

# TODAS AS ARTES

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



Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025  
ISSN 2184-38052





## **BALEIAS AÇORES**

Das 81 espécies de baleias e golfinhos existentes em todo o mundo, é possível observar até 28 nos Açores. Os Açores constituem o melhor destino europeu para a observação de cetáceos. De um modo geral, a melhor época para a observação de baleias nos Açores corresponde à primavera, sendo abril e maio os meses mais favoráveis. Durante este período, numerosas baleias-comuns, baleias-azuis e baleias-sei atravessam o arquipélago no contexto das suas migrações anuais. Ocasionalmente, também é possível encontrar baleias minke e baleias jubarte, embora não sejam tão comuns como as outras três espécies de baleias. A espécie icónica de baleia dos Açores é a cachalote.

## **WHALES IN THE AZORES**

Of the 81 species of whales and dolphins found worldwide, up to 28 can be observed in the Azores. The Azores are considered the best destination in Europe for cetacean watching. In general, the best time for whale watching in the Azores is spring, with April and May being the most favourable months. During this period, large numbers of fin whales, blue whales, and sei whales pass through the archipelago as part of their annual migrations. Occasionally, minke whales and humpback whales can also be spotted, although they are not as common as the other three species. The iconic whale species of the Azores is the sperm whale.

# 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](mailto: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](mailto: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](mailto: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](mailto: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



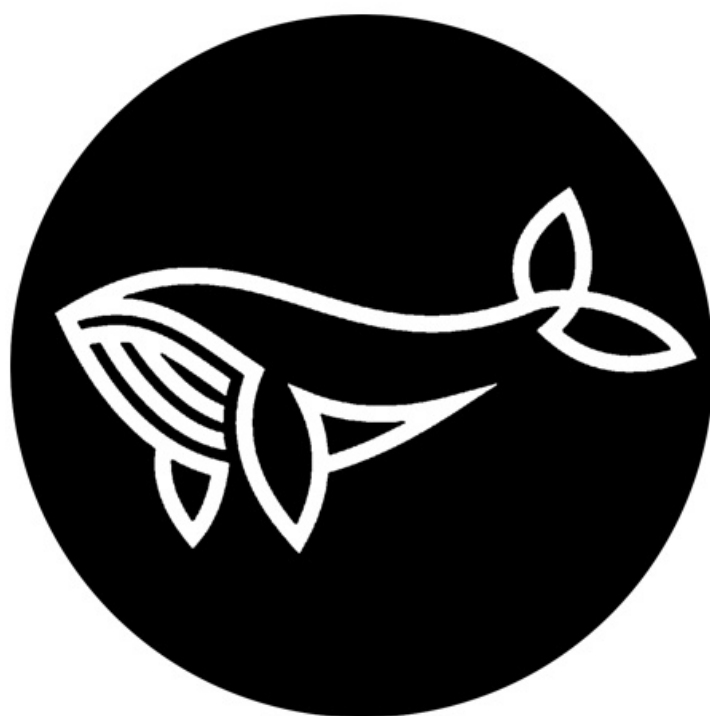
# SUMÁRIO

<b>LUGAR, FUTURO E CONTRA-FUTURO EM TEMPOS INCERTOS.....</b>	<b>4</b>
<b>ARTIGOS.....</b>	<b>14</b>
CONFIANÇA E ESPERANÇA EM MOVIMENTO: MULHERES NEGRAS MIGRANTES EM DIÁSPORA E O PAPEL DO SUS NO BRASIL.....	16
“O CORPO DE DELITO”. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA IMPRENSA MUSICAL.....	30
ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, “A POESIA OCUPANDO O ESPAÇO”: UMA ANÁLISE DA POESIA MARGINAL ATRAVÉS DE GUILHERME MANDARO.....	48
ENTRE DISPUTAS INSTITUCIONAIS E DESIGUALDADES CULTURAIS: COLETIVOS DE ARTE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO EM LEITURA COMPARADA.....	62
PROJETO AURORA: A IMPLEMENTAÇÃO DE OFICINAS ARTÍSTICAS JUNTO DE CRIANÇAS E JOVENS EM RISCO.....	78
BURIAL - A TRAJETÓRIA MUSICAL E SOCIAL DE UM ARTISTA SINGULAR NA CENA DO DUBSTEP....	94
MANUEL CARGALEIRO: A INESGOTÁVEL RIQUEZA DA SIMPLICIDADE .....	108
<b>RECENSÕES.....</b>	<b>128</b>
RECENSÃO DE LIVRO. ESTÉTICA INVESTIGATIVA: CONFLITOS E COMUNS NA POLÍTICA DA VERDADE.....	130
RECENSÃO DE LIVRO. NEUROTRIBES: THE LEGACY OF AUTISM AND THE FUTURE OF NEURODIVERSITY.....	138

