What? Why? How?*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3Zz3JOD6iiM&t=22s>
- Derrida, J. (2012). *Pensar em não ver: Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. UFSC.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha (2ª ed.)*. Editora 34.
- Foster, H. (Ed.). (1988). *Vision and visuality: Discussions in contemporary culture*. Bay Press.
- Ingold, T. (2022). *Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura (L. P. Rouanet, Trad.)*. Vozes.
- Kish, D. (2018). Ecolocalização: O sistema de Flash Sonar dos morcegos aplicado à orientação e mobilidade dos deficientes visuais. In A. R. M. Wagner (Ed.). *Inclusão & reabilitação da pessoa com deficiência visual: Um guia prático [Online]*. Disponível em <https://deficienciavisual.com.br/moodle/>
- Kosminsky, D. (2013). Visualidade e visualização: Olhar, imagem e subjetividade. In B. Szaniecki et al. (Eds.), *Dispositivo, fotografia e contemporaneidade*. NAU; PPD ESDI/UERJ.
- Larrosa Bondía, J. (2010). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20–28.
- Le Breton, D. (2016). *Antropologia dos sentidos*. Vozes.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *O visível e invisível*. Perspectiva.
- Morais, M., & Arendt, R. J. J. (2011). Aqui eu sou cego, lá eu sou vidente: Modos de ordenar eficiência e deficiência visual. *Caderno CRH*, 24(61), 109–120.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratados de los objetos musicales*. Alianza.
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo*. UNESP.

Cristianne Melo.

Professora titular na Universidade Federal de Campina Grande, na Unidade Acadêmica de Arte e Mídia - UAAMi. É membro do Grupo de Pesquisa e Desenvolvimento em Fotografia - GPDF, vinculado ao CNPQ. Atualmente, é doutoranda em Educação Artística pela Universidade do Porto - Portugal, e investiga o ensino da linguagem fotográfica junto a pessoas cegas e com baixa visão, bem como a experiência estética germinada neste processo. Email: cristianne.melo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1531-3563>.

Receção: 11-09-2025

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Melo, C. (2025). Fotografia sensorial: Uma experiência de educação artística junto às pessoas com cegueira e baixa visão. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.82-97 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a6>

BREAKCORE OU A CONTEMPORANEIDADE DE UM GÉNERO REAVIVADO

BREAKCORE, OR THE CONTEMPORANEITY OF A REVIVED GENRE

LE BREAKCORE, OU LA MODERNITÉ D'UN GENRE REVISITÉ

EL BREAKCORE, O LA ACTUALIDAD DE UN GÉNERO RESURGIDO

Pedro Ferreira

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: A internet, ao longo das décadas, tem-se solidificado como um espaço onde as representações de vários traços socioculturais da sociedade contemporânea se demonstram com clareza, e isto está cada vez mais nítido na expressão artística também. O *breakcore* aparece como um desses elementos, como movimento artístico visual e auditivo, mas também como figura cultural da internet. Este estilo moderno, apesar de nascer dentro das subculturas *underground* juvenis e industriais dos anos 90, acaba por evoluir e ser apropriado e incorporado pela internet durante os 2010s. Desta forma, os simbolismos originais do *breakcore* transfiguram-se, passando de algo focado dentro de um segmento geográfico, *punk*, revolucionário, para algo descartado de espaços e rituais físicos, onde os clubes são substituídos pelos *social media*. Esta transição de cenas musicais é essencial para perceber o *breakcore* sociologicamente, onde devemos ter em conta certas mudanças que relembram traços compositivos da cena musical *underground* moderna, difusa na internet.

Palavras-chave: nostalgia, dessincronização, *anti-establishment*, dromologia, *sampling*.

ABSTRACT: Over the decades, the internet has solidified itself as a space where representations of various socio-cultural traits of contemporary society are clearly demonstrated, and this is increasingly evident in artistic expression too. *Breakcore* appears as one of these elements, as a visual and auditory artistic movement, but also as a cultural figure of the internet. This contemporary style, despite being born within the underground youth and industrial subcultures of the 1990s, ended up evolving and being appropriated and incorporated by the internet during the 2010s. In this way, the original symbolism of *breakcore* is transfigured, moving from something focused on a geographical, *punk*, revolutionary segment, to something discarded of physical spaces and rituals, where clubs are replaced by social media. This transition of musical scenes is essential to understand *breakcore* sociologically, where we must take into account certain changes that recall compositional traits of the modern underground music scene, diffused on the internet.

Keywords: nostalgia, desynchronization, anti-establishment, dromology, sampling.

RÉSUMÉ: Au fil des décennies, Internet s'est imposé comme un espace où les représentations de divers traits socioculturels de la société contemporaine s'expriment clairement, et cela est de plus en plus évident dans l'expression artistique également. Le *breakcore* apparaît comme l'un de ces éléments, en tant que mouvement artistique visuel et auditif, mais aussi en tant que figure culturelle de l'Internet. Ce style moderne, bien qu'il soit né dans les sous-cultures *underground* jeunes et industrielles des années 90, a fini par évoluer et être approprié

et incorporé par l'Internet au cours des années 2010. Ainsi, les symbolismes originaux du breakcore se transforment, passant d'un mouvement concentré dans un segment géographique, punk et révolutionnaire, à un mouvement déconnecté des espaces et des rituels physiques, où les clubs sont remplacés par les réseaux sociaux. Cette transition des scènes musicales est essentielle pour comprendre le breakcore d'un point de vue sociologique, où nous devons tenir compte de certains changements qui rappellent les traits compositifs de la scène musicale underground moderne, diffusée sur Internet.

Mots-clés: nostalgie, désynchronisation, anti-establishment, dromologie, échantillonnage.

RESUMEN: A lo largo de las décadas, Internet se ha consolidado como un espacio en el que se manifiestan claramente las representaciones de diversos rasgos socioculturales de la sociedad contemporánea, lo que también se hace cada vez más evidente en la expresión artística. El breakcore aparece como uno de estos elementos, como un movimiento artístico visual y auditivo, pero también como una figura cultural de Internet. Este estilo contemporáneo, a pesar de haber nacido en las subculturas juveniles y industriales underground de los años noventa, acabó evolucionando y siendo apropiado e incorporado por Internet durante la década de 2010. De este modo, el simbolismo original del breakcore se transfigura, pasando de algo centrado en un segmento geográfico, punk y revolucionario, a algo desprovisto de espacios físicos y rituales, donde los clubes son sustituidos por las redes sociales. Esta transición de las escenas musicales es esencial para comprender el breakcore desde el punto de vista sociológico, donde debemos tener en cuenta ciertos cambios que recuerdan rasgos compositivos de la escena musical underground moderna, difundida en Internet.

Palabras-clave: nostalgia, desincronización, antisistema, dromología, muestreo.

1. Introdução

Neste sentido, a expressão musical digital serve não só como uma forma de satisfação das necessidades e interesses dos indivíduos, mas também como representação de certas composições sociais inerentes à sociedade moderna. Produz-se assim consequentes manifestações que têm a capacidade de intervenção através de um discurso que retrata diversos símbolos sobre a realidade social. A música não serve só como uma forma de criação de conteúdo artístico e entretenimento, mas sim como uma reflexão das próprias dinâmicas sociais que propiciam a sua génese e características fundamentais, agora centralizadas em dimensões virtuais (Guerra *et al.*, 2020). Guerra e Simão (2020) afirmam que:

As plataformas digitais, enquanto infraestruturas tecnológicas que suportam fluxos humanos e dinâmicas sociais de todo o tipo, são hoje ainda mais essenciais para garantir a continuidade de alguns dos nossos hábitos, agora suspensos. No ciberespaço estamos a viver recriações estéticas e técnicas e reconfigurações comportamentais (Guerra & Simão, 2020: 1).

O trabalho aqui presente terá como objetivo o desenvolvimento e defesa desta premissa, através da análise do género musical do *breakcore*, um estilo concebido entre as subculturas *underground* juvenis e industriais *punk*, apropriado e reconfigurado pela internet décadas depois. Esta investigação tem assim como objetivo a compreensão do *breakcore*, como género musical, representativo de certas dinâmicas sociais contemporâneas, expressas a partir das suas características estéticas e culturais. De forma a compreender a evolução do *breakcore* ao longo dos anos e o seu processo de transição entre cenas musicais, é necessária a complementação de uma breve revisão histórica.

2. O que é o breakcore?

Definir o que é o *breakcore* pode ser um exercício mais complexo do que parece, devido à alta fragmentação interna do gênero, que, ao longo do tempo, multiplica as suas características particulares dentro de diversas raízes estéticas, mas também pela similaridade que tem a outros estilos de música eletrônica. Contudo, mesmo que as suas especificidades melódicas cheguem a compartilhar certos atributos, as construções estéticas em que o gênero foi construído não carecem de originalidade. Na sua essência, a imagem do *breakcore* compõe-se por 3 papéis fundamentais: Como estilo musical, como movimento e forma de expressão artística visual ou musical; Mas também como *meme* da internet. Esta última característica ajudou bastante na difusão do *breakcore* como figura cultural da internet, disseminando-se em várias comunidades virtuais como um elemento fundamental para a compreensão da cultura online como um todo.

Como gênero musical define-se como um encontro de vários estilos musicais, incorporando influências de elementos melódicos de *jungle*, *drum & bass*, *raggacore*, *grindcore*, *punk*, *rave*, *EDM*, etc¹). Assim, podemos codificar o *breakcore* como um microgênero da música eletrônica, como uma amalgamação de diferentes bases culturais, onde a partir disso cria a sua própria identidade, construída através dos *breakbeats*. O *breakcore* é um estilo de música eletrônica que tende a usar o trabalho de bateria e os *drumbreaks* como essência melódica principal, onde os *samples* são a chave para a sua produção. Composições de batida, como o *AmenBreak*, tomam todo o protagonismo na direção da música, recompondo todo o trabalho instrumental e melodia à sua volta. Estes padrões de bateria servem como pontos de rutura, onde os elementos temáticos da música são postos em pausa e os ritmos escondidos são colocados no centro, a altos *BPM's* (*Beats per minute*) (Whelan, 2008). Morávková (2010), afirma o seguinte sobre esta característica:

O *breakcore* configura-se como um estilo de música eletrônica de definição aberta, que articula elementos de *jungle*, *hardcore techno* e *IDM* num regime sonoro orientado pelo *breakbeat*, privilegiando a velocidade, a complexidade, o impacto e uma elevada densidade sonora. À semelhança do *punk* ou do *jazz*, não se rege por um conjunto fixo de “regras” estilísticas, antes operando segundo um conjunto mais flexível de princípios musicais (Morávková, 2010: 18).

Além deste ponto, também se caracteriza fortemente pelo uso de *beats* complexos, intrincados e dessincronizados e por ritmos frenéticos e acelerados (Morávková, 2010). Ao mesmo tempo, também procura criar sentimentos de dissonância melódica, onde, apesar de alguns elementos da música serem serenos e harmoniosos, rapidamente encontram composições caóticas. Enquanto alguns artistas preferem cortar e reorganizar os *breaks*, outros distorcem e criam *loops* destes mesmos, usando vários efeitos para tonificar a distorção do timbre e tempo musical (Whelan, 2008). Mesmo assim, Whelan (2008), define a pertinência deste tipo de ritmo como uma hesitação polirrítmica, que esboça um padrão de batidas irregulares.

¹) <https://www.vice.com/en/article/breakcore/>

De acordo com Morávková (2010), este estilo de música não adere a nenhum grupo de regras predefinidas que ditam como as suas posições estilísticas se definem, preferindo um conjunto de normas mais alargadas sobre os seus ideais musicais. Isto é expresso na própria música, mas também nos seus visuais. É uma espécie de termo abrangente, englobando várias fontes e inspirações, visto que “a própria natureza do *breakcore* é *anti-establishment*, frequentemente utilizando técnicas de produção ou sons para alienar intencionalmente o ouvinte” (2010: 18).

Olhemos para os álbuns da famosa produtora de Breakcore *Sewerslvt - Cynthoni P.1* e *Draining love story* (ver figuras 2 e 3). Não só expressando a forte cultura do Breakcore centralizada em noções virtuais, através das representações das personagens de *animes*, uma figura da cultura pop japonesa muito difundida pela cultura da internet, apropriadas e massificadas, relembrando o consumismo do país no final do século XX, mas também pela presença dos media como videogames retro, *analog vídeos*, filmes e séries antigos, tirando inspiração dos movimentos artísticos *Y2K*, *Animecore* e *Old Web*²⁾, especialmente no Breakcore moderno. Estas linhas de arte contemporânea, que nascem sobre as influências da internet, delineiam as imagens do Breakcore como representações vulgares e caóticas, mas também omnipresentes, onde comentam subtilmente sobre a própria pertinência das ilustrações e o seu abstracionismo. O uso sem organização sobre a espacialidade dos elementos que compõem a estética do Breakcore demonstra como esta colagem evidencia uma certa forma de artificialidade do ciberespaço e da arte em si.



Figura 2: Álbum da artista Sewerslvt (Cynthoni P.1)

Fonte: Spotify.

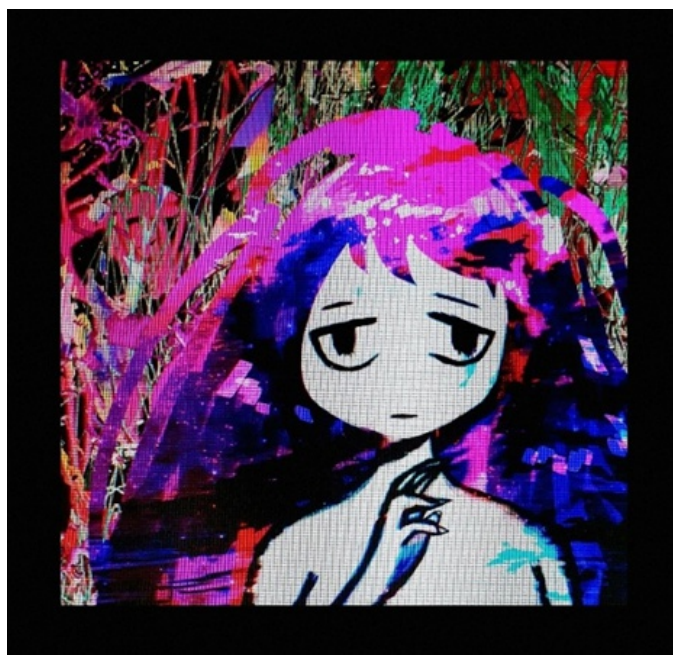


Figura 2: Álbum da artista Sewerslvt (Cynthoni P.1)

Fonte: Spotify.

²⁾ <https://aesthetics.fandom.com/wiki/Breakcore>

Estes padrões estéticos não são só normalizados para esta artista, mas também para o resto da comunidade em geral. *Venetian Snares*, apesar de introduzir numa era diferente do Breakcore, também caí nesta linha de produção cultural, incluindo vários dos elementos já mencionados nos visuais dos seus álbuns, especialmente ligados à artificialidade da imagem e abstracionismo, sempre questionando a ordem (Ver Figuras 4 e 5). Apesar das mentalidades mudarem ao longo das eras, o *breakcore* continua sempre a agir como uma arte antissistema.



Figura 4: Álbum do artista Venetian Snares (Detrimentalist)

Fonte: Spotify.

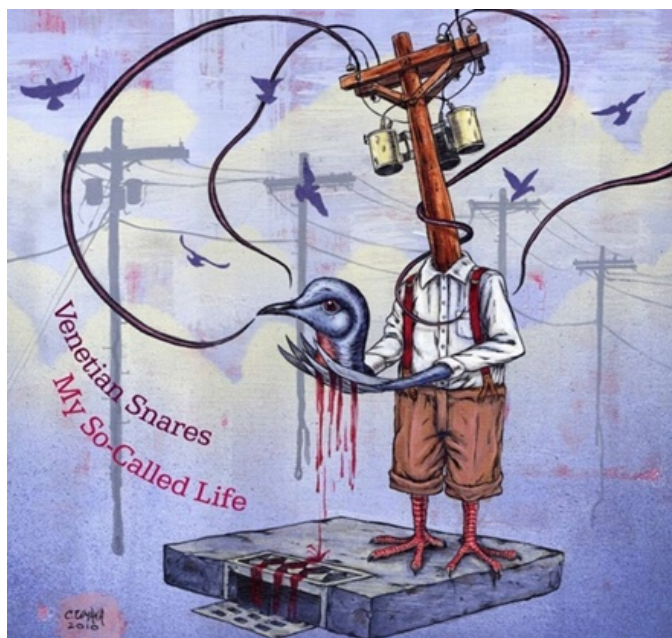


Figura 5: Álbum do artista Venetian Snares (My So-Called Life)

Fonte: Spotify.