# SUMMARY

<b>PLACE, FUTURE AND COUNTER-FUTURE IN UNCERTAIN TIMES.....</b>	<b>4</b>
<b>ARTICLES.....</b>	<b>14</b>
TRUST AND HOPE IN MOVEMENT: BLACK MIGRANT WOMEN IN THE DIASPORA AND THE ROLE OF THE UNIFIED HEALTH SYSTEM (SUS) IN BRAZIL.....	16
“THE BODY OF THE CRIME”. IDENTITY AND REPRESENTATION IN THE MUSIC PRESS.....	30
BETWEEN HISTORY AND LITERATURE, "POETRY OCCUPYING SPACE": AN ANALYSIS OF MARGINAL POETRY THROUGH GUILHERME MANDARO.....	48
BETWEEN INSTITUTIONAL DISPUTES AND CULTURAL INEQUALITIES: A COMPARED READING OF ART COLLECTIVES IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO.....	62
PROJETO AURORA: THE IMPLEMENTATION OF ARTISTIC WORKSHOPS WITH CHILDREN AND YOUTH AT RISK.....	78
BURIAL - THE MUSICAL AND SOCIAL TRAJECTORY OF A UNIQUE ARTIST ON THE DUBSTEP SCENE..	94
MANUEL CARGALEIRO: THE INEXHAUSTIBLE RICHNESS OF SIMPLICITY .....	108
<b>BOOK REVIEWS.....</b>	<b>128</b>
BOOK REVIEW. INVESTIGATIVE AESTHETICS: CONFLICTS AND COMMONS IN THE POLITICS OF TRUTH.....	130
REVIEW OF THE BOOK. NEUROTRIBES: THE LEGACY OF AUTISM AND THE FUTURE OF NEURODIVERSITY.....	138





# LUGAR, FUTURO E CONTRA-FUTURO EM TEMPOS INCERTOS

PLACE, FUTURE AND COUNTER-FUTURE IN UNCERTAIN TIMES

LIEU, AVENIR ET CONTRA-AVENIR EN PÉRIODE D'INCERTITUDE

LUGAR, FUTURO Y CONTRAFUTURO EN TIEMPOS DE INCERTIDUMBRE

**Paula Guerra**

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

O problema que constitui este nosso texto centra-se na permanência de uma orientação antropocêntrica nos estudos sobre o lugar. Mesmo quando se utilizam abordagens relacionais ou processuais, o lugar tende a aparecer como contexto da experiência humana, como palco da ação social ou como suporte da construção identitária. Brode-Roger (29026) considera que esta perspetiva é insuficiente, porque reduz a complexidade do lugar à forma como ele é vivido, representado ou apropriado por pessoas e grupos. Para ultrapassar esse limite, devemos colocar uma pergunta diferente: como analisar o lugar como uma composição dinâmica de elementos materiais, ecológicos, sistémicos e preceptivos, sem o reduzir nem à experiência humana nem a uma rede abstrata de relações?

Assim, para a introdução deste Volume 8 Número 3 da Revista Todas as Artes, trazemos para a análise os contributos artísticos de Josèfa Ntjam<sup>1)</sup>. A sua obra foi selecionada, por termos considerado que a mesma possui a capacidade de montar e narrar mundos alternativos, algo que vai ao encontro do propósito dos artigos que compõem este número e volume. Ou seja, ao invés de a mesma apenas retratar ou representar um tema, a artista constrói ecologias visuais e sonoras, onde os mitos, a noção de arquivo, a ciência e a imaginação especulativa ganham palco. O seu portefólio define a sua prática como uma *assemblage* de imagens, palavras, sons e histórias que servem para desmontar narrativas hegemónicas sobre origem, identidade e raça, reapropriar a História e imaginar espaços-tempos ainda não determinados, onde as identidades fixas deixam de operar.

---

<sup>1)</sup> Mais informações sobre a artista podem ser consultadas aqui: <https://ntjamjosefa.com/>

Uma dimensão fundamental do trabalho de Josèfa Ntjam situa-se no questionamento de lugar, pois este radica num pensamento moderno ocidental delimitador da natureza, da terra e do território como realidades passivas, disponíveis para classificação, uso, extração e controlo. Seguindo Haraway (1988), esta conceção está ligada a uma história longa de hierarquização epistemológica, colonialismo e exploração. O lugar, neste modelo, é transformado em recurso, cenário ou superfície administrável. Ao invés, defendemos que o lugar deve ser pensado como composição ativa de relações. Neste sentido, um dos primeiros conceitos que se destaca na obra de Ntjam, é o de fluidez. Na exposição e instalação designada *Futuristic Ancestry*, Josèfa Ntjam descreve os modos como considera que o trabalho artístico encara uma fluidez literal e metafórica, produzindo, assim, um campo de formas híbridas e diálogos entre referências culturais, políticas, espirituais e naturais. A figura de Mami Wata<sup>2)</sup> aparece como uma metáfora de multiplicidade e como força que perturba os processos tradicionais e hierarquizados de identificação, impostos pelas estruturas de poder.

Recuperemos Brode-Roger (2026) quando propõe uma compreensão sofisticada da relação entre estabilidade e mudança. Para esta autora, o lugar não possui uma essência imutável, mas também não deve ser reduzido a movimento puro. A estabilidade existe, mas como efeito temporário de determinadas relações que permanecem alinhadas durante algum tempo. O que equivale a dizer que nenhuma lente, por si só, consegue revelar a complexidade total de um lugar. Cada perspetiva é parcial, situada e limitada. O alinhamento com a obra artística de Josèfa Ntjam é inelutável. Na sua obra, esta artista propõe um conceito original que desloca o estudo do lugar para além da experiência humana. Em segundo lugar, Josèfa articula estudos culturais, geografia, novo materialismo, pós-humanismo e teoria decolonial. Em terceiro lugar, propõe um modelo para representar relações sem impor hierarquias rígidas.

Josèfa Ntjam sugere uma mudança importante na forma de compreender o lugar. AS suas obras permitem analisar os lugares como configurações compostas por elementos humanos e não humanos, materiais e simbólicos, ecológicos e políticos, históricos e preceptivos. Na senda de Ingold (2011) e de Braidotti (2013), o lugar é, pois, uma formação dinâmica, marcada por continuidades, ruturas, tensões e possibilidades. A principal questão de Josèfa Ntjam é mostrar que pensar o lugar exige abandonar tanto a ideia de cenário passivo como a ideia de identidade fixa. O lugar é uma configuração viva, instável e historicamente situada.

---

<sup>2)</sup> Mami Wata (Mãe d'Água) é uma poderosa divindade aquática adorada na África Ocidental, Central e Austral, e na diáspora. Frequentemente retratada como uma sereia ou uma mulher com uma serpente, simboliza a beleza, a fertilidade, a riqueza, mas também perigo. É uma figura complexa que representa a dualidade das águas, sendo cultuada tanto para cura quanto para proteção.



**Figuras 1 e 2: Futuristic Ancestry – Warping matter and space-time(s)**

Fonte: <https://ntjamjosefa.com/>

Voltemos à *Futuristic Ancestry* de Ntjam. Esta instalação transporta-nos para o conceito de afrofuturismo (Curti, 2019), sobretudo pelo facto de se tratar de uma concetualização que nos remete para a análise das interseções entre as culturas afro-diaspóricas, a tecnologia e a ficção científica, mas que também coloca as estéticas africanas no centro da civilização humana e move-se entre as magias e a tecnologia. Através de Curti (2019), argumentamos que esta criação de Josèfa Ntjam (Figuras 1 e 2) possui um alcance estético e ético que nos expede para uma utopia de futuros alternativos, cujo enquadramento é anti racial, ativista e feminista. Ao invocar elementos da ancestralidade dos países africanos e ao combiná-los com uma prática artística contemporânea, Josèfa foca-se no cerne das discussões atuais sobre ativismo e reivindicação de um lugar histórico que tem sido esquecido. A artista – e em relação ao conceito de afrofuturismo -, regressa do passado para reescrever o presente, perturbando o mundo em que vivemos e condicionando o futuro (Silva, 2007). Com efeito, o afrofuturismo apela a uma apropriação imaginativa do passado e à necessidade de uma crítica redentora do presente.