Além disso, este género tem uma enorme conotação a sentimentos negativos, não só nostálgicos, mas também, em certos casos, depressivos. Há constantemente a procura de um passado melhor, edílico e perdido nas ondas do tempo e dos progressos tecnológicos, expressa no som e nas imagens visuais do *breakcore*. Esta nova característica, interligada a condições sociopsicológicas, representa a posição com as estruturas sociais da sociedade, onde os sujeitos, expostos a sentimentos de anomia e exclusão social, se relacionam à própria desviância da música. Serve assim como forma de entretenimento e como espaço de conforto para muitos, um lugar onde se podem conectar com outros e ver-se a si próprios na arte. Todas estas mensagens espalhadas apenas pelo que se pode ouvir e ver no *breakcore* são essenciais e expressas nos próximos tópicos, especialmente quanto aos sentimentos de nostalgia em volta do género.

Em outras palavras, o *breakcore* compõe em si certas características que refletem pensamentos e mentalidades ligadas ao próprio contexto moderno em que se insere, especialmente quanto à cultura virtual e online, refletindo a própria liquidez das relações e representações da sociedade pós-moderna. Desta forma, induz-se a uma comunidade muito conectada à tecnologia, baseada em comunidades online, partilhando os mesmos interesses estéticos em torno do *breakcore*. Este processo pode levar a sentimentos de nostalgia, ligada à memória e romantização da decadência tecnológica, um elemento estético principal do género.

O *breakcore*, como estilo de música eletrônica, encontra-se à mercê dos pressupostos dos avanços tecnológicos, inerentes à evolução da produção musical, mas também se representando como um elemento essencial das propriedades da sociedade moderna. Ademais, certos processos de criação de imagens de medias de um passado recente levam-nos à criação de sentimentos de nostalgia, moldando os interesses da sociedade de espetáculo (Morávková, 2010). A fusão da tecnologia com a música foi apenas mais uma das acessibilidades proporcionadas pela incorporação de determinados pressupostos sociais no mundo e na história musical, mas também na sociedade em geral, a partir de contributos da tecnologia e dos media (Rozenkrantz, 2016; Ferreira & Rabot, 2017). O conceito da música, a partir deste fenómeno, reconfigura todas as noções do entretenimento em volta da sociedade, fomentando uma aproximação das relações entre a produção musical e os avanços tecnológicos (Ferreira & Rabot, 2017). Ademais, contribuindo para esta dinâmica, a música eletrônica, como o *breakcore*, caracteriza-se por uma alienação aos instrumentos físicos que compõem uma parte extremamente importante na construção sociocultural das representações musicais (Rozenkrantz, 2016), assim reconfigurando certos aspetos tradicionais da forma como a produção artística é realizada.

A internet atua como um centro potencializador deste processo, através das suas ferramentas de fácil, gratuito e aberto acesso à informação e comunicação, fornecendo o software necessário para a busca dos elementos melódicos expressos no *breakcore* (Rozenkrantz, 2016). Isto demarca uma propriedade essencial da produção eletrônica, visto ser muito mais fácil obter recursos desta maneira do que os próprios instrumentos. Eleva-se mais a pertinência desta dinâmica quando nos apercebemos que um músico eletrónico – um produtor, não requer grandes investimentos de aprendizagem, sendo tudo muito mais democrático e inclusivo. Esta característica de acesso aos recursos necessários para a criação musical abre espaço para uma nova forma de imaterialidade, onde os processos de abertura cultural à música eletrônica oferecem a qualquer pessoa a capacidade de ser um músico (Rozenkrantz, 2016).

Ao mesmo tempo, dada a complexidade dos avanços tecnológicos e musicais, a produção procura cada vez mais concentrar-se na busca de um passado esquecido, numa tentativa de *nostalgizar* a cultura. As tendências da indústria do entretenimento trabalham sobre uma lógica de movimento, onde há um caminho desejado para a música, preferencialmente, em rumo ao futuro (Rozenkrantz, 2016). Na sociedade moderna encontramos uma nova meta, que demanda a exploração dos produtos do passado, o que Reynolds (2011) define como uma nova forma de arqueologia sociocultural. Assim, como já referido em pontos anteriores, as propriedades estéticas do *breakcore* assentam no uso de media e imagens culturais antigas, que remetem a figuras do passado tecnológico. A reconstrução destes vários monumentos prolonga-se nas ruínas entre o tempo e a história, romantizando outro lugar e outra era (Svetlana, 2001). Vive-se assim uma condição de *retromania*, focada na retrospectiva, na obsessão por artefactos musicais de um passado esquecido, influenciando a forma como os artistas modernos criam música, mas também a forma como esta é consumida (Reynolds, 2011). A nostalgia expande-se para as *trends* musicais, mas também para as estéticas em torno da produção musical, influenciando elementos como os álbuns, videocliques, e até o vestuário (Reynolds, 2011). A remanência também tem grande poder como produto da nostalgia, onde Reynolds (2011) afirma que se fundem as condições materiais e culturais da estética musical, usando imagens de tecnologias deterioradas. Esta decadência das figuras da nostalgia acaba por se tornar na protagonista da estética, onde reconfiguram-se os significados ligados aos mesmos, revaloriza-se a dissonância e o caos da imagem, e celebram-se os meios digitais antigos. Isto pode ser visto no *breakcore* a partir

de vários ângulos, seja pela direção musical que o género toma, mas também pela estética visual, especialmente na sua era mais moderna, expressando sempre uma evidente distorção gráfica, especialmente nos álbuns e videoclipes.

Por outro lado, a presença forte de elementos culturais em volta de videojogos retro e *animes* também relembra um outro lado da nostalgia, ligada não só a objetos físicos, mas também virtuais. Desta forma, a sociedade do espetáculo entra numa nova era, a era da retrospectiva (Rozenkrantz, 2016). As imagens dos media atuais são assim moldadas nesta direção, como aspeto dominante da afixação de dita cultura, que também reflete determinadas posições socioculturais da sociedade moderna, buscando um passado melhor, mais estável e sustentável. Os efeitos do capitalismo tardio, as consequências da crise de 2008, e mais recentemente o COVID-19, foram importantes fatores de dissonância simbólica da população global, o que pode levar a uma maior valorização da cultura nostálgica.

Dito isto, podemos entender os conhecimentos de produção e estetização do *breakcore* como produto de efeitos das práticas e mentalidades da modernidade, muito ligadas à tecnologia. A conotação que este género tem com os avanços informáticos nas últimas décadas leva à criação de memórias em volta das experiências com tais tecnologias, criando sentimentos de nostalgia, apropriados como um dos elementos estéticos mais importantes do *breakcore*.

4. A velocidade musical

Não é a primeira vez que certos aspetos estéticos da produção musical de certo estilo atuam como uma forma de expressão social, cultural e até política. Esta forma de produção artística, ao longo das décadas, acaba por desenvolver capacidades e sensibilidades que transpõem as realidades do mundo moderno capitalista. Isto passa por um meio de representação simbólica (Rufaida, 2023), onde os artistas usam a música como uma forma de arma contra composições estruturais da sociedade. O *breakcore* age como uma exemplificação da aceleração da sociedade, como uma representação sonora característica da velocidade como sobre-exposição artística (Morávková, 2010).

De forma a perceber melhor o peso que a velocidade da música tem no *breakcore* e as interpretações que esta deixa a levar, eleva-se como pertinente o conceito de dromologia um tema central dos estudos de Paul Virilio, um importante teórico que ilustra as relações e consequências entre a tecnologia e a velocidade (Rozenkrantz, 2016; Rufaida, 2023). O conceito da dromologia assenta na teoria em que vivemos numa sociedade onde a rapidez é um dos aspetos motores de certas definições sociais, onde a disseminação e o fluxo de informação, cada vez mais aberta e rápida, alteram as experiências da cultura moderna (Rufaida, 2023). Isto tudo está também ligado aos progressos tecnológicos, onde os *social media* e outras plataformas online possibilitam a propagação de informação a um nível nunca antes documentado, reconfigurando a forma como as mentalidades individuais ou coletivas processam certas ideias (Rufaida, 2023). Este aspeto é importante, visto que o ciberespaço permite trocas de mensagens e códigos extremamente rápidas, não só pela comunicação direta, mas também pela partilha de produtos culturais, como a música. Esta sociedade em aceleração, institui em si tal característica, devido à aceleração e aumento das taxas de crescimento, não só da oferta de bens e serviços, mas também das mensagens, reproduções, e unidades de informação transmitidas. É uma transformação económica, mas também social, com várias consequências na forma como a produção cultural é efetuada,

como uma espécie de veículo metabólico, (Rufaida, 2023) identificado pela sua própria rapidez. Esta velocidade, omnipresente em vários aspetos da vida, é incluída na própria essência do *breakcore*, seja pelos beats, pela estética, ou até visuais.

Devido à influência embutida em si pelas músicas acima de 200 *BPM's* (Beats Per Minute), ruturas melódicas e repentinas, mudando a própria estrutura tradicional conceptualizada na produção musical (Morávková, 2010), o *breakcore* entra nesta dinâmica. Induz-se ao caos, à dissonância, à dessincronização, o que a velocidade melódica ajuda a cumprir. Ademais, a amalgamação de géneros incorporados no *breakcore* apenas fortalece isso, sendo que o ouvinte deve acomodar-se a diferentes tipos de sons de géneros como *heavy metal*, *reggae*, *pop*, *electro*, *rave*, *gabbacore*, *jungle*, *drum & bass*, etc no continuar da mesma música (Morávková, 2010). O som no *breakcore* é apagado de qualquer noção de temporalidade, onde nada tem continuidade ou duração (Morávková, 2010). As altas *BPM's* e as mudanças de som contantes levam também a um estado mental a que Virilio define como picnolesia, em outras palavras, a sobrecarga de informação a ser transmitida em apenas um momento leva à compreensão da música do *breakcore* de uma forma mais diluída. Os objetivos da cultura atual pretendem que o indivíduo perceba o conteúdo musical intelectualmente, dissecando todos os seus componentes melódicos, mas o *breakcore* leva o ouvinte a “absorver a música como uma onda sonora única e coerente” (Morávková, 2010, p. 30). Quebram-se assim as leituras convenientes da música, possibilitando que a velocidade e a desordem atuem como grito de revolta. O trabalho de bateria, criando o famoso padrão Amen Break, um modelo para qualquer ritmo de *breakcore* e uma forma de identificação do próprio género, também acentua os padrões da velocidade como a sua própria estética.

A velocidade aparece assim, não só no *breakcore*, mas também em outros estilos musicais alternativos, como uma forma de expressão e de luta, traduzindo uma atitude política na estética (Morávková, 2010). Todos os sons desconfortáveis, beats complexos e intrincados rejeitam uma tendência musical massificada e convencional (Morávková, 2010), quebrando com códigos de conduta e de produção que influenciam a forma como a música deve ser consumida e atuada, neste caso, em relação com a própria velocidade melódica, forte e destrutiva. Anota-se assim uma atitude que grita fazer o que me apetece, motivada por contextos socioculturais do século presente, respondendo, mas também trabalhando com a aceleração das relações sociais. Esta relação com a tecnologia também está expressa noutro elemento essencial da produção do *breakcore*, o *sampling*.

5. *Sampling* como aura e a arte anti-establishment

O *breakcore* aparece como um género de música numa época da produção musical, em meados dos anos 90, caracterizada por processos conceptualizados como técnicas de *pós-produção* e *sampling* que moldam as atitudes das cenas artísticas, através do uso de gravação e reprodução digital (Howell, 2005; Rozenkrantz, 2016). Essas posições musicais ainda se ecoam na sociedade atual, reciclando materiais culturais, fruto da multiplicação da oferta cultural durante as últimas décadas (Carvajalino, 2022). As composições musicais do *breakcore* originam quase sempre de fontes externas já preexistentes, reapropriadas para criar algo novo. É importante aqui ter em atenção também o papel que as tecnologias propõem para a evolução de tal fenómeno, visto oferecem as ferramentas necessárias para a produção musical. A forma como podemos capturar e manter músicas eternamente potencializa este fenómeno, onde o cruzamento entre sons possibilita a conceição de novas sonoridades (Carvajalino, 2022).

O fenómeno social, mas essencialmente musical, da amalgamação de diferentes conteúdos tem várias motivações, sendo que se interligam pelos pressupostos e contextos socioculturais envolvidos em tal era histórica. Bourriard (2004) afirma que vivemos numa época de *pós-produção*, na qual os artistas lidam com dificuldades de originalidade artística. Defende que, quanto mais avançamos para o futuro e mais se oferece cultura, mais será difícil ser o primeiro a realizar algo, levando-nos a reciclar e reproduzir elementos de outras criações artísticas. Assim, não só mudam os objetivos dos artistas, mas também do mercado em torno da música, onde em vez de se procurar criar algo original, deve-se agora utilizar materiais de apenas acessíveis dentro de um mercado cultural que legitima essa dinâmica. Este é um tipo de atitude que se espalhou e normalizou no *breakcore*, onde a própria essência do mesmo aparece nessa imperfeição que junta sons com origens diferentes. Este processo torna-se algo comum, onde a convicção de que a originalidade está em decadência marca-se como um dos pontos fulcrais deste estilo musical. Apesar da visão negativa sobre estas transformações, a insatisfação da originalidade leva à mobilização da arte, trazendo-a para um novo plano. Desta forma, os objetos artísticos param de ser algo passivo, algo apenas para se celebrar, estagnado na própria beleza, tornando-se em projetos ativos usando-se e reutilizando-se ativamente, criando novos significados (Morávková, 2010). Este processo acontece com a música, mas também com vários outros elementos de produção artística, como os visuais. Em alguns casos, se olharmos para álbuns de artistas, por exemplo, como TOKYOPILL ou XIANTZ (Ver figura 6 e 7), podemos ver que se baseiam numa colagem de diferentes imagens preexistentes, manuseadas e distorcidas para obter um objetivo estético, que se juntam para criar um novo visual, legitimado e aceite pela sua própria construção cultural em redor da comunidade do *breakcore*.



Figura 6: Álbum do artista TOKYOPILL (Dopamine Online)
Fonte: Spotify.



Figura 7: Álbum do artista XIANTZ (Artificial Blood)
Fonte: Spotify.

Outro ponto essencial para o entendimento do *breakcore* e das suas relações com o *sampling*, centra-se na dicotomia da aura. De acordo com Walter Benjamin (1968) este conceito atua como um elemento do original, onde a música deve interligar-se com um certo tempo e espaço, com um contexto histórico e social localizado, onde a sua existência é única e legitimizada pela sua origem, originalidade e autenticidade. A preocupação pela aura do objeto artístico tem repercussões nos modos como não só socializamos e interagimos em torno de tal cultura, mas também como contextualizamos o mundo à nossa volta (Benjamin, 1968). No caso do *breakcore*, devido à originalidade dos limites da era da *pós-produção* musical, encontra-se uma certa contrariedade com as definições originais da aura. A reprodução técnica da produção musical moderna acaba por entrar em conflito com as noções da aura e da autenticidade, onde as referidas cópias não se conseguem equiparar ao original, visto não se introduzirem nos mesmos contextos. Desta forma, a aura perde-se, o culto da originalidade da arte toma um papel muito mais elitista e retrospectivo (levando a muitas situações de *gatekeeping* e desvalorização cultural), o valor e o prestígio social são reduzidos, e a reprodução cultural ganha vida e força. O *breakcore* não está presente num espaço ou tempo definido, mas sim flutuando entre diversas eras de composição musical, através do *sampling* e da nostalgia. Apesar de não se alinhar com as ideias originais da aura, creio que esta nova tendência de criação de conteúdo legitima uma nova definição em torno dos complexos processos de produção modernos tecnológicos, que reconfiguram a forma como a arte deve ser entendida. Apesar de não ser possível criar conteúdo original e inovador, consegue-se produzir arte tão legítima como as outras, fruto das consequências da modernidade. A aura acaba por servir como uma forma de entendimento sociológico da música, antiquando-se a linhas de pensamento ligadas a corpos físicos, produções lineares e passivas tradicionais, mas também conotações elitistas, negando a possibilidade da criação musical como algo mais líquido, mais democrático e mais sustentável.

Dito isto, podemos entender que as técnicas de produção musical do *breakcore* e outros estilos modernos são altamente condicionados por uma abundância de produtos culturais, mas também por expectativas socialmente construídas em torno das mesmas, neste caso, ligadas à originalidade. O *sampling* serve assim como uma alternativa a essa riqueza cultural, legitimando a reprodução e reutilização da arte, desafiando linhas de pensamento tradicionais artísticas. Assim, o *breakcore* também funciona como um instrumento antissistema.