A partir de Butler (2021), o conceito de afrofuturismo pode ser entendido como uma diáspora transnacional e como uma visão cultural do mundo, que tende a interrogar o passado, o presente e o futuro, desafiando perspetivas eurocêntricas e normativas. Assim, através da leitura e interpretação da obra desta artista, apontamos para a necessidade de se analisar o conceito de afrofuturismo e de fabulação em articulação, uma vez que os mesmos apresentam inúmeras semelhanças, principalmente em termos de oferta de uma resposta científica que visa a agência e a autonomia destas comunidades africanas. Mais, Acuff (2019) refere que o conceito de afrofuturismo foi cunhado por Mark Dery em 1994, como uma forma de fazer referência à ficção especulativa que retratava temas da diáspora africana, tendo como mote a sua inserção nas tecnoculturas. Neste sentido, elencamos que obras como esta de Ntjam podem ser perspetivadas enquanto experiências afrodiáspóricas (Elia, 2014), seguindo a lógica de pioneiros como Jean-Michel Basquiat<sup>3)</sup>.

Ao passo que também desafia a invisibilidade que ainda assola a comunidade de artistas negros, Josèfa acaba por retratar, de igual modo, o nosso clima social contemporâneo. Com efeito, este conceito também permite que se adote uma lente visual, na medida em que enfatiza o envolvimento com a peça artística de forma empática (Acuff, 2019), colocando a voz negra, muitas vezes marginalizada, no centro da narrativa do design, com a intenção de promover uma melhoria universal através da tecnologia e por meio dela (Winchester, 2018). Remontemos a Torres e Beck (2026). Com efeito, estes autores propõem uma reflexão particularmente pertinente, uma vez que interrogam a forma como as sociedades modernas procuram dominar o tempo através da produção, antecipação e gestão do futuro. Partem da tensão entre aceleração e desaceleração, ao passo que mostram que, apesar de frequentemente serem pensadas como temporalidades opostas, ambas partilham uma mesma orientação, nomeadamente a tentativa de controlar o futuro, torná-lo previsível e, por isso, governável. Assim, esta ideia de aceleração surge associada a uma lógica moderna de progresso, de inovação e de crescimento económico e tecnológico. Por outro lado, o conceito de desaceleração, embora se apresente como uma resposta crítica aos excessos da modernidade, nomeadamente no contexto da crise climática e do Antropoceno, continua a operar dentro de uma lógica de gestão temporal, procurando “salvar” o futuro através da modulação dos ritmos sociais.

---

<sup>3)</sup> Jean-Michel Basquiat (1960-1988) foi um pintor neoexpressionista norte-americano, tendo sido o primeiro afro-americano a fazer sucesso no campo das artes plásticas de Nova Iorque.

Mas mostram fundamentalmente a indissociabilidade dos elementos humanos e não humanos, dos constituintes materiais e simbólicos, dos componentes ecológicos e políticos, dos níveis históricos e perceptivos do lugar(es). Para além do lugar, Josèfa Ntjam recusa uma conceção linear, homogénea e fechada do tempo. Se a artista convoca ancestralidades, arquivos submersos, mitologias afro-diaspóricas e futuros especulativos para desorganizar as narrativas hegemónicas, Torres e Beck (2026) ajudam-nos a pensar criticamente os regimes temporais que estruturam essas mesmas narrativas. A proposta de Haraway, (2016) ou de Latour (2005) de tempos articulados ou de temporalidades-charneira, permitem compreender o futuro como um campo plural, composto por temporalidades sociais, ecológicas, culturais e políticas em tensão.



**Figuras 3 e 4: RE/SISTERS: A lens on gender and ecology**

Fonte: <https://ntjamjosefa.com/>

A instalação *RE/SISTERS* (Figuras 3 e 4) foi desenhada para pensar as ligações sistémicas entre a opressão das mulheres e a degradação do planeta, numa chave ecofeminista, decolonial e interseccional. A este respeito, Mollett e Faria (2013), ajudam-nos a perceber que esta criação retrata um campo histórico de violência, memória e resistência (Guerra, 2023a). No portefólio de Josèfa Ntjam, esta instalação emerge no quadro de uma fotomontagem/instalação alargada, designada por “Unknown Aquazone” (2020). Esta obra é descrita como um “aquário” onde a artista entrelaça o passado mítico e os futuros especulativos, ou seja, a mesma desenha uma mitologia afro-diaspórica de uma população subaquática descendente das mulheres africanas grávidas e que foram atiradas ao mar durante o tráfico atlântico. A água, aparece como uma espécie de arquivo colonial, mas também como um meio de sobrevivência e como um espaço de imaginação política (Guerra, 2023b). A este respeito Mollett e Faria (2013) argumentam que o género não pode ser pensado isoladamente, porque os corpos feminizados e racializados são produzidos dentro da mesma história que organiza território, extração, circulação e morte. Josèfa, ao combinar arquivos familiares, visões microscópicas de objetos e materiais orgânicos e ainda fotografias de revolucionários da independência dos Camarões, faz com que a ecologia surja como uma rede de relações entre corpos, memórias, luta política e formas de vida. Neste seguimento, Oliveira e Guerra (2023) convidam-nos a pensar sobre quem tem acesso, controlo e legibilidade sobre os recursos, os territórios e os próprios regimes de vida. Assim, Ntjam responde visualmente com a ideia de que os ecossistemas são inseparáveis das histórias de violência colonial e das resistências negras.

Note-se que Gorby (2026), também nos oferece uma análise densa sobre as raízes históricas da biopolítica e sobre as possíveis formas de resistência à contemporaneidade, regressando ao pensamento grego, para mostrar como a separação entre vida biológica e vida política. Assim, demonstra que esta divisão não é apenas filosófica, mas profundamente política, na medida em que determina que vidas podem ser reconhecidas como plenamente políticas e que vidas são remetidas para a esfera da sobrevivência, da domesticidade ou da exclusão. Também Guerra e Oliveira (2023) na análise da performance *Mimoso* de Juliana Notari colocam as questões em cena. Através da análise da performance de Juliana Notari, as autoras retratam a questão do corpo humano e não humano na história da repressão das sociedades. Por um lado, podemos vê-los como símbolos e materialidades de opressão, bem como os podemos entender como espaços de resistência - enquanto dotados de lógicas de re-significação dessas materialidades opressoras. Josèfa quase que desloca a discussão da biopolítica para o campo da antipolítica, entendida como uma prática de recusa, insubmissão e invenção de modos de vida não governáveis. A sua obra artística convoca formas de existência que perturbam fronteiras fixas entre humano e não humano, corpo e arquivo, passado e futuro, vida e política, e abrem espaço para imaginar comunidades, ecologias e temporalidades diversas e plurais.

Por tudo isto, parece-nos que este Volume da Revista *Todas as Artes* pode ser lido como um campo de interrogação do lugar como espaço fixo e imutável. Avança para os lugares e para as diferentes (em devir incessante) dimensões dos lugares. O primeiro artigo é o de Regina Andrade, Heloísa Ferraz Ayres, Roberto Souza e Silva, Fernando Ben, Adriana Matos e Camila Saraiva Nogueira – “Confiança e esperança em movimento: mulheres negras migrantes em diáspora e o papel do SUS no Brasil” -, e nele, a experiência migratória é pensada a partir dos significados psicossociais de confiança e esperança, tomando como foco mulheres negras e a diáspora no Brasil. Este artigo destaca a heterogeneidade linguística e cultural dos fluxos migratórios. Segue-se o texto ““El cuerpo del delito”. identidad y representación en la prensa musical” de Angels Bronsoms. Este artigo propõe uma leitura crítica da

representação da mulher na imprensa musical de 1980, a partir da análise de 35 capas de três revistas de rock — *Rolling Stone*, *New Musical Express* e *Vibraciones*. Situando o *corpus* num momento de modernização da indústria cultural e de transformação dos dispositivos mediáticos, o artigo mostra como essas capas reproduzem uma gramática visual androcêntrica assente na sexualização, no infantilismo e na objetificação.