Como a investigação deu a entender até este ponto, o *breakcore* tenta quebrar com certas regras de consumo e de produção musical tradicionais e fixas na estrutura cultural da sociedade contemporânea, que moldam a forma como os indivíduos interagem e comunicam. A música, além de entretenimento, também pode servir como mobilizadora de transformações sociais ou até políticas (Guerra et al., 2020). Este género assume assim um papel que ajuda os fãs a construir não só as suas individualidades subjetivas, mas também uma identidade coletiva que rejeita as linhas de pensamento da sociedade e da música estandardizada (Guerra et al., 2020).

O *breakcore* assume uma posição política que não discute certas situações ou fenómenos globais, preferindo atuar na representação dos diferentes níveis de liberdades individuais (Rozenkrantz, 2016). Enquanto, o *Rock and Roll* debatia as condições sociopolíticas da época da Guerra Fria, enfatizando o papel dos jovens como veículos para mudança social, lutando também contra desigualdades sociais e as guerras (Guerra et al., 2020), os significados do *breakcore* assumem uma posição diferente. A partir de uma mensagem indireta, reflete sobre a fragilidade das imagens culturais virtuais e o enfraquecimento das relações entre os

indivíduos, expressas através das estéticas melancólicas e anómicas do *breakcore* moderno, fruto das consequências do capitalismo tardio e das relações líquidas. O combate e tradução deste aspetos na música revela uma meta – o poder de criar arte sem limites, de fazer o que os artistas desejam (Morávková, 2010), chocando e provocando os valores socioculturais tradicionais da música.

Este tipo de música, de forma a chegar a tal objetivo, segue algumas linhas que definem a sua raiz como arte *anti-establishment*, que em outras palavras impõe uma expressão artística que rejeita e questiona certos pontos de vista conservadores, como uma forma de revolução cultural (Marcuse, 1972). Esta dinâmica é extremamente importante como forma de resistência à dominação e hegemonia de uma cultura massificada, neoliberal e capitalista, onde as estéticas servem esse papel de oposição, procurando criar uma sociedade cada vez mais livre e democrática (Marcuse, 1972). O *breakcore* aponta uma tendência para continuar a se superar constantemente, como se evidencia na alta fragmentação do género e evolução melódica relacionada aos progressos tecnológicos, o que leva a uma predisposição de tentar quebrar sempre os limites dados, prevalecentes e definidos.

Há também outro aspeto importante que marca o *breakcore* como objeto de estudo pertinente para o entendimento das estruturas sociais e das estéticas culturais, ligadas ao valores do capitalismo e do consumismo, inspirado por fundamentações do dadaísmo. O *breakcore* goza com os valores da ordem e da organização social, incutidos também na produção musical, aspetos dominantes a esta área do entretenimento por via de influências de conceções da classe média (Nunes, 2011). O ideal burguês forçado no artista e nas instituições que lideram este mercado são colocados como objetos de atenção crítica, levando a que a arte se torne em apenas mais uma forma de rendimento e lucro, como um produto fabricado em massa formalmente (Nunes, 2011). Todos os pequenos sons distorcidos que compõem a melodia do *breakcore*, que florescem a partir de sensações de destruição, caos e dissonância, formam um novo tipo de ruído que tem como intenção criar uma nova interpretação de beleza na arte, a partir das ruínas das construções tradicionais artísticas. É obvio que esta ideia não é recebida por todos os ouvintes da mesma maneira, dando lugar a alienações por grupos que não suportam estas mesmas visões estéticas, levando a certos choques sociocultural. Transpira-se assim a manifestação da particularidade do género às comunidades do *breakcore*, como gosto subjetivo e como forma de liberdade de expressão. Adicionalmente, devemos ter conta o peso da capacidade de dança deste estilo musical, visto que também quebra com as regras e expectativas conformes da dança (Morávková, 2010). Os seus beats complexos e sons de géneros diversos pode levar a que o ouvinte se sinta confuso, mas ao mesmo tempo a experienciar a forma absoluta de liberdade física, onde qualquer movimento é correto (Rozenkrantz, 2016).

O *Breakcore breakcore*, assim como outros estilos musicais modernos, apresenta-se à indústria do entretenimento como o auge da liberdade e da expressão individual, não só para o artista, mas também para o consumidor, procurando quebrar com valores, comportamentos e práticas tradicionais em torno da produção musical. Esta premissa vive durante todas as fases de vida do *breakcore*, desde ao seu nascimento até aos dias de hoje.

6. Transição entre cenas musicais

A história do *breakcore* é uma complexa de definir em termos da localização onde deu início ao género. Apesar do seu apego localizado, ligado à génese da música eletrónica *underground*, evoluiu em várias partes do mundo incorporando a sua cultura local dentro da produção artística e rituais sociais inerentes. Assim, várias são as fontes de dados que relatam e analisam as origens do *breakcore*, sendo que é essencial ter em mente esta premissa, não só para o caso abordado aqui, mas também para o estudo da produção musical em geral.

As origens culturais e sociais do *breakcore* são concebidas entre inícios dos anos 90, com a subida dos espaços de subculturas *punk*, *skinhead*, *mods* e *teds*, que entram em conflito com processos de urbanização e industrialização, como forma de resistência às implicações sociais da era (Huq, 2006). Aparece assim como um estilo *underground*, como música minoritária a estas comunidades juvenis, característico das *raves* e *clubes* noturnos, espaços que procuram uma específica desviância a uma cultura massificada (Huq, 2006), numa era onde gritos de revolta socioculturais eram expressos através deste tipo de indústria (Guerra & Quintela, 2015). Dito isto, o *Breakcore* aparece como uma amalgamação de vários estilos musicais, como o *punk*, *drum n' bass*, *ragga*, *breakbeat*, *ehardcore techno*, como um estilo apelidado por muitos de filho bastardo, quando um conjunto de DJ's começam a experimentar com estas músicas através de *mixes* (Reynolds, 2013; Hermann, 2014; Gui, 2022). De acordo com Whelan (2008), este género musical tem origens geograficamente localizadas nas regiões da Europa, predominantemente nas culturas *punk* efervescentes Alemãs e Britânicas, na Austrália e nos Estados Unidos da América. Não sendo coberto por medias, o *breakcore* não conseguiu contactar uma audiência ou mercado maior (Morávková, 2010), mas tudo isso iria mudar nas próximas décadas.

A transição para os anos 2000, trouxe consigo a mudança das linhas principais de pensamento do *breakcore*, onde este se viraliza e populariza, atendendo aos interesses de um público massificado. Isto dá-se principalmente aos contributos do artista *Venetian Snares* (Hermann, 2014). As *raves* são assim trocadas por grandes eventos e festivais, propriamente indicados para a socialização em torno deste género emergente (Hermann, 2014). Assim, O *breakcore* começa a incorporar elementos de mais estilos de música eletrónica, uma transformação inerente aos processos de desenvolvimento da tecnologia, como *glitch*, *IDM* e *atédubstep* (Hermann, 2014). É nesta fase onde o *breakcore* se começa a identificar mais pela necessidade constante de inovar e quebrar com os códigos preexistentes da construção musical. Além disso, também é a partir desta época do *breakcore* onde se inicia o longo processo de reapropriação e venda das estéticas e significados da subcultura envolvente, incorporando-se dentro da cultura dominante social (Hebdige, 1979). Adicionalmente, teoriza-se que é aqui onde se decorre a morte do *breakcore* tradicional, dando lugar a uma nova era focada nas dimensões virtuais do mesmo, captada pela internet.

Marca-se assim mais uma fase de transição, após os 2010s até ao presente, onde esta investigação toma pertinência. Apesar da enorme diversidade de subgéneros que se foram criando ao longo dos anos dentro do *breakcore*, fruto das flexibilidades e complexidades das ferramentas de produção musical eletrónicas, ainda mantém certas estéticas que guiam a forma como este se produz. Artistas como *Machine girl*, *Goreshitt*, e principalmente *Sewerslvt*, tomam as rédeas deste movimento de expressão artística, dando-lhe novos significados e espaços, reavivando os seus sons e público (Gui, 2022). É importante também

realçar o papel que os artistas mais pequenos tomam, especialmente em plataformas como o Spotify e Soundcloud, onde são oferecidos um espaço para reconhecimento, não só da sua própria produção, mas também para o *breakcore*. Estes bedroom producers são uma das forças de criação cultural mais fortes, como a marca do estilo, onde, em vez de existir um grupo que domina esta indústria, o reconhecimento é partilhado por dezenas de artistas. Vários são os nomes que sobressaltam, à parte dos *outliers* já referenciados, como TOKYOPILL, strxwberrymilk, Midbooze, Blksmith, black balloons, entre muitos outros. As novas plataformas *destreaming*g contribuíram profundamente para a difusão do *breakcore* na cultura da internet, fornecendo um espaço, democrático e aberto, para a produção musical do mesmo. Ademais, *váriassocial médiaas* acabam por lentamente oferecer novos e livres ambientes virtuais para a dinamização da comunidade em volta do género, organizando os indivíduos em volta deste interesse mútuo. Vários websites especializados para tal, organizados como fóruns, alinhando os seus membros dentro de um interesse, como o Reddit ou o Discord, ajudaram bastante na solidificação das práticas e rituais virtuais dos fãs, agindo também como centros de informação e intercomunicação para criadores musicais (Veblen & Waldron, 2023). Como referido anteriormente, estes serviços são de fácil acesso, mas principalmente gratuitos, fomentando uma maior interação entre a comunidade nos espaços virtuais, fortificando a democratização do estatuto de produtor musical. É nesta altura em que o *breakcore*, esteticamente, torna-se algo nostálgico, atmosférico e sentimental, focando os seus elementos em imagens meméticas culturais da internet, como videojogos, *animés*, memes, etc. (Whelan, 2008). É ainda também pertinente realçar a fragmentação em subgéneros do *breakcore*, sendo que cada um oferece especificidades particulares e diferentes (ver Figura 1). Desde 1994 até 2020 este género tem-se especializado cada vez mais, fomentando não só a elitização da música e *gatekeeping*, mas também a criação de diferentes subculturas dentro deste espaço online.

As três diferentes eras do *breakcore* não só delineiam fases importantes para os rituais em volta da comunidade do estilo, mas também definem certos padrões de comportamento, de práticas e de valores. Demonstra-se uma lógica de evolução, não só expandido a comunidade e a música para uma audiência maior, aos olhos de uma cultura dominante, mas também se adaptando às circunstâncias em que se encontra. A apropriação pela internet do *Breakcore* também modifica a forma como este é codificado, mas também percecionado. Desde as suas raízes com forte influência no *punk*, produto de processos de urbanização e cena *underground*, até à representação da cultura e comunidades da internet, muito ligadas aos memes, nostalgia e decadência geracional das relações sociais, o *breakcore* sofreu altas mudanças quanto às suas linhas de pensamento base.

Como evidenciado anteriormente, o *breakcore* tem sofrido várias mudanças ao longo das décadas, onde, durante os anos 2000, passa por uma morte física e reencarnação digital, que reconfigura os seus significados e símbolos. É a partir desta noção que devemos ter em conta o conceito de cena musical e como esta transformação tem interesse sociológico no *breakcore*. As cenas musicais podem ser percecionadas nas ciências sociais através de diversos conceitos – cenas, subculturas, neotribos ou até microculturas (Guerra & Quintela, 2016), o que evidencia uma multiplicidade de contribuições teóricas sobre a construção deste tipo de coletividade que agregam certos comportamentos comuns. De facto, o conceito de cena tem sido cada vez mais encontrado nos estudos das ciências sociais e especialmente na sociologia como forma de estudo deste tipo de socialização, como análise das capacidades de interação dos indivíduos, das práticas expressivas e de consumo musicais e inerentes rituais juvenis (Guerra & Quintela, 2016), criando *clusters* localizadas de atividades socioculturais ligadas a esta forma de entretenimento (Straw, 1991). Straw

(1991), assume a cena como “um espaço cultural em que um conjunto de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com diferenciadas trajetórias de mudança e fecundação cruzada” (Straw, 1991, p.6).

É a partir daqui que nasce a fragmentação deste conceito, pela pluralidade espacial do fenómeno, incluída também no caso do *breakcore*, criando as cenas locais, translocais e virtuais (Bennett & Peterson, 2004). As cenas locais, como o nome indica, remetem para subculturas “agrupadas em redor de um foco geográfico específico” (Bennett & Peterson, 2004: 6), a partir da influência de uma cultura local já preexistente, moldando as relações sociais em redor da música. Este conceito pressupõe a conceptualização mais tradicional da cena musical, muito associada a uma zona territorial, onde as configurações sociais condicionadas pelas estruturas sociais e modelos de interação entre os indivíduos criam a própria essência da comunidade musical. O nascimento de tal particular género musical leva assim à sua associação a determinado espaço urbano, utilizando a imagem cultural representativa daí como essência artística (Straw, 1991). Para interesse da investigação, é apenas essencial retratar também as cenas virtuais, visto serem o ponto atual característico do *breakcore*. Este espaço representa não só uma transformação nas formas de expressão artística, mas também nas interações entre o coletivo musical (Bennett & Peterson, 2004), fruto dos avanços tecnológicos e hegemonia da internet como principal modo de comunicação global. O público passa a conectar-se através de meios virtuais, principalmente pela internet, trocando os espaços físicos por domínios digitais, influenciado a génese de cenas sem localização (Bennett & Peterson, 2004).

Como evidenciado no *breakcore*, o seu nascimento ocorreu num ambiente local, incutindo todas as características associadas a tal, mas lentamente este se transporta para o mundo digital, reestruturando as especificidades associadas ao género musical, à sua estética, técnicas, símbolos e formas de comunicação. A própria identidade do *breakcore* muda, não por coincidência, mas por vias de apropriação da internet, transformando nitidamente as suas propostas e deixando marcas profundas sob a sua formação cultural (De Sá & Junior, 2013). Este transporte é o que define o interesse sociológico da transição de cenas musicais do *breakcore*, do contraste entre composições estruturantes da estética deste género. Passamos de um *breakcore* geograficamente localizado para um descartado de qualquer espaço ou rituais físicos, onde as culturas juvenis, *punk*, industriais, de resistência à música massificada e à sociedade dão lugar a comunidades online, onde *asravers* e *osclubess* são substituídos por *social media*, como o *Youtube*, *Facebook*, *Instagram*, *Discord*, *Fóruns* online, etc. Dá-se lugar a uma nova cartografia cultural, onde as práticas sociais mutam para algo novo (Nogueira, 2014), interligadas pelo fluxo informacional (De Sá & Júnior, 2013). A internet, apesar de não se apresentar como uma dimensão física, mantém uma estrutura onde as suas inúmeras culturas atuam igualmente ao mundo palpável, definindo os seus espaços de práticas e rituais associados em cada plataforma, neste caso, à criação musical e socialização por volta do *breakcore*. As cidades como cena são expressas no espaço digital a partir de *decidades virtuais*, através de plataformas digitais que tomam o mesmo papel de desenvolvimento sociocultural na construção musical, visto a internet se organizar por núcleos culturais, dispersos, mas conectados.

Como vimos a entender, a transição entre cenas do *breakcore* é acompanhada por mudanças entre os seus códigos, mas também contextos de consolidação de práticas e comportamentos ligados à celebração do mesmo. Condicionando não só os espaços designados para tal, mas ainda impondo novos códigos sociais ao longo das suas eras, o *Breakcore* encontra-se nos, dias de hoje, completamente diferente do que era na sua génese. Apesar das suas bases musicais ainda permanecerem parcialmente intactas, as bases socioculturais deslocaram-se, legitimando as suas próprias eras dentro do que é aceite por essa comunidade, fixa no seu próprio tempo e espaço.

7. Remate

Como género musical diferencia-se pelas suas bases de composição, desde a sua melodia até às suas batidas, onde as técnicas de *sampling* e uso de *breakbeats* compõem as suas bases, procurando a quebra com as regras tradicionais de produção. Esta noção também dita a forma como as estéticas visuais do *breakcore* são expostas, procurando a alienação do público ao que se está a ser transmitido. A sua conotação com a tecnologia e conseqüentemente a nostalgia reconfigura todas as noções à volta deste tipo de entretenimento, influenciando a forma como a música eletrónica floresce e evolui, mas também o modo como a comunidade musical em si interage. A nostalgia toma um papel extremamente importante na mentalidade à volta do *breakcore*, priorizando a cultura da retrospectiva, a *retromania*, e a remanência, frutos da romantização de um passado melhor e de uma tecnologia perdida. As componentes melódicas dos sons do estilo também são importantes para uma interpretação sociológica, na qual a velocidade musical apoia as perspetivas da aceleração da sociedade, através das contribuições da dromologia. A velocidade aparece como uma forma de expressão estética que reflete uma atitude política que luta contra a música convencional e cultura dominante.