Patrícia Marcondes Barros apresenta-nos o artigo intitulado “Entre a história e a literatura, “a poesia ocupando o espaço”: uma análise da poesia marginal através de Guilherme Mandaro” – onde revela como a poesia marginal é lida como forma de invenção estética e política situada nas margens dos cânones literários e editoriais. A partir da poética de Guilherme Mandaro e das experiências ligadas ao mimeógrafo, o texto evidencia como esta produção recusou hierarquias instituídas, aproximou arte e vida e respondeu ao contexto de repressão e esvaziamento cultural durante a ditadura. Já Débora da Silva Suzano e Ana Accorsi Miranda, em “Entre disputas institucionais e desigualdades culturais: coletivos de arte da cidade do Rio de Janeiro em leitura comparada”, reúnem – numa lógica comparativa – pesquisas empíricas sobre coletivos artísticos no Rio de Janeiro, interrogando as relações entre arte, política, território e institucionalização. Ao confrontarem experiências de áreas centrais e periféricas da cidade, as autoras mostram como variam as motivações, estratégias e desafios desses grupos, enquanto identificam pontos comuns decisivos, tais como a politização da arte.

O artigo denominado “Projeto Aurora: a implementação de oficinas artísticas junto de crianças e jovens em risco” da autoria de Ana Pacheco, apresenta uma investigação-ação desenvolvida no âmbito do Projeto Aurora, uma intervenção socioeducativa baseada em oficinas artísticas dirigidas a crianças e jovens em situação de acolhimento residencial. Centrado na promoção da aprendizagem socioemocional, o artigo descreve a implementação das oficinas, os instrumentos de monitorização criados e os resultados obtidos, sublinhando o potencial da integração das artes na construção de relações significativas. Pedro Alexandre Faria da Silva – “Burial – a trajetória musical e social de um artista singular na cena do *dubstep*” - dedica este artigo ao produtor inglês Burial, uma figura central da música eletrónica contemporânea e um nome incontornável da cena *dubstep* do sul de Londres. Cruzando dimensões musicais, sociais e espaciais, o texto começa por enquadrar as dinâmicas urbanas e socioculturais dessa cena para, depois, traçar um perfil singular do artista, atento ao seu anonimato, à sua ligação a Londres, ao seu uso do *sampling* e à forma como a sua obra se distingue pelo hibridismo de géneros como o *UK garage*, o *2-step*, o *jungle* ou o *ambient*.

Laura Di Mascio, com o artigo “Manuel Cargaleiro: a inesgotável riqueza da simplicidade”, propõe uma leitura da obra de Manuel Cargaleiro a partir do seu vínculo com a tradição têxtil portuguesa e do diálogo entre artes plásticas e artes decorativas. Tomando como ponto de partida três obras conservadas no Museu de Arte Contemporânea de Coimbra, o artigo acompanha a migração da modularidade da cerâmica para o têxtil e para a pintura, destacando a ligação entre arte e artesanato. Este Volume conta ainda com duas recensões críticas: a do livro “Estética investigativa: conflitos e comuns na política da verdade” de Lais Rabello de Andrade, que situa o livro no contexto contemporâneo de crise da evidência pública, proliferação de imagens técnicas e disputa política em torno da produção da verdade. Ao discutir conceitos como estética procedimental, infraestruturas de *sensing*, arquivo e comum agonístico, o texto evidencia o alcance crítico de uma metodologia que articula arte, investigação forense e práticas de leitura ativa do mundo. A outra recensão crítica de autoria de José Bola face ao livro “Neurotribes: the legacy of autism and the future

of neurodiversity” relê esta obra à luz dos debates contemporâneos sobre inteligência artificial, normalização cognitiva e mediação técnica da vida social. Mais do que uma simples apresentação historiográfica do livro, a recensão propõe uma reflexão sociológica sobre a forma como certas modalidades de cognição são tornadas legíveis, valorizadas ou desviantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuff, J. B. (2020). Afrofuturism: Reimagining art curricula for Black existence. *Art Education*, 73(3), 13–21. <https://doi.org/10.1080/00043125.2020.1717910>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Polity Press.
- Brode-Roger, D. (2026). Identity-of-place: A conceptual framework. *International Journal of Cultural Studies*, 1–18. <https://doi.org/10.1177/13678779261436049>
- Butler, P. (Ed.). (2021). *Critical Black futures: Speculative theories and explorations*. Springer Nature Singapore. <https://doi.org/10.1007/978-981-15-7880-9>
- Curti, L. (2019, September 14). *Afro-feminist journeys and the violence of the present*. Roots&Routes. <https://www.roots-routes.org/afro-feminist-journeys-and-the-violence-of-the-present-by-lidia-curti/>
- Elia, A. (2014). The languages of Afrofuturism. *Lingue e Linguaggi*, 12, 83–96. <https://doi.org/10.1285/i22390359v12p83>
- Gorby, P. (2026). Biopolitics and antipolitics in ancient Greek political thought. *European Journal of Social Theory*. <https://doi.org/10.1177/13684310261445003>
- Guerra, P. (2023a). Réquiem para Dois Rios: Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 22, 15–29. <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2023-1-22-a02/>
- Guerra, P. (2023b). Fanzines e (eco)feminismo: Além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno. *Arte & Ensaios*, 29(45). <https://doi.org/10.60001/ae.n45.14>
- Guerra, P., & Oliveira, C. de (2023). Always So Mimoso: The re-signification of human and post-human bodies in the Global South. *The International Journal of Arts Theory and History*, 18(1), 39–57. DOI: <http://doi.org/10.18848/2326-9952/CGP/v18i01/39-57>
- Haraway, D. J. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Ingold, T. (2011). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

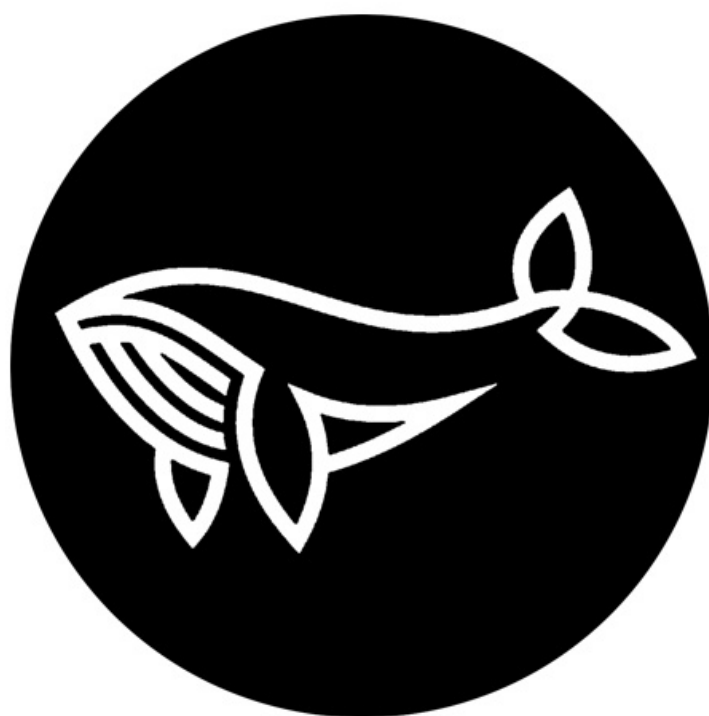
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Mollett, S., & Faria, C. (2013). Messing with gender in feminist political ecology. *Geoforum*, 45, 116–125. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2012.10.009>
- Oliveira, C. de, & Guerra, P. (2023). Seguimos numa busca incessante por um lugar na história: Amuamas, Juliana Notari e ecofeminismo. *História da Historiografia*, 16(41), e1991. <https://doi.org/10.15848/hh.v16i41.1991>
- Silva, D. F. (2007). *Toward a global idea of race*. University of Minnesota Press.
- Torres, F., & Beck, H. (2026). Convergent futures: Time mastering in accelerating and decelerating temporalities. *European Journal of Social Theory*. <https://doi.org/10.1177/13684310261441785>
- Winchester, W. W., III. (2018, March 24). *Black Panther, engineering, and Afrofuturism*. African American Intellectual History Society. <http://www.aaihs.org/black-panther-engineering-and-afrofuturism>