Ainda dentro desta ideia, devemos ter em conta o poder que o *sampling* tem como ponto principal de produção de *breakcore*, visto que serve como um recurso de alternativa à morte da originalidade da arte contemporânea, reconfigurando as noções de aura e legitimando-se neste princípio. Dito isto, entendemos que este estilo musical e estética visual são uma ferramenta de luta contra certas pressões sociais, definindo-se como uma *arte anti-establishment*, ultrapassando os limites e regras socioculturais da música e desafiando os valores tradicionais da classe média que dominam a cultura atual. Foi importante também analisar a transição histórica do *breakcore*, de uma subcultura ligada a espaços físicos, para algo descartado dessa essência, interligado a uma realidade e comunidade digital. A história do *breakcore* é sociologicamente interessante em luz deste complexo processo, a partir das conceptualizações de cenas musicais, visto mudarem-se não só os espaços para as práticas e rituais sociais ligadas à música, mas também as linhas de pensamento principais da mesma, incorporando elementos da cultura online.

Adicionalmente, o *breakcore* ainda é visto com alguma receção negativa, onde um dos seus mais pontos controversos nasce na própria essência da sua existência. Devido à forma como o estilo retira influências e se apropria de outros géneros musicais, mas também de outros tipos de media, não existe um consenso no que realmente consiste o *breakcore*. A liberdade de produção artística, apesar de abrir os horizontes para as possibilidades da arte como expressão individual, também atua, para muitos, como algo que não solidifica as suas bases estéticas principais. A contínua fragmentação do género apoia este processo, onde a criação de cada vez mais subgéneros ao longo das décadas confirma a perspetiva que muitos têm. Apesar disso, este fenómeno não é algo inerente apenas ao *breakcore*, e retrata-

se como algo regular na evolução da música. Com os progressos tecnológicos, a música e especialmente a eletrónica, obtém um leque cada vez mais vasto de recursos sonoros que potenciam esta fragmentação. A génese de tais subculturas é conseqüente das micro-relações entre a comunidade, onde, devido à facilidade de comunicação dentro da internet, se possibilita a criação de diferentes espaços, ou até, subespaços. Desta forma, criam-se novas regras sob a luz das linhas de pensamento principais do *breakcore*, que definem como este novo subgénero se produz e representa.

Ademais, com a transição deste estilo musical para um espectro virtual, dá-se um longo processo de apropriação pela internet do mesmo, onde as características e significados por detrás da música se modificam também. Isto levou a confrontos dentro da comunidade, onde, similarmente à fragmentação dos subgéneros, se discute continuamente o que é realmente *breakcore*, um fenómeno no qual cada espaço defende a legitimidade de si próprio. X.n.te, um produtor de *breakcore*, afirma que “A cultura da Internet capturou o género, tornando-o menos uma afirmação e mais um meme” (Gui, 2022, parágrafo 3). Há uma certa tendência de conservadorismo pela música nesta comunidade, especialmente por veteranos do género, preferindo manter os seus símbolos tradicionais, conceptualizados como mais legítimos, em vez de evoluir para novos paradigmas. Ao mesmo tempo, a onda imparável que compõe o *breakcore* moderno cresce cada vez mais, entranhando-se nas veias da internet e da cultura online, definindo o que género é e o que significa para a comunidade – Liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, W. (1968). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Schocken Books.
- Bennett, A., & Peterson, R. (2004). *Music scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproduction*. Dijon, Les presses du reel.
- Carvajalino, D. (2022). Sobreproducción musical, sampling y DJ Shadow: un análisis benjaminiano de Endroducing... . *Revista Palabra Palabra Que Obra*, 22(1), 109-124.
- De Sá, S., & Junior, J. (2013). *Cenas Musicais*. São Paulo, Anadarco Editora.
- Ferreira, A., & Rabot, J.-M. (2017). Electronic dance music: discursive ambiguities. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 4(2), 313-326
- Fraser, A. (2012), The Spaces, Politics, and Cultural Economies of Electronic Dance Music. *Geography Compass*, 6, 500-511.
- Guerra, P. (n.d.). *Cenas Locais, Translocais e Virtuais: alguns exemplos*. Obtido no Sigarra (Universidade do Porto)
- Guerra, P., & Quintela, P. (2015). Culturas de resistência e média alternativos: os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas E Práticas*, 80, 69-94.
- Guerra, P & Quintela, P (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, 47(1), 193-217.

- Guerra, P. et al (2020). Introduction: Songs that Sing the Crisis: Music, Words, Youth Narratives and Identities in Late Modernity. *YOUNG*, 28(1), 5-13.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London, Routledge
- Hermann, A. (2014). *How to Talk to Your Kids About Breakcore*. Insomniac. Disponível em: <https://www.insomniac.com/magazine/how-to-talk-to-your-kids-about-breakcore/>
- Howell, S. (2005). *The Lost Art Of Sampling: Part 1. Sound on Sound*. Disponível em: <https://www.soundonsound.com/techniques/lost-art-sampling-part-1>
- Gui, J. (2022). *Demystifying the Internet's Breakcore Revival*. Bandcamp Daily. Disponível em: <https://daily.bandcamp.com/lists/breakcore-revival-list>
- Huq, R. (2006) *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London. Routledge.
- Whelan, A. (2008). *Breakcore: Identity and Interaction on Peer-to-Peer*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- Marcuse, H. (1972). *Counterrevolution and Revolt*. Boston, Beacon Press.
- Morávková, L. (2010). *Breakcore: Blurring the Lines Cultural Analysis of Urban Electronic Genre Breakcore and Ethnographic Case Study of Cuban Magic Santería in Music of Otto Von Schirach*. (Tese de graduação) Praha: Univerzita Karlova.
- Nogueira, B. (2014). *Pensando a cena musical a partir dos territórios informacionais. Arte, Novos Ativismos Sociais E Práticas Participativas Na Contemporaneidade*, 12(2).
- Nowak, R., & Whelan, A. (2023). Genre work: 'How' vs 'what' questions in the sociology of music culture. *The Sociological Review*, 71(3), 491-507.
- Nunes, M. (2011). Riso, linguagem e política nas manifestações dadaístas. *Travessias Interativas*, 1(1), 32-58.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London, Faber&Faber
- Reynolds, S. (2013). *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. New York, Soft Skull Press.
- Rozenkrantz, J. (2016). Analogue Video in the Age of Retrospectacle: Aesthetics, Technology, Subculture. *Alphaville*, (12), 39-58.
- Rufaida, I. (2023). *Digital dromology: exploration of the influence of social media on teenager's personality in the middle of the covid-19 pandemic*. Disponível em: osf.io/r4by3
- Simão, E., & Guerra, P. (2020). Virtual Dance Floors: Shall We Dance or Fly? *Dancecult*, 12(1).
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 368-388.

Svetlana, B. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York, Basic Books

Veblen, K., & Waldron, J. (2023). Digital Sociology and Online Music Communities: Models and Lessons from the Internet. *Visions of Research in Music Education*, 41, 74–89.

Pedro Ferreira.

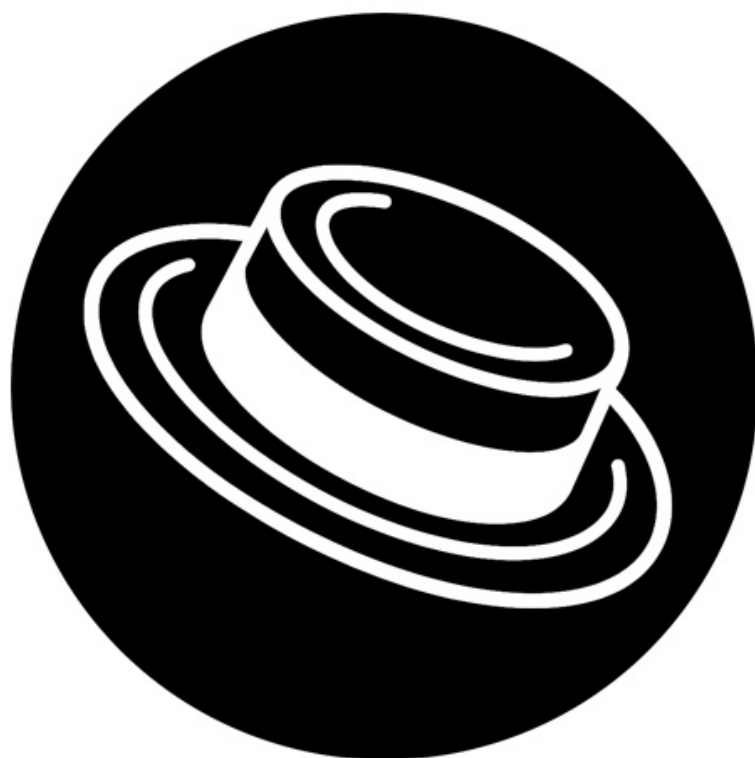
Mestre em sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A sua investigação centra-se em questões relacionadas com os jogos digitais, a plataformização da cultura e as cenas musicais. Email: pedroferreirattt12@gmail.com. ORCID: 0009-0008-2406-3045.

Receção: 04-07-2025

Aprovação: 10-12-2025

Citação:

Ferreira, P. (2025). Breakcore ou a contemporaneidade de um género reavivado. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.98-116 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a7>



WALK ON MY SHOES E “O INFERNO” DE SER “O OUTRO”: DIVERSIDADES E DESAFIOS PRESENTES NOS SILENCIAMENTOS FEMININOS

**“WALK ON MY SHOES” AND “THE HELL” OF BEING “THE
OTHER”: DIVERSITIES AND CHALLENGES PRESENT IN THE
SILENCING OF WOMEN**

**WALK ON MY SHOES ET “L’ENFER” D’ÊTRE “L’AUTRE”: DIVERSITÉS
ET DÉFIS PRÉSENTS DANS LES SILENCIEMENTS FÉMININS**

**WALK ON MY SHOES Y “EL INFIERNO” DE SER “EL OTRO”: DIVERSIDADES
Y DESAFÍOS PRESENTES EN LOS SILENCIAMIENTOS FEMENINOS**

Martina Viegas

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, Brasil

Luara Fukumoto

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, Brasil

RESUMO: Nascer, tornar-se, reconhecer-se mulher? Questões em contextos de mobilização e reflexão sobre os desafios nos silenciamentos que tocam mulheres (nascidas ou que se reconhecem como mulheres): "as donas de casa", a quem não é permitido ser "donas de si"; as "egoístas" que não desejam ser mães, colocando em xeque expectativas biológicas; as "arrogantes", "autocentradas" demais; as objetificadas; as que "queimam" semelhantes em fogo amigo... Exemplos que mostram que desde o ventre são atribuídos às mulheres *papéis de utilidade* que tornam-se ferramentas de controle social, os quais acreditamos tratarem-se de ferramentas moderadoras da liberdade feminina - por permearem todos os silenciamentos, como demonstramos aqui por meio de um olhar Comunicacional-Afetivo-Ético e Estético em formato de ensaio - manifesto feminista. Apresentamos, deste modo, (neste artigo e em primeira mão), nosso projeto *Walk On My Shoes*, onde expandimos nossa abordagem de feminismo com autoras feministas que consideram diversas interseccionalidades atravessadas em sociedade pela cultura patriarcal aqui representada materialmente e por vias da Arte e Design em proposições provocativas de calçados femininos.

Palavras-chave: mulheres; silenciamentos; papéis de utilidade.

ABSTRACT: To be born, to become, to recognize oneself as a woman? Questions in contexts of mobilization and reflection on the challenges posed by the silences that affect women (born or who recognize themselves as women): "housewives," who are not allowed to be "masters of themselves"; the "selfish" ones who do not wish to be mothers, challenging biological expectations; the "arrogant," "self-centered" ones; the objectified; those who "burn" their peers in friendly fire... Examples that show how, from the womb, women are assigned roles of utility —which become tools of social control. We believe these are moderating tools of female freedom, permeating all silences, as demonstrated here through a Communicational-Affective-Ethical and Aesthetic gaze in the format of a feminist essay-manifesto. Thus, we present (in this article and for the first time) our project Walk On My Shoes, where we expand our feminist approach with feminist authors who consider diverse intersectionalities traversed by patriarchal culture in society—here materially represented through Art and Design in provocative propositions of women's footwear.

Keywords: *women; silencings; utility roles*

RÉSUMÉ: Naître, devenir, se reconnaître femme? Questions dans des contextes de mobilisation et de réflexion sur les défis posés par les silences qui touchent les femmes (nées ou qui se reconnaissent comme femmes): « les femmes au foyer », à qui il n'est pas permis d'être « maîtresses d'elles-mêmes » ; les « égoïstes » qui ne souhaitent pas être mères, mettant en question les attentes biologiques ; les « arrogantes », trop « aut centrées » ; les objectifiées ; celles qui « brûlent » leurs semblables dans un feu ami... Exemples qui montrent que, dès le ventre maternel, des rôles d'utilité sont attribués aux femmes — devenant des outils de contrôle social. Nous considérons ces rôles comme des outils modérateurs de la liberté féminine, traversant tous les silences, comme nous le démontrons ici à travers un regard Communicationnel-Affectif-Éthique et Esthétique sous forme d'essai-manifeste féministe. Nous présentons ainsi (dans cet article et en première main) notre projet Walk On My Shoes, où nous étendons notre approche féministe avec des autrices féministes qui considèrent les diverses intersectionnalités traversées par la culture patriarcale dans la société — ici matérialisées et représentées par l'Art et le Design à travers des propositions provocatrices de chaussures féminines.

Mots-clés: femmes, silenciements, rôles d'utilité.

RESUMEN: Nacer, convertirse, ¿reconocerse mujer? Cuestiones en contextos de movilización y reflexión sobre los desafíos planteados por los silencios que tocan a las mujeres (nacidas o que se reconocen como mujeres): "las amas de casa", a quienes no se les permite ser "dueñas de sí mismas"; las "egoístas" que no desean ser madres, cuestionando expectativas biológicas; las "arrogantes", demasiado "autocentradas"; las objetivadas; las que "queman" a sus semejantes en fuego amigo... Ejemplos que muestran que, desde el vientre, se atribuyen a las mujeres roles de utilidad que se convierten en herramientas de control social, los cuales creemos que son herramientas moderadoras de la libertad femenina - al permear todos los silencios, como demostramos aquí a través de una mirada Comunicacional-Afectiva-Ética y Estética en formato de ensayo - manifiesto feminista. Presentamos, de este modo, (en este artículo y en primera mano), nuestro proyecto Walk On My Shoes, donde expandimos nuestra aproximación feminista con autoras feministas que consideran diversas interseccionalidades atravesadas en sociedad por la cultura patriarcal aquí representada materialmente y por vías del Arte y Diseño en proposiciones provocativas de calzado femenino.

Palabras-clave: mujeres, silenciamentos, roles de utilidad.

1. Contextualizando “O Inferno” de Ser o “Outro”

Inspiradas em Jean-Paul Sartre e sua obra *Entre Quatro Paredes* (2023: 139), que guarda a famosa frase “O inferno são os outros” e em Simone de Beauvoir e suas reflexões acerca do feminino e da construção das mulheres sob o olhar e a influência da sociedade em sua obra *O Segundo Sexo* (2020), este trabalho apresenta o que acreditamos ser o silenciamento primordial que toca mulheres: os papéis de utilidade, pois acreditamos que estes atuem como ferramentas moderadoras da liberdade feminina ao permear todos os silenciamentos, como demonstramos aqui por meio de um olhar Comunicacional-Afetivo, Feminista e Estético. Nossa proposta^{1.)}, portanto, é que este seja o início de um movimento de partilhas de ativismos feministas entre o ser e o existir de si e dos outros, no coletivo social conjugado por todos nós.

Importante ressaltar que embora o tema de nossa pesquisa aqui apresentada seja inspirado na célebre frase de Jean Paul Sartre - com propagação enfatizada na obra de Simone de Beauvoir, não nos ateremos única e exclusivamente nem a esta inspiração, nem a estes autores mencionados. As diversidades e desafios presentes nos silenciamentos femininos são perceptíveis e vivenciadas por mulheres em todas as interseccionalidades e estratificações sociais, econômicas e culturais. A partir do inferno de Sartre, portanto, o “inferno” considerado neste trabalho abrange tudo que seja contrário às liberdades e escolhas femininas tolhidas, julgadas e castradas em contexto das opressões resultantes do patriarcado, reforçamos que tais opressões derivam do capitalismo e são manifestações-colaterais de danos às mulheres.

Ao abordarmos o *Outro* neste trabalho, partimos da corrente existencialista francesa, quando Sartre apresenta a ideia de que é somente na presença do outro que o sujeito se torna consciente de si mesmo para, logo após este momento, Beauvoir explorar o Outro como sendo a mulher em relação ao homem. Tal alteridade apresentada por Beauvoir, apresenta (ou denúncia?) uma construção social limitante, limitadora e definidora da identidade feminina sob a perspectiva masculina em sociedades construídas embasadas no patriarcado. Mas então, quem é “o outro”, senão todo aquele que não seja ou não represente alguém que não seja a gente? Os dedos apontados, os olhares inquisidores, as falas equivocadas, os abusos (de todas as formas, tangíveis ou intangíveis, visíveis ou não visíveis, reconhecidos ou não reconhecidos), dos outros sobre cada indivíduo, não acabam por culminar em um coletivo que também julga? Do mesmo modo que tudo que não seja referido a nós, é destinado ao outro, entendemos que podemos postular que nós também somos “o outro”, para alguém.

^{1.)} Walk On My Shoes - Ande calçando os meus sapatos... Se você estivesse na minha pele... projeto idealizado, organizado, desenvolvido e liderado pelas pesquisadoras Luara Fukumoto e Martina Viegas, nasce enquanto proposição de materialização dos afetos e atravessamentos sentidos na produção de subjetividades presentes nos atos de nascer-tornar-descobrir-entender-se mulher em uma sociedade que ainda precisa debater - muito mais e sempre - temáticas feministas e sobre feminismos. O projeto busca trazer à discussão crítica que, na condição feminina, não basta colocar-se no lugar das mulheres para compreender suas condições, situação em que seria utilizada a expressão “walk in someone’s shoes”. Defende-se com o uso da preposição on em inglês que é preciso que esteja na pele, é preciso mais do que um simples ato de calçar ou descalçar sapatos posto que não é possível sair da condição feminina.

De modo direto ou indireto, julgamos e somos julgadas. Talvez seja este justamente o nosso maior desafio: permanecer com a autocrítica em estado operante; vendo, percebendo, enxergando, reconhecendo afetos e afetações, tal como suas implicações e desdobramentos do sentir. Ser “o outro” é signo inconteste e irrefutável. Significa a não-primazia, não-prioridade, significa tocar o que resta e não ser parte da produção original, significa não ser considerada sequer nos estudos sobre o próprio corpo, como no caso da Medicina que tão pouco se dedicou a estudar os corpos femininos com mulheres como prioridade. Ser a “opção que resta” é silenciar as necessidades primordiais para vidas minimamente dignas, respeitadas e socializadas. “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva”, como já disse Chimamanda Ngozi Adichie (2019: 23).

2. Os papéis de utilidade

Espera-se que as mulheres trabalhem, mas não a ponto de deixarem de cuidar de suas famílias nem a ponto de terem mais sucesso (financeiro ou de status) do que os homens. Espera-se que as mulheres satisfaçam aos homens, mas não que sintam prazer sexual e nem que saibam, dominem e comentem seus próprios gozos. Espera-se que as mulheres engravidem e no tempo certo e da pessoa certa e que amem ser mães e que tenham filhos perfeitos e não que comentem sobre as dificuldades da gravidez, a realidade do puerpério nem que digam que seus companheiros estão sendo relapsos ou fazendo pouco em relação ao novo filho.

Como tangibilização dos *papéis de utilidade*, criamos o projeto *Walk On My Shoes*, que explicamos em maior profundidade logo a seguir e manifesta-se em arte e comunicação ético-estética dos três primeiros temas dos muitos que já estamos desenvolvendo sobre o que consideramos *papéis de utilidade*: Trabalho, Sexualidade e Maternidade. Tais temas são norteadores de reflexões e estudos, destacando o que acreditamos ser as principais categorias que aprisionam mulheres em *papéis de utilidade* presentes nas expectativas sócio-culturais-comportamentais a elas dirigidas.

Apresentamos aqui o conceito de *papéis de utilidade*, inescapável a nós após leituras e pesquisas sobre feminismos, opressões e patriarcado. Entendemos os *papéis de utilidade* como sendo moderadores das liberdades femininas, sejam elas as liberdades criadas e permitidas pela sociedade ou as liberdades imbricadas na formação da experiência feminina e que interfere, de forma subjetiva, na formação individual da própria experiência. Ou seja, apresentamos o conceito de *papéis de utilidade* como ferramenta tão presente na sociedade que transfere-se de uma geração a outra de mulheres e de homens, de forma inconteste e fluida, como se fossem estes papéis, obrigações inerentes à experiência feminina, sendo eles utilizados como justificativas para as infundáveis violências, opressões e silenciamentos praticados e replicados cotidianamente por estruturas sociais, meios de comunicação e formas de governo.

O trabalho e a organização social resultante dele deu-se de maneira diversa ao redor do mundo e, conseqüentemente, a organização sexual do trabalho também. Este ensaio/manifesto mantém o olhar centrado no desenrolar do desenvolvimento do trabalho dentro da sociedade brasileira e, portanto, utiliza-se de dados e pensadoras que consideram a diversidade do cenário local. As discussões feministas trazidas à tona sobre a reivindicação de uma parcela das mulheres por direito ao trabalho fora de casa enquanto uma grande parcela não tinha a opção de não trabalhar são indiscutíveis. Deste modo, entendemos que

até mesmo a (nem tão) simples necessidade de uma escolha neste sentido, também reproduz camadas de acessos não disponíveis a todas as mulheres: historicamente, a maior tolerância ao fato de mulheres brancas começarem a trabalhar fora de suas casas deu-se em períodos de maior instabilidade econômica do pós-guerra (Segunda Guerra Mundial); mulheres pretas sofreram ainda mais do que mulheres brancas neste contexto; mulheres precisaram trabalhar fora de suas casas pois seus esposos, pais, irmãos [...] já não conseguiam mais prover de todo, o tudo (ou não estavam mais vivos pois não retornaram das batalhas). Eis mais um ponto sobre a importância de decolonizar o feminismo, portanto - mas não é nada fácil, como sabemos bem: há teorias feministas diversas, mas que nem sempre tratam da diversidade. Ampliar o olhar às mulheres de um modo mais abrangente e inclusivo, requer consenso.

Deste modo, bell hooks (2024: 47) refere que:

Um problema crucial do discurso feminista reside em nossa incapacidade para chegar a um consenso sobre o que vem a ser o feminismo ou aceitar uma definição (ou mais de uma) que possa constituir um denominador comum. Sem um conjunto claro de definições consensuais não temos como edificar uma teoria nem instituir uma práxis significativa em termos gerais.

Grande parcela da população feminina que sempre trabalhou localiza-se majoritariamente em uma classe e em uma raça específicas. Quanto à classe, Rita Mae Brown afirma em seu texto "The Last Straw" (A última gota), a explicação de que classe:

é muito mais do que a definição de Marx para o relacionamento com os meios de produção. A classe envolve seu comportamento, seus pressupostos básicos, como você é ensinada a se comportar, o que você espera de si e dos outros, seu conceito de futuro, como você entende os problemas e os soluciona, como você pensa, sente, age. (Brown, 1974:15).

Antes disso, em 1949, Claudia Jones apontava para a realidade das mulheres negras nos EUA que, ao contrário do que acontecia com as mulheres brancas e seus trabalhos domésticos não-remunerados que indicavam que eram de uma certa classe média, para as mulheres negras, o trabalho doméstico remunerado indicava pobreza e racismo. Jones denuncia a "super exploração" e a "degradação" das mulheres negras já sugerindo que o feminismo negro lidaria com opressões "intersectadas" e insistia que "a mulher negra... (enfrenta) uma opressão especial como negra, como mulher e como trabalhadora" (1949: 7). Esta é a classe e a raça de mulheres que não tinham a opção de não trabalhar.

Considerando as disparidades de realidades entre as mulheres apresentadas previamente, destacamos a importância de se considerar interseccionalidades para evitarmos a exclusão de mulheres. As invisibilidades sofridas pelas mulheres negras são, inclusive, estatísticas, como apresentaremos a seguir. Em relação ao trabalho fora de casa, faz-se inegável a compreensão de que as mulheres carregam em suas experiências, o que é ser mulher e o que é esperado de tal situação. Constroem-se sobre as mulheres: famílias, estruturas familiares, seus sucessos e insucessos, sendo estes todos manifestações do capital simbólico das famílias, explicado por Bourdieu (2022: 164):

direcionadas à gestão do capital simbólico das famílias, as mulheres são logicamente levadas a transportar esse papel para dentro da empresa, onde se

lhes pede quase sempre para coordenar as atividades de apresentação e de representação, de recepção e de acolhida (aeromoça, recepcionista, anfitriã, guia turístico, atendente, recepcionista de congresso, acompanhante, etc.), e também a gestão dos grandes rituais burocráticos que, tais como os rituais domésticos, contribuem para a manutenção e o aumento do capital social de relações e do capital simbólico da empresa.

Trabalhar fora de casa - recebendo um salário e tendo um cargo com funções definidas e que exigem algum tipo de habilidade específica - não garante liberdade e autonomia às mulheres por ser o trabalho um lugar masculino, como bem descreve Bourdieu (2022: 22) ao dizer que há espaços sexuados, sendo a casa um espaço feminino e o trabalho fora de casa, um espaço masculino. A mera presença física em um ou outro espaço dá-se de maneira a carregar consigo todas as formas simbólicas de poder existentes nestes espaços. Sair de casa para trabalhar é algo possível para uma parcela da população feminina e, mesmo para esta parcela que transita neste mundo até mesmo conseguindo alcançar cargos de direção e presidência de empresas, “a divisão entre os sexos parece estar na ordem das coisas”. A naturalização da presença das mulheres em ambientes de trabalho fora de casa tem se apresentado como um esforço da sociedade, sobretudo, considerando que as “partes sexuadas” dos espaços propostas por Bourdieu, estão incorporadas “em todo o mundo social, (...), nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (Bourdieu, 2022: 22).

Contudo, este esforço da sociedade, seja ele advindo da necessidade de complementar a renda da família ou da indiscutibilidade da liberdade feminina de atuar profissionalmente, carrega em si os *papéis de utilidade* atribuídos às mulheres e podemos notá-los de quatro maneiras principais: a) o trabalho de cuidado é majoritariamente feminino; b) as violências e assédios sofridos no ambiente de trabalho são majoritariamente direcionados às mulheres; c) as mulheres buscam por formação acadêmica ligada aos trabalhos de cuidado; d) a desigualdade salarial permanece.

No contexto brasileiro, em levantamento realizado em 2022 (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE]), cerca de dois milhões e meio de mulheres não trabalhavam fora por precisarem ficar em casa para cuidar de parentes ou das tarefas domésticas. Quase sete milhões de mulheres entre 15 e 29 anos não estudavam e nem trabalhavam pelo mesmo motivo. No mesmo período, 80 mil homens saíram do mercado de trabalho pelo mesmo motivo, sendo que o principal motivo alegado foram problemas de saúde e somente 17 mil homens mencionaram questões domésticas como impeditivo para aqueles que queriam trabalhar.

Quanto às violências e assédios sofridos pelas mulheres no ambiente de trabalho, 76% das mulheres que trabalham fora já sofreram algum tipo de violência ou assédio (Instituto Patrícia Galvão e Locomotiva, 2020). Em nenhuma das dezenove perguntas realizadas na pesquisa há uma maioria masculina como resposta. Além disso, um dado importante ressalta quão imbricados estão os papéis simbólicos de poder na experiência feminina: em trecho espontâneo da pesquisa, “36% das trabalhadoras dizem já haver sofrido preconceito ou abuso por serem mulheres; porém, quando apresentadas a diversas situações, 76% reconhecem já ter passado por um ou mais episódios de violência e assédio no trabalho” (Instituto Patrícia Galvão e Locomotiva, 2020).

Destacamos aqui que b) violências e assédios sofridos no ambiente de trabalho são majoritariamente direcionados às mulheres e a pesquisa (Instituto Patrícia Galvão e Locomotiva, 2020) apontou que elas tinham dificuldades de identificar se estavam sofrendo algum tipo de violência ou assédio; portanto, foi preciso apresentar-lhes uma lista com as formas de violência que poderiam estar sofrendo. Esta naturalização da violência contra a mulher pode ser explicada por Lourdes Maria Bandeira (2019: 304) que apresenta que esta

constitui-se em fenômeno social persistente, multiforme e articulado por facetas psicológica, moral e física. Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para a mulher. É considerada como uma ação que envolve o uso de força real ou simbólica por parte de outrem com a finalidade de submeter o corpo e a mente à vontade e à liberdade de alguém (Bandeira, 2019: 304).

Permanecendo no contexto brasileiro, em relação à c) mulheres buscam por formação acadêmica ligada ao trabalho de cuidado, é possível ver em pesquisa recente realizada pelo Ministério da Educação no Brasil (MEC)^{2.)} e o Instituto Nacional de Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP)^{3.)} aventaram que, em relação à conclusão de cursos de graduação no ano de 2023, as mulheres foram maioria com exceção de duas áreas gerais de cursos: 1) Engenharia, produção e construção e 2) Computação e Tecnologias da Informação e Comunicação. As três maiores presenças femininas dão-se nas seguintes áreas com os seguintes números de conclusão: 1) Educação, 76,3% de mulheres; 2) Saúde e bem-estar, 72,9% de mulheres e 3) Ciências sociais, comunicação e informação, 70,7% de mulheres (2024). Estes números apresentam em si, o que consideramos aqui, serem ecos do patriarcado que oprime de forma tão constante, tão presente e há tanto tempo, que moldou preferências profissionais por áreas de cuidado para as mulheres e, da mesma maneira, moldou os homens a preferirem áreas que são tidas como mais “racionais” e menos “emocionais”, posto que estas são culturalmente atribuídas às mulheres. Por fim, chegamos a d) desigualdade salarial que permanece a ponto de, em 2023, ter sido necessário que o presidente do país sancionasse uma lei dizendo o que já foi dito na Consolidação das Leis do Trabalho no Brasil (CLT)^{4.)}, que data de 1943. A “Lei 14.611/2023 determina a igualdade salarial e de critérios remuneratórios entre mulheres e homens”. Contudo, o artigo 461 da CLT, com alteração em 1952, já previa que “sendo idêntica a função, a todo trabalho de igual

²⁾ O MEC é voltado a criar e executar a Política Nacional de Educação, buscando melhorar a qualidade do ensino em todo o país, desde a educação infantil até a pós-graduação, além de garantir o acesso à educação. Pode ser consultado por meio do link <https://www.gov.br/mec/pt-br>

³⁾ INEP é o responsável por realizar estudos, pesquisas e avaliações do sistema educacional brasileiro visando subsidiar a criação de políticas públicas na área. Pode ser consultado por meio do link <https://www.gov.br/inep/pt-br>

⁴⁾ A CLT organiza e protege as relações entre empregados e empregadores por definir direitos e deveres de ambas as partes, buscando garantir um ambiente de trabalho organizado e justo. Pode ser consultada por meio do link https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm

valor, prestado ao mesmo empregador, no mesmo estabelecimento empresarial, corresponderá igual salário, sem distinção de sexo, etnia, nacionalidade ou idade.” Estando em vigor desde 1952, o que impede as empresas de oferecerem salários iguais a mulheres e homens que realizem as mesmas funções? Foi preciso criar uma lei separada para buscar uma igualdade salarial, já que esta não é identificada nas empresas e tem sido fortemente reivindicada pelas mulheres que atuam em ambientes de trabalho e buscam agora valorizar seus esforços e tê-los reconhecidos.

Finalizamos nosso pensamento sobre o trabalho como um dos *papéis de utilidade*, destacando que este somente o é posto que ainda há disparidades nos âmbitos apresentados anteriormente, fazendo-se imperioso notar que o trabalho da mulher ligado ao cuidado ainda é predominante e tido como inerente à condição feminina. O trabalho fora de casa ou dentro de casa, acreditamos e defendemos, não deveria ser moderador da liberdade feminina, contudo, o é.

3. Mulheres, maternidade e sexualidade

Sempre atrasadas, sempre correndo contra o tempo, sempre deixando alguma tarefa para trás, o sentimento de insuficiência intensifica-se quando a mulher percebe que deve escolher, afinal, se será ou não será mãe. O relógio biológico envia sinais que seu corpo logo interpreta como avisos: tic-tac, o tempo está correndo. Espera-se que a mulher queira ser mãe. A sociedade ainda a empurra para esta decisão de modo a deixar claro que não há o que pensar, não há o que escolher: “como assim, não quer ser mãe?”, perguntam. Questões religiosas misturam-se ao momento de decisão que deveria ser individual, mas acaba sendo sempre ou quase sempre, coletivo. Julgamentos, apontamentos, expectativas que são criadas sobre um corpo e uma vida que devem estar prontos, a todo custo, a gerar outro corpo e outra vida.

Se já não bastasse a pressão interna que algumas mulheres sentem em relação ao fato de precisar escolher, o quanto antes, qual rumo tomar, há a pressão que a faz pensar sobre os motivos pelos quais ela precisa abrir mão de sua carreira e estudos para ser mãe, enquanto ao homem é prometido e entregue “tudo”: principalmente quando o “tudo” refere-se ao homem dentro de uma raça e uma classe social específicas - branco e heteronormativo. Em uma sociedade que fetichiza os corpos de mulheres desde cedo, o tempo parece ser o menor dos controladores. As pressões da sociedade - nas figuras de familiares, amigos de trabalho, amigas que já são mães, etc... - dão-se de forma como se fosse natural que qualquer pessoa tivesse poder de decisão sobre um ato de tanta responsabilidade que, no final das contas, é só da mulher que engravida. Afinal, na sociedade patriarcal em que vivemos, recaem sobre as mães de forma díspar as responsabilidades por toda a vida do fruto da gravidez, seus sucessos e insucessos, sua saúde ou falta de seu intelecto e aptidões...

Se biologicamente o corpo feminino da mulher nascida mulher encontra-se maduro a partir da primeira menstruação, sabemos que o processo de entendimento sobre o impacto real dos atravessamentos que os afetos geram neste corpo apenas poderão ser mensurados se compreendermos que cada corpo, cada mulher, é um universo a ser visto, compreendido e respeitado em suas múltiplas particularidades e nuances. Assim sendo, tal e qual Maria Rita Kehl diz, “sabemos que a sexuação humana não é dada pelo sexo biológico, mas pelo atravessamento da cultura” (Kehl, 2016: 259).

Ao entender-se enquanto um corpo de mulher, este corpo passa a entender a questão de gênero enquanto dois lados de uma mesma moeda: sua sexualidade.

sexuar-se é inscrever-se no plano simbólico a partir da castração, que indica ao sujeito a pertinência a um, e só um, sexo. Homem ou mulher. Não há como recuperar o 'todo', ser homem ou mulher ao mesmo tempo, assim como não é possível ser qualquer outra coisa, pertencer a outro sexo além desses dois. Essas categorias marcam dois lugares nos quais os sujeitos se alinham, à esquerda ou à direita, segundo a mínima diferença que marca seu corpo, dotando de sentido a diferença entre os órgãos genitais: homens = sujeitos capazes de fecundar; mulheres = sujeitos capazes de procriar." (Kehl, 2016: 213)

Existe, então, alguma forma de como a mulher que biologicamente está apta a gerar uma criança, vir a ser mãe, antes de entender a fundo a sua sexualidade? Antes de conseguir explorar seu corpo para seu próprio prazer e não apenas como "um meio para um fim"? A maternidade surge como mais uma obrigação na extensa lista de "coisas a fazer" que as mulheres possuem. Conciliar carreira, suas vidas pessoais e todas as inúmeras expectativas que recaem sobre mulheres, não é tarefa fácil: sobretudo, pois além disso tudo, ainda há que se performar feminilidade e docilidade. Em *A Construção da Feminilidade Bíblica*, Beth Allison Barr adianta que: "no início do século XIX, a separação entre o trabalho e o lar, as afirmações científicas sobre a distinção e a fraqueza femininas e os ensinamentos cristãos enfatizando o papel da esposa e a piedade natural das mulheres se fundiram. Nascia o culto da domesticidade", (Barr, 2022: 208) sendo que, ainda conforme a autora "é difícil precisar sua data de nascimento, mas definitivamente o culto à domesticidade surgiu no início do século XIX", sendo a devoção, a pureza, a submissão e a domesticidade os quatro principais componentes dos quais destacamos a Pureza

as mulheres não são criaturas naturalmente sexuais. Suas mentes e corações são mais puros que os dos homens, e a sexualidade só é importante porque permite que as mulheres sejam mães. As mulheres devem ser cobertas e protegidas do perigo de predadores sexuais (Barr, 2022: 208).

Entendemos que a maternidade como consequência natural por nascer sob o sexo feminino é um papel de utilidade quando apresentado como obrigação, como expectativa subsequente de quem nasce provida dos órgãos reprodutores (a gravidez em corpos transsexuais não é, em geral, bem vista e nem sofre pressão para que ocorra, pelo contrário). Ressaltamos aqui um ponto em comum a todos os *papéis de utilidade* que apresentaremos: a cobrança é coletiva, mas a dívida é somente da mulher. Com isso, ressaltamos que a estrutura cultural da sociedade exerce a pressão para que a mulher seja ou atue de dada maneira e as intempéries, dificuldades, os dissabores e problemas advindos de tal solicitação, são de responsabilidade única e exclusiva das mulheres. No caso da maternidade, a mesma sociedade que tem a expectativa de que toda mulher queira e seja mãe é a sociedade que julga a mulher por ter filhos e trabalhar, por ter filhos e não ser casada, por ter filhos e não trabalhar fora...

Relembrando: os *papéis de utilidade* são de utilidade e não de reconhecimento, gratidão, apoio ou algo que seja benéfico às mulheres. Eles ocupam seu espaço como moderadores das liberdades femininas para que a sociedade continue funcionando como funciona há séculos: favorecendo uma minoria que detém e controla o poder, simbólico e não-simbólico.

Biologicamente, a sensação que temos é a de que o corpo feminino foi criado biologicamente para atender às necessidades evolutivas de reprodução da espécie: pontos erógenos espalhados em diversas partes do corpo certificam que algum deles atrairá a vontade pelo toque, pela relação sexual, pelo desejo. Chega a ser curioso pensar sobre como é raro falar abertamente sobre o desejo sexual feminino, presente em corpos de mulheres. Ainda existe tabu, ainda permanece evidente o preconceito com a liberdade reivindicada por tais corpos, pois a sexualidade feminina está intimamente relacionada à sua respeitabilidade social. Conforme Gerda Lerner, (2019: 265):

Para as mulheres, a classe é mediada por meio de seus vínculos sexuais com um homem. É através do homem que as mulheres recebem ou perdem acesso aos meios de produção e a recursos. É por meio de seu comportamento sexual que ganham acesso à classe. 'Mulheres respeitáveis' ganham acesso à classe por meio de pais e maridos, mas quebrar as regras sexuais pode rebaixá-las de classe. A definição sexual de 'desvio' marca uma mulher como 'não respeitável', o que de fato confere a ela o mais baixo status social possível. As mulheres que se abstêm de serviços heterossexuais (tais como mulheres solteiras, freiras, lésbicas) estão conectadas ao homem dominante de sua família de origem e, através dele, recebem acesso a recursos (Lerner, 2019: 265).

"Seja uma lady na rua e uma puta na cama", que atire a primeira pedra a mulher que nunca ouviu esta sentença - com maiores ou menores variações em sua estrutura frasal. Espera-se da mulher um comportamento de castidade e uma postura angelical que a aproximem de um ser etéreo e inatingível, afinal, a perfeição sempre ronda prontamente todas as cobranças advindas com os *papéis de utilidade*. E, no entanto, a contradição que existe nesta outra fala, "cuidado! Se teu homem não encontrar em casa, ele vai procurar na rua!", reforça que o que a sociedade patriarcal deseja mesmo, é que a mulher aprenda a mentir e a fingir. Ou seja: seja a puta que desejam na cama, mas faça de conta de que não é. E aí, neste ponto, outro questionamento: o que vem a ser o "ser puta"? Trata-se de ter muitos parceiros sexuais? De ser livre e dar a liberdade para quem e o que desejarmos dar? O que quantifica esse "muitos" parceiros? Mais de um, já consideram "muitos"? "Senta direito, menina! Já és uma moça!": educa-se a menina principalmente quando está de saia, pois cercear os modos de uma criança é o caminho escolhido em detrimento a repreender os adultos que se excitam com seus gestos infantis. "Não use batom vermelho, não é coisa de mulher direita": pouca ou nenhuma maquiagem, a sociedade que exige a tal da "beleza natural" é a mesma que aponta os primeiros fios de cabelos brancos que aparecem nas mulheres, as primeiras rugas, as estrias e celulites.

Aos meninos que saem da infância e atingem a puberdade, muitas famílias ainda "presenteiam-lhes" com uma noite na qual uma profissional do sexo os "auxilia a virarem homens". Às meninas que saem da infância e chegam à puberdade, é-lhes ensinado métodos contraceptivos, em quais horários e com quem andar pelas ruas, quais roupas usar ou não utilizar para não chamar a atenção dos olhares masculinos. Estas duas realidades bastante frequentes aqui no Brasil, apresentam a disparidade da naturalidade com que a sexualidade da mulher é tratada frente à sexualidade do homem desde bem cedo. Subjaz um mapa para o entendimento do prazer dos corpos de mulheres? Com a infinidade de objetos eróticos e brinquedos adultos criados a fim de satisfazer o desejo feminino, é surpreendente que poucas mulheres tenham acesso ao prazer sexual com seus parceiros. Se para o homem, muitas vezes, o ponto máximo do seu prazer é a ejaculação, para as mulheres, no entanto, existem mais camadas sobrepostas quando o assunto é desejo sexual.

E claro, o egoísmo da sociedade patriarcal também alcança a insatisfação sexual feminina, sobretudo em relacionamentos heterossexuais. Para Catherine Malabou (2024):

O clitóris é uma pedrinha minúscula alojada no fundo do sapato do imaginário sexual. (...) Clitóris: esse pequeno segredo intumescido que persiste, resiste, incomoda a consciência e fere o calcanhar é um órgão, o único, que serve apenas para o prazer - logo, 'para nada'. O nada de tudo, o imenso nada, o tudo ou nada do gozo feminino (Malabou, 2024: 10).

O “nada do gozo feminino” como resultado do papel de utilidade: sexo somente para reprodução, sexo somente para proporcionar prazer ao homem, sexo somente com um único parceiro, sexo somente de forma que seja aceitável à sociedade. Um órgão que serve somente para o prazer é invisibilizado, ignorado e soterrado, uma parte do corpo e corpos inteiros que são soterrados sob os ecos da opressão patriarcal existente na experiência feminina e em sua (não) liberdade com sua sexualidade.

4. Walk on My Shoes

Ande calçando os meus sapatos... Se você estivesse na minha pele...

Após ver uma mulher caminhando lentamente, provavelmente por estar com dor nos pés pelo salto que usava, “atrasando” um homem de sapatênis, a tangibilização das dores, dificuldades, silenciamentos e invisibilidades que permeiam as vidas rotineiras de todas nós, nasceu esta ideia que começa a ser apresentada aqui. *Walk On My Shoes* nasce enquanto proposição de materialização dos afetos e atravessamentos sentidos na produção de subjetividades presentes nos atos de nascer-tornar-descobrir-entender-se mulher em uma sociedade que ainda precisa debater - muito mais e sempre - temáticas feministas e sobre feminismos. O calçado da Figura 1, amplamente reproduzido por diversas marcas ao redor do mundo na última década (2010 a 2020)⁵⁾ mostra o tornozelo do pé estrangulado por suas tiras de couro sobrepostas às barras da calça, Semelhante a um cinto justo, prendem os tornozelos de modo a fazê-los parecer “cinturas” femininas. A distorção texto-imagem-mensagem é tamanha, que a reportagem de onde foi retirada a Figura 1 apresenta o conteúdo enquanto um “truque de styling”. Uma outra observação necessária e pertinente a este tipo de amarração: assemelha-se à amarração por cordões ao estilo gladiadora, dando voltas ao redor dos tornozelos e panturrilhas, bem como às amarrações estilo espartilho, que fazem com que as tiras amarradas deslizem pela panturrilha, fazendo com que seja necessário que a amarração seja feita de forma bem justa, ferindo a pele, o conforto e a estabilidade ao caminhar. Desta forma, amarrar por cima da calça pode aliviar um pouco dos possíveis desconfortos físicos e, portanto, camuflar a manobra estética em dica de *styling* para o *look*. Este esforço por utilizar um calçado que fere, incomoda e não é confortável deve-se a quê, exatamente? O calçado amarrado e ajustado por cima da barra da calça é realmente ‘estiloso’?

⁵⁾ Tal informação é resultante de pesquisas da designer Martina Viegas, uma das autoras deste artigo. Martina trabalha com pesquisas de tendências e desenvolvimento de produtos e de materiais à moda.

⁶⁾ Disponível em Este jeito de amarrar a sandália é o melhor truque de styling dos últimos tempos



Figura 1: Salto alto com amarrações

Fonte: Redação Glamour[®].

Para Lourdes Maria Bandeira (2019: 304-305):

Há o pressuposto de que a violência contra mulheres é um tipo de violência apreendida no decorrer dos processos primários de socialização e deslocada para a esfera da sociedade em momentos secundários da socialização e na sociabilidade da vida adulta. Tal modalidade de violência, portanto, não se caracteriza como patologia ou como desvio individual, mas sim como 'permissão social' concedida aos homens na sociedade, em relação a qual estariam de acordo (Bandeira, 2019: 304).

As mulheres têm *papéis de utilidade* desde seus primeiros momentos de existência e convívio na sociedade. Quando uma família descobre que receberá uma menina, iniciam-se os preparativos, comentários e expectativas sobre de quem ela será amiga, do que gostará, de quem será namorada... As orelhas das meninas são perfuradas para receber brincos na mais tenra idade sem que haja algum tipo de consentimento. Talvez seja esta uma das primeiras violências físicas contra os corpos das mulheres na nossa sociedade. Meninas e mulheres ainda são oferecidas como pagamento de dívidas de famílias em diversas partes do mundo. Homens que querem se casar para ter alguém que limpe a casa e cozinhe. Mulheres ocupando cargos em empresas para preencher cotas que corroborem com a ideia de que a empresa é inclusiva. "As mulheres foram feitas para ser mães, como podem não querer engravidar?" Mulheres que são traídas e/ou abandonadas por seus parceiros quando adoecem ou passam por alguma dificuldade. Não importa como nos sentimos nem o que pensamos, desde que cumpramos nossos *papéis de utilidade*.

Conforme imagens abaixo, Rebecca Shinnors (2016) compartilha machucados em pés de criança pequena (Figura 2), ocasionados por uma sandália estilo *jelly shoe* bastante reproduzida por marcas ao redor do mundo, inclusive no Brasil. Geralmente confeccionadas em material sintético de policloreto de vinila, mais conhecido como PVC ou em poliuretano termoplástico (TPU). Embora as sandálias apresentem forma maleável, importante ressaltar que a pele de crianças pequenas é bastante sensível e frágil, fazendo-se necessário que produtos comercializados às crianças sejam pensados exclusivamente para elas. Industrialmente, há o equívoco costumeiro da simples adaptação de produtos para adultos às crianças, desconsiderando particularidades das criança .



Figura 2: Calçado infantil para meninas

Fonte: Woman's Day⁷⁾. .

Ao normalizarmos o pensamento de que as mulheres “precisam sofrer para alcançar a beleza desejada”, endossamos o papel de utilidade do adorno acima do seu bem-estar. Conforme Adichie (2015): “Se repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal.” Chloe Bryan (2016) em reportagem intitulada *Photo of female server's bloody feet highlights restaurant's unfair uniform policy*, reforça que a imagem traz à tona “requisitos sexistas, arcaicos e política totalmente nojenta”. A Figura 3 diz respeito aos pés de uma recepcionista de restaurante, ensanguentados após um dia de trabalho usando calçado de salto alto. A mesma imagem também saiu em reportagem do Daily News, em 2016.

⁷⁾ Disponível em These Popular Toddler Shoes Turned One Little Girl's Feet Into a Bloody Mess



Figura 3: Pés de funcionária após uso de sapato de salto

Fonte: Chloe Brian em Mashable.com⁸⁾.

As violências contra o corpo das mulheres e os corpos feminizados são lidas a partir de uma situação singular - o corpo de cada uma -, para então produzirem uma compreensão da violência como fenômeno total. O corpo de cada uma, como trajetória e experiência, se torna assim via de acesso, um modo concreto de localização, a partir do qual se produz um ponto de vista específico: como se expressa a violência, como a reconhecemos, como a combatemos, como ela se singulariza no corpo de cada uma? (Gago, 2020: 73).

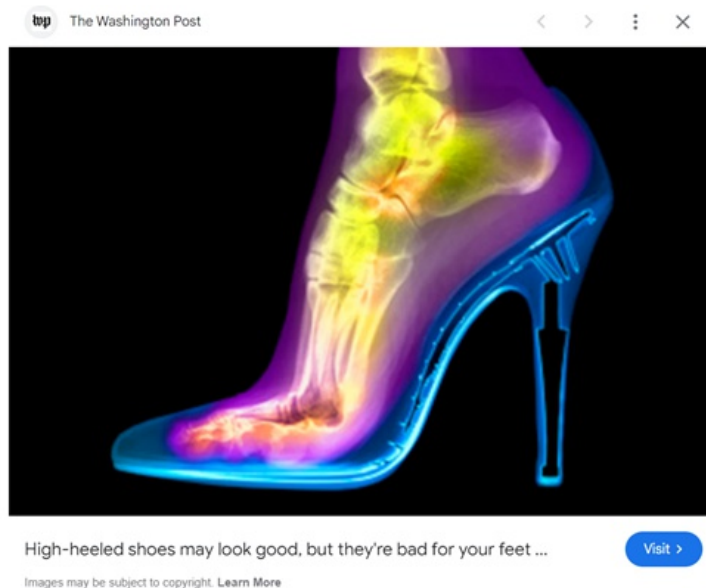


Figura 4: Raio-x de pé usando salto alto

Fonte: Cristina Lanzito, em The Washington Post⁹⁾.

⁸⁾ Disponível em [Photo of female server's bloody feet highlights restaurant's unfair uniform policy](https://www.mashable.com/photo/female-server-bloody-feet) | Mashable

⁹⁾ Disponível em <https://www.washingtonpost.com/national/health-science/high-heeled-shoes-may-look-good-but-theyre-bad->

A Figura 4 acima, mostra uma imagem de raio-x de uma pessoa calçando um sapato modelo Scarpin, é possível ver na imagem o esforço realizado na ponta do pé para segurar o peso do corpo todo, além de ser este tipo de salto um grande causador de inflamações no tendão de Aquiles e, justamente pelo exposto, trazemos à discussão que a posição do pé elevado e curvado de modo a sustentar o peso do corpo equilibrando-se em cima de saltos altos, assemelha-se a uma reverência ao patriarcado que molda, julga e exige que a mulher esteja sempre à disposição no ato de adornar. Além disso, é de amplo conhecimento que tal salto modifica a postura, dando maior destaque aos glúteos. E como comenta Gago (2020) no excerto anterior, a violência contra o corpo das mulheres fica localizada em seus corpos, sendo possível, por meio dos corpos das mulheres, compreender como as violências são específicas a cada uma de nós, como se expressa e como combatemos.

Trabalho

Telefone não para
Whatsapp 24/7
Reuniões infindas
Dedicação não reconhecida
Mas e a família?
Teu marido não estranha?
Teus filhos não sentem falta?
E da casa, quem cuida?
(Figura 5)¹⁰⁾



Figura 5: Trabalho

Fonte: As Autoras.

Maternidade

Nem tive tempo
Enquanto o rebento chora
Me escondo do mundo
Podia congelar
Preferi não esperar
Mãe não pode
Quem reclama
É mãe que não sabe amar
(Figura 6)¹¹⁾



Figura 6: Maternidade

Fonte: As Autoras.

¹⁰⁾ Saiba mais sobre o projeto *Walk On My Shoes* em <https://www.marebemalta.com.br/walk-on-my-shoes>

Poema Trabalho de autoria de Luara Fukumoto, escrito exclusivamente para o projeto *Walk On My Shoes*.

Ilustração vetorial inicial Trabalho de autoria de Martina Viegas, desenvolvida exclusivamente para o projeto *Walk On My Shoes*.

¹¹⁾ Saiba mais sobre o projeto *Walk On My Shoes* em <https://www.marebemalta.com.br/walk-on-my-shoes>

Poema Trabalho de autoria de Luara Fukumoto, escrito exclusivamente para o projeto *Walk On My Shoes*.

Ilustração vetorial inicial Trabalho de autoria de Martina Viegas, desenvolvida exclusivamente para o projeto *Walk On My Shoes*.

Sexualidade

Contam meus pares
Trios ou mais
Me chamam vulgar
Julgam e apontam
Que deveria casar
Me acalmar
Da casa cuidar
Ter filhos e criar
(Figura 7)^{12.)}



Figura 7: Maternidade

Fonte: As Autoras.

5. Considerações Finais

Já disse Sartre (2023: 139): “você se lembram: enxofre, fornalhas, grelhas... Ah! Que piada. Não precisa de nada disso: o inferno são os Outros.” Do ponto de vista masculino (a partir de Sartre, 2023), o inferno são sempre mulheres, o "Outro". Aqui cabe a pergunta: e caso a obra tivesse sido escrita por Beauvoir, por exemplo, e ao invés de ter sido intitulada "o segundo sexo", pensássemos em um deslocamento que colocasse Sartre enquanto representação do inferno ao apontar que este são os outros e, no caso da história da peça a qual nos referimos, às mulheres?

Haveria espaço à produção de subjetividades presente neste hipotético deslocamento do acusador ao papel de acusado, justamente por ser este o acusador? A "vítima" que se torna algoz, neste caso sabido que nem vítima o personagem Garcin era, (apenas revestindo-se de tal e, para proteger tal revestimento, acabou tornando-se o algoz). Neste breve trecho da obra *Entre Quatro Paredes*, Sartre deixa claro que não há julgamento ou castigo maior do que o que vem do outro. Enquanto em nós mesmos, não há inferno, segundo esta obra. Contudo, o poder simbólico, como colocado por Bourdieu (2021: 4), “é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem.” Deduzimos, portanto, que os *papéis de utilidade* apresentam-se assim às mulheres: estamos sujeitas e ignoramos por ser parte tão imbricada do tecido social e aqueles que exercem o poder também estão na mesma situação.

^{12.)} Saiba mais sobre o projeto *Walk On My Shoes* em <https://www.marebemalta.com.br/walk-on-my-shoes>

Poema *Trabalho* de autoria de Luara Fukumoto, escrito exclusivamente para o projeto *Walk On My Shoes*.

Ilustração vetorial inicial *Trabalho* de autoria de Martina Viegas, desenvolvida exclusivamente para o projeto *Walk On My Shoes*.

O prestígio que o homem tem na sociedade - realizando o que seja - é explicado por Simone de Beauvoir (2019: 506) quando diz que “o privilégio que o homem tem, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de macho.” Diferentemente da mulher que, “para que realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, renuncie a suas reivindicações de sujeito soberano.” Os *papéis de utilidade* apresentam-se, portanto, como resultado desta renúncia constante solicitada às mulheres, que se abstenham de sua soberania sobre si mesmas para atenderem ao outro.

Esta violência, a de renunciar a si mesma em prol do outro, é recorrente em sociedades patriarcais: aqueles que não detêm o poder renunciam a si mesmos para continuar “convivendo”, ou seja, para continuar com o mínimo de acesso que lhes é permitido a espaços, para que performem dentro do que é esperado sob pena de serem julgadas e condenadas caso não cumpram o destino já traçado, as mulheres renunciam a si mesmas, submetendo-se a violências e opressões. A constância com que a submissão é praticada é explicada como (Bourdieu, 2022):

essa forma peculiar de sentido do jogo que se adquire pela submissão prolongada às regularidades e às regras da economia de bens simbólicos, é o princípio do sistema de estratégias de reprodução pelas quais os homens, detentores do monopólio dos instrumentos de produção e de reprodução do capital simbólico, visam a assegurar a conservação ou o aumento deste capital: estratégias de fecundidade, estratégias matrimoniais, estratégias educativas, estratégias econômicas, estratégias de sucessão, todas elas orientadas no sentido de transmissão dos poderes e dos privilégios herdados (Bourdieu, 2022: 85).

Esclarece-se aqui que o que está em jogo é a manutenção do poder exatamente onde está e, ao apresentarmos os *papéis de utilidade*, destacamos ferramentas moderadoras do que poderia (ou pode) ser um movimento contra hegemônico, um movimento já realizado por algumas mulheres individualmente, por organizações sem fins lucrativos, um movimento que busca colocar as mulheres nos centros e na soberania de suas próprias existências. O passado já foi escrito e não há como mudá-lo, contudo, o combate constante às formas de opressão que ainda ecoam deve ser pilar fundamental na construção da atualidade e do futuro, para que as mulheres tenham os papéis que quiserem e não somente os de utilidade.

Como disse Chimamanda Adichie (2010: 23) “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.” Os *papéis de utilidade* que apresentamos aqui, a saber: trabalho, maternidade e sexualidade, servem como pontos de observação para que as repetições sejam quebradas e que novas histórias, em todas as suas diversidades, sejam escritas, compartilhadas e fortalecidas.

O projeto *Walk On My Shoes* conta hoje com muitos outros desdobramentos afetivos-comunicacionais representando através dos calçados femininos, silenciamentos e opressões direcionadas às mulheres. A temática, infelizmente, ainda está longe de estar esgotada. Entretanto, ficamos felizes em partilhar aqui, pela primeira vez, os primeiros desdobramentos de nosso conceito de *papéis de utilidade*, materializados graficamente. Que o poder seja inerente a todos os que integram a sociedade e não somente a uma pequena minoria. Que possamos seguir caminhando, a passos largos, rumo a futuros mais dignos e inclusivos a todas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, C. (2019). *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras.
- Agência Gov. MEC/INEP. (2024). *Conclusão do ensino superior é maior entre estudantes com cotas e ProUni: Diz pesquisa*. Recuperado em 10 de outubro de 2024, de <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202410/mec-e-inep-divulgam-resultado-do-censo-superior-2023>
- Bandeira, L. M. (2019). Violência de gênero: A construção de um campo teórico e de investigação. In H. B. de Hollanda (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: Formação e contexto* (pp. 292–313). Bazar do Tempo.
- Beauvoir, S. de. (2019). *O segundo sexo: A experiência vivida*. Nova Fronteira.
- Bourdieu, P. (2021). *O poder simbólico*. Edições 70.
- Bourdieu, P. (2022). *A dominação masculina*. Bertrand Brasil.
- Brasil, Presidência da República. (1952). *Lei n.º 1.723, de 8 de novembro de 1952*. Recuperado em 10 de outubro de 2024, de https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l1723.htm
- Brasil, Presidência da República. (2023). *Lei n.º 14.611, de 3 de novembro de 2023*. Recuperado em 10 de outubro de 2024, de https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/l14611.htm
- Brown, R. M. (1974). The last straw. In C. Bunch & N. Myron (Orgs.). *Class and feminism* (pp. 14–23). Diana Press.
- Gago, V. (2020). *A potência ou o desejo feminista de transformar tudo*. Elefante.
- hooks, b. (2024). *Teoria feminista: Da margem ao centro*. Perspectiva.
- IBDFAM, Assessoria de Comunicação. (2023). *IBGE: Mais de 2,5 milhões de mulheres não trabalham para cuidar de parentes ou das tarefas domésticas*. Recuperado em 10 de outubro de 2024, de <https://ibdfam.org.br/noticias/11372/IBGE%3A+mais+de+2%2C5+milh%C3%B5es+de+mulheres+n%C3%A3o+trabalharam+para+cuidar+de+parentes+ou+das+tarefas+dom%C3%A9sticas>
- IBGE. (2022). *Síntese de indicadores sociais: Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua: Segurança alimentar*. Recuperado em 10 de outubro de 2024, de <https://www.ibge.gov.br>
- Instituto Patrícia Galvão. (2020). *Percepções sobre a violência e o assédio contra mulheres no trabalho*. Recuperado em 10 de outubro de 2024, de <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/percepcoes-sobre-a-violencia-e-o-assedio-contra-mulheres-no-trabalho-instituto-patricia-galvao-locomotiva-2020/>

Jones, C. (1949, junho). *An end to the neglect of the problems of the Negro woman! Political Affairs. National Women's Commission, CPUSA*. Recuperado em 26 de novembro de 2025, de <https://stars.library.ucf.edu/prism/467/>

Kehl, M. R. (2016). *Deslocamentos do feminino*. Boitempo.

Lerner, G. (2019). *A criação do patriarcado: Feminismos plurais*. Cultrix.

Nascimento, L. (2021). *Transfeminismo: Feminismos plurais*. Jandaíra.

Saffioti, H. (2013). *A mulher na sociedade de classes: Mito e realidade*. Expressão Popular.

Sartre, J.-P. (2023). *Entre quatro paredes*. Civilização Brasileira.

Martina Viegas.

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing, bolsista Capes Prosup Taxas. Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela FEEVALE. Designer e Professora de cursos de graduação e pós-graduação da (FEBASP) - Belas Artes-São Paulo; professora SENAI Cetiqt, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: martina.viegas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1776-1343>

Luara Fukumoto.

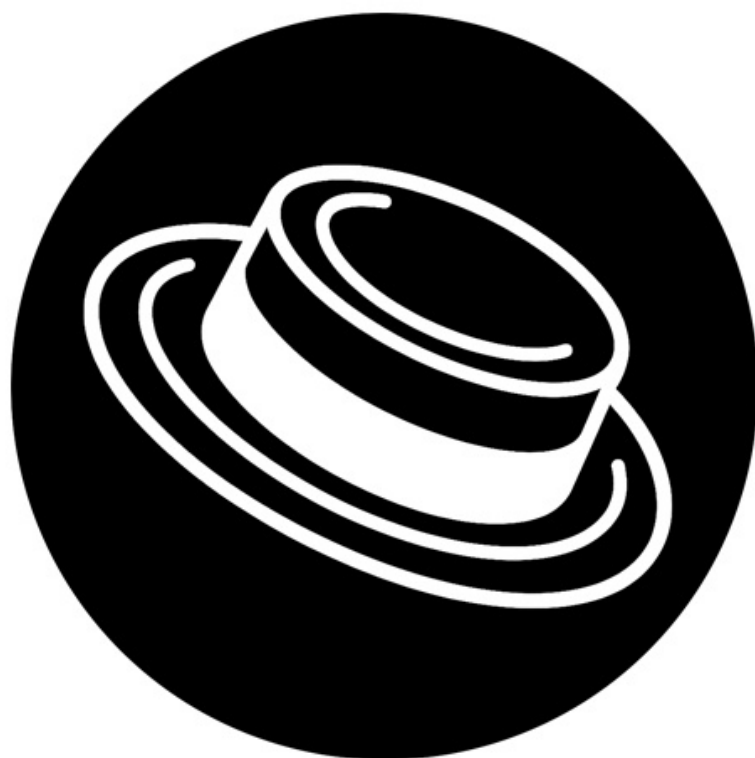
Mestra em Comunicação e Práticas de Consumo pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (PPGCOM ESPM), bolsista Capes Prosup Taxas. E-mail: fukumoto.luara@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8593-1368>

Receção: 09-07-2024

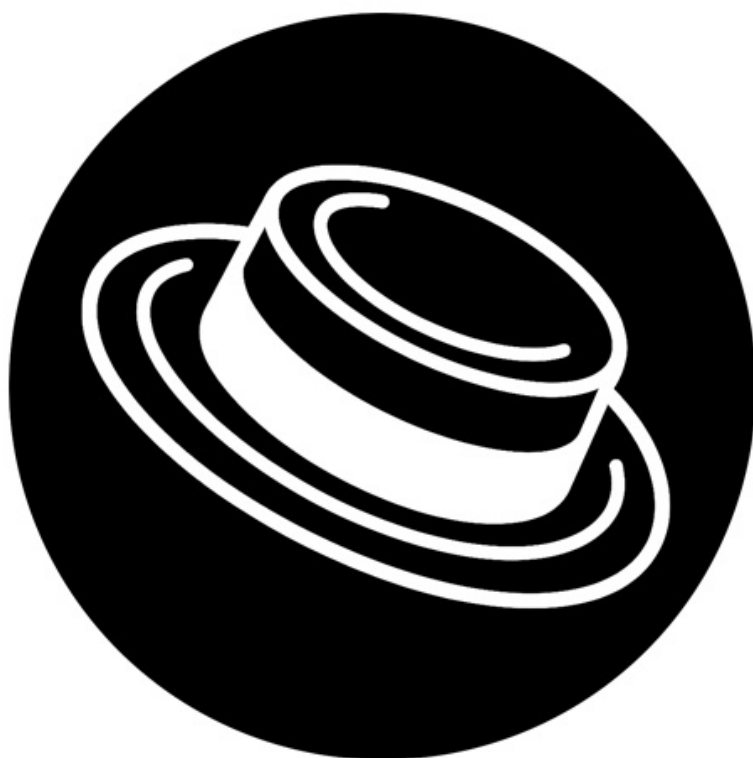
Aprovação: 10-12-2025

Citação:

Viegas, M., & Fukumoto, L. (2025). Walk on my Shoes e “o Inferno” de ser “o Outro”: Diversidades e desafios presentes nos silenciamentos femininos. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.118-136 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2a8>



RESENHAS



TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 2, Mai.-Ago. 2025
ISSN 2184-38052

RECENSÃO CRÍTICA DO LIVRO. *TETRAPHÁRMAKOS* DE ALBERTO PIMENTA

BOOK REVIEW. *TETRAPHÁRMAKOS* BY ALBERTO PIMENTA

REVUE CRITIQUE. *TETRAPHÁRMAKOS* D'ALBERTO PIMENTA

RESEÑA CRÍTICA. *TETRAPHÁRMAKOS* DE ALBERTO PIMENTA

Lúcia Liberato Evangelista

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Porto, Portugal

RESUMO: O texto consiste numa recensão da reedição, pela editora 7Nós, dos quatro livros de estreia de Alberto Pimenta — *O Labirintodonte* (1970), *Os Entes e os Contraentes* (1971), *Corpos Estranhos* (1973) e *Ascensão de Dez Gostos à Boca* (1977) — agora reunidos na caixa-conjunto *Tetraphármakos* (2025). Mais do que uma operação de recuperação editorial, a publicação é lida como um objeto performativo que materializa a dimensão corporal, histórica e política que atravessa a obra do autor. Destacam-se, nos livros iniciais, traços que atravessam a sua poética, como o viés metapoético, a paródia e a crítica às formas hegemónicas — poéticas e sociais —, bem como a transformação formal dos poemas em função de contextos histórico-discursivos distintos.

Palavras-chave: Alberto Pimenta, livros de autor, Epicuro, poesia experimental, arte da performance.

ABSTRACT: The text consists of a review of the reissue by the publishing house 7Nós of Alberto Pimenta's four debut books — *O Labirintodonte* (1970), *Os Entes e os Contraentes* (1971), *Corpos Estranhos* (1973), and *Ascensão de Dez Gostos à Boca* (1977) — now brought together in the box set *Tetraphármakos* (2025). More than an act of editorial recovery, the publication is read as a performative object that materializes the corporeal, historical, and political dimensions that permeate the author's work. The early books already foreground features that run through his poetics, such as metapoetic reflection, parody, and a critique of hegemonic forms — both poetic and social — as well as the formal transformation of the poems in response to distinct historical-discursive contexts.

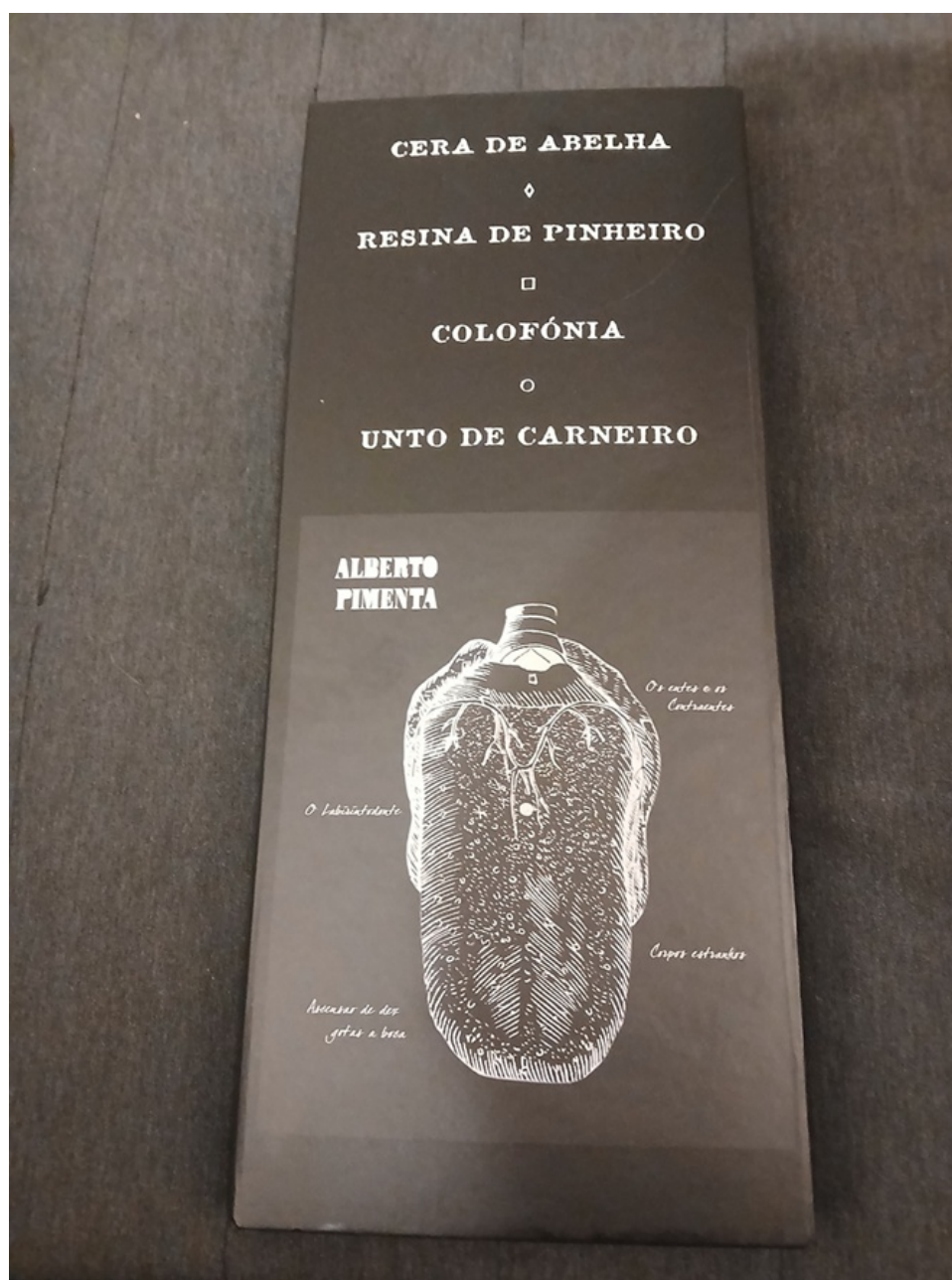
Keywords: Alberto Pimenta, author books, Epicurus, experimental poetry, performance art.

RÉSUMÉ: Le texte constitue une recension de la réédition, par la maison d'édition 7Nós, des quatre livres de début d'Alberto Pimenta — *O Labirintodonte* (1970), *Os Entes e os Contraentes* (1971), *Corpos Estranhos* (1973) et *Ascensão de Dez Gostos à Boca* (1977) — désormais réunis dans le coffret *Tetraphármakos* (2025). Plus qu'une simple opération de récupération éditoriale, la publication est lue comme un objet performatif qui matérialise les dimensions corporelle, historique et politique traversant l'œuvre de l'auteur. Les livres initiaux mettent déjà en évidence des traits qui parcourent sa poétique, tels que la réflexivité métopoétique, la parodie et la critique des formes hégémoniques — poétiques et sociales —, ainsi que la transformation formelle des poèmes en fonction de contextes historico-discursifs distincts.

Mots-clés: Alberto Pimenta, livres d'auteur, Épicure, poésie expérimentale, art de la performance.

RESUMEN: El texto consiste en una reseña de la reedición, por parte de la editorial 7Nós, de los cuatro libros de debut de Alberto Pimenta — *O Labirintodonte* (1970), *Os Entes e os Contraentes* (1971), *Corpos Estranhos* (1973) y *Ascensão de Dez Gostos à Boca* (1977) — ahora reunidos en la caja *Tetraphármakos* (2025). Más que una operación de recuperación editorial, la publicación es leída como un objeto performativo que materializa la dimensión corporal, histórica y política que atraviesa la obra del autor. En los libros iniciales ya se destacan rasgos que recorren su poética, como la reflexividad metapoética, la parodia y la crítica de las formas hegemónicas — poéticas y sociales —, así como la transformación formal de los poemas en función de distintos contextos histórico-discursivos.

Palabras-clave: Alberto Pimenta, libros de autor, Epicuro, poesía experimental, arte performativo.



Vem à luz pela editora 7Nós a reedição dos livros de estreia de Alberto Pimenta. Publicados na Década de 1970 em edição do autor — *O Labirintodonte* (1970), *Os Entes e os Contraentes* (1971), *Corpos Estanhos* (1973) e *Ascensão de Dez Gostos à Boca* (1977) — reaparecem agora numa caixa-conjunto de título *Tetraphármakos* (2025). O “quarteto fundamental da literatura insurgente” — como denominado pelos editores da 7Nós, na ocasião da reedição de *O Labirintodonte* em 2014 — demorou mais de vinte anos para ter seu projeto de reedição finalizado (sempre foi intenção das edições 7Nós lançar os outros três livros, na linha do que fizeram com *O Labirintodonte*). Intempéries de editora independente à parte, os livros renascem em grande estilo e numa apresentação fiel à matriz performativa que perpassa toda a obra de Alberto Pimenta. Porque mais que um belo objeto editorial, *Tetraphármakos* é um objeto performativo: reverbera a presença de um corpo em um tempo e em um espaço.

Vale lembrar que apesar de os livros se encontrem há muito esgotados, os seus poemas têm aparecido em outras publicações de Alberto Pimenta, sobretudo, no contexto de antologia, sendo a principal *Obra Quase Incompleta* (1990a). Reunindo tanto a obra poética quanto a sua atuação no âmbito da arte da performance (Dias 2016), a antologia também marca o momento em que Alberto Pimenta busca mais diretamente se desvencilhar do epíteto experimental ao preferir dar aos seus poemas a designação de “poesia experimentada”. Mais tarde, no texto de abertura da segunda edição de *O Labirintodonte*, o autor deixava ainda mais clara a sua posição: “Se a interação consciente com o folclore metafísico [...], o uso de palavras não submetidas à máquina literária de lavar e, sobretudo, a projecção de grafismos, dando-lhes espaço e tempo para doces uniões místicas [...], se tudo isso por exemplo é experimentalismo, então está bem. Se ser experimentalista comporta um programa estético posto em palavras, então vade retro” (2012: 4-5).

Por um lado, a nova publicação dos quatro primeiros livros de Alberto Pimenta vem iluminar uma dimensão mais complexa e interessante da poesia experimental — aquela que o próprio sublinha e que também é convocada por Herberto Helder quando no primeiro caderno da *Poesia Experimental* afirmará que a tradição mesma é “algo que, no seu uso, se gasta e refaz, se perde e se ajusta, se organiza e se desorganiza — se experimenta” (Helder 1964: 34). Por outro, vem mostrar o quanto estes livros extrapolam uma delimitação temporal, teórica, vincada num determinado contexto literário. Questões bio/bibliográficas também acabam por exigir que os quatro livros sejam lidos para além do escopo experimental. A primeira, prende-se ao simples fato de o autor não ter integrado nenhum dos dois cadernos da *Poesia Experimental*. A segunda está em Alberto Pimenta ter publicado os quatro livros a partir da Alemanha, onde era leitor de português na Universidade de Heidelberg. Ou seja, parece que o que há de experimental nestes livros se deve muito mais a uma experiência de um autor que se sente estrangeiro na própria língua que da partilha de um estilo com outros autores portugueses em um ambiente de época.

Voltando à *Obra Quase Incompleta*, nela se consegue perceber como os quatro primeiros livros apontam para traços que persistiram na obra do autor — um viés metapoético; a paródia; a crítica às formas hegemónicas (poéticas e sociais); a acidez com que lida com os brandos costumes nacionais — sem, contudo, estes traços limitarem sua poética a uma determinada natureza de estilo. Na antologia, os poemas selecionados de *O Labirintodonte* (1970), *Os Entes e os Contraentes* (1971), *Corpos Estanhos* (1973) e *Ascensão de Dez Gostos à Boca* (1977) surgem em duas versões: da forma que foram publicados originalmente e em uma versão “experimentada”. Antes de cada livro antologado, é dada a seguinte observação: «Reproduzido com cortes e deslocamentos segundo o princípio “poesia experimentada”» (cf. 1990: 20, 52, 102 e 152). Cortes e deslocamentos que são oriundos da própria experiência histórico-discursiva.

Pois os poemas “roídos”, “deteriorados”, com perda de letras, não apenas constroem uma estética diversa como expõem uma ética, dialogando com o contorno social e político em que são publicados. No contexto da Década de 1970, ou seja, ainda de ditadura, a maioria dos poemas assumiam na página a forma de um quadro delimitado e se voltavam em termos formais e temáticos a um confronto com uma tradição lírica sentimentalista e com a normatividade do discurso. Em Noventa a forma é outra. “Muda a forma, como mudam as leis que a escrita enfrenta; o touro não é sempre o mesmo, às vezes até pode parecer uma ovelha ou um gatinho: tem as unhas escondidas, mas prontas a dilacerar” (Pimenta 2012: 4). Alberto Pimenta dispõe, lado a lado, um sistema fechado — que, literalmente, enquadra o discurso — e um sistema de normalização discursiva — o limite difuso. Em lugar de um experimental enquanto «escola» ou «movimento», o que encontramos é a experimentação da forma do poema como somatização de formas de mundo, dos diferentes desenhos do tecido social. Em uma entrevista é assim que o autor explica a transformação operada nos poemas em *Obra Quase Incompleta*: “O mesmo texto, por pura perda de letras, transforma-se eventualmente num outro assim como nós nos transformamos por perda de dentes, por exemplo” (1990b: 10). Tal reflexividade entre texto e corpo leva a ler a publicação integral dos quatro primeiros livros de Alberto Pimenta em uma caixa-conjunto de dimensões e tratamento gráfico consideráveis como a imagem-síntese do lançamento da sua obra para a posteridade: manifestação de grandeza, de beleza, de importância e de valor; e, ao mesmo tempo, exercício irônico, expressão clara da dificuldade em se encaixar numa estante convencional. E o mais importante, em um tempo sombrio como nosso — com os discursos de ódio, as evocações de deus/pátria/família e as políticas de extermínio voltando a fazer parte do dia a dia e das conversas de café — *Tetraphármakos* vem como antídoto para os males discursivos, objeto alquímico que nos convoca, entre ira e riso, a mais vitalista resistência.

O título, *Tetraphármakos* dado pelo próprio Pimenta à caixa-conjunto, é inspirado nos quatro princípios epicuristas para a cura dos males do mundo e da alma. E é também, seguindo a receita do *phármakon* epicurista, que cada um dos livros ganha uma nova denominação — Cera de abelha para *O Labirintodonte*; Resina de Pinheiro para *Os Entes e os Contraentes*; Colofónia para *Corpos Estranhos* e Unto de Carneiro para *Ascensão de Dez Gostos à Boca*. A escolha reverbera alguns dos traços de Alberto Pimenta. Em todos eles, como dirá a etimologia da palavra *pharmákon*, pulsam os efeitos de veneno e de cura, de crítica mordaz

e vitalidade erótica. Muito perto dos seus noventa anos de idade (Alberto Pimenta os completará em 2026) e quase aos cinquenta anos de aniversário da sua primeira performance *Homo Sapiens* (1977) — no qual se colocara exposto no Palácio dos Chimpanzés do Zoológico de Lisboa com uma placa que dá título a ação —, o poeta faz prevalecer a sua capacidade de criar, criticar, transformar e, sobretudo, revitalizar a matriz cultural do Ocidente. De fazer da poesia, a magia que tira os pecados do mundo. E o faz honrando o que há de mais pungente na arte: a capacidade de pôr em jogo a potência e a fragilidade de um corpo, as vicissitudes de uma existência, a resposta ao que está e a antecipação de uma saúde (pequena que seja) por vir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dias, S. I. G. (2016). *O corpo como texto: Poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal* [Tese de doutoramento]. Universidade de Coimbra.

Helder, H. (1964). Texto-introdução. In A. Hatherly et al. (Orgs.). *PO.EX.*

Pimenta, A. (1990a). *Obra quase incompleta*. Fenda.

Pimenta, A. (1990b). Insubordinar, diz ele [Entrevista concedida a Carlos Vaz Marques]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 de julho, 8-10.

Pimenta, A. (1995). *A magia que tira os pecados do mundo*. Cotovia.

Pimenta, A. (2025). *Tetraphármakos*. 7Nós.

Lúcia Evangelista.

Doutora em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela mesma Instituição. Investigadora do projeto "Contextos Críticos do Modernismo e do Surrealismo em Portugal" (Clepul - Grupo 1 - Universidade de Lisboa) enquanto bolseira de pós-doutoramento. É membro do grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e do KISMIF. Email: tocarnabanda@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0189-9591

Receção: 04-12-2025

Aprovação: 23-12-2025

Citação:

Evangelista, L. (2025). Recensão Crítica. *Tetraphármakos* de Alberto Pimenta. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(2), pp.140-144 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n2r1>