## **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). Lugar, futuro e contra-futuro em tempos incertos. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa1>



# ARTIGOS



# TODAS AS ARTES

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



Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025  
ISSN 2184-38052

# **CONFIANÇA E ESPERANÇA EM MOVIMENTO: MULHERES NEGRAS MIGRANTES EM DIÁSPORA E O PAPEL DO SUS NO BRASIL**

**TRUST AND HOPE IN MOVEMENT: BLACK MIGRANT WOMEN IN THE DIASPORA AND THE ROLE OF THE UNIFIED HEALTH SYSTEM (SUS) IN BRAZIL**

**CONFIANCE ET ESPOIR DANS LE MOUVEMENT : LES FEMMES MIGRANTES NOIRES DE LA DIASPORA ET LE RÔLE DU SYSTÈME DE SANTÉ UNIFIÉ (SUS) AU BRÉSIL**

**CONFIANZA Y ESPERANZA EN MOVIMIENTO: MUJERES NEGRAS MIGRANTES EN LA DIÁSPORA Y EL ROL DEL SISTEMA ÚNICO DE SALUD (SUS) EN BRASIL**

## **Regina Andrade**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Brasil

## **Heloísa Ferraz Ayres**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Brasil

## **Roberto Antônio Souza e Silva**

Instituto Federal de Rondônia, Departamento de Educação, Ciências e Tecnologia, Brasil

## **Fernando Ben**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia, Brasil

## **Adriana Matos**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia, Brasil

## **Camila Saraiva Nogueira**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia, Brasil

RESUMO Este artigo analisa os significantes psicossociais de confiança e esperança no processo migratório de mulheres negras em diáspora no Brasil, a partir de uma abordagem qualitativa centrada na perspectiva subjetiva e na compreensão dos significados e experiências construídos em seus contextos sociais e históricos. O estudo fundamenta-se no projeto *Mulheres negras migrantes em diásporas no Brasil: Cartografia das opressões* (CNPq/2023), desenvolvido por seis universidades brasileiras. No Núcleo do Rio de Janeiro, participam dez mulheres migrantes negras, bolsistas e protagonistas das ações, sob coordenação do grupo Âncora – Territórios Socioculturais (CNE/FAPERJ-2025), em parceria com o LaTIS – Laboratório Trabalho, Inclusão Social e Sustentabilidade – Movimento dos Grupos Sociais. As reflexões evidenciam a heterogeneidade linguística e cultural dos fluxos migratórios e contribuem para o aprofundamento dos debates acadêmicos sobre o Sistema Único de Saúde (SUS), os desafios da inclusão e da equidade e o fortalecimento da confiança e da esperança.

Palavras-chave: migração, confiança, esperança.

ABSTRACT: This article analyzes the psychosocial signifiers of trust and hope in the migration process of Black women in the diaspora in Brazil, using a qualitative approach centered on the subjective perspective and the understanding of the meanings and experiences constructed within their social and historical contexts. The study is based on the project *Black migrant women in diasporas in Brazil: Cartography of Oppressions* (CNPq/2023), developed by six Brazilian universities. The Rio de Janeiro Center is home to ten Black migrant women, scholarship holders and protagonists of the initiatives, coordinated by the Âncora group – Sociocultural Territories (CNE/FAPERJ-2025), in partnership with LaTIS – Labor, Social Inclusion and Sustainability Laboratory – Movement of Social Groups. The reflections highlight the linguistic and cultural heterogeneity of migratory flows and contribute to the deepening of academic debates on the Unified Health System (SUS), the challenges of inclusion and equity, and the strengthening of trust and hope.

Keywords: migration, trust, hope.

RÉSUMÉ: Cet article analyse l'importance psychosociale de la confiance et de l'espoir dans le processus migratoire des femmes noires de la diaspora au Brésil, à travers une approche qualitative centrée sur la perspective subjective et la compréhension des significations et des expériences construites dans leurs contextes sociaux et historiques. L'étude s'appuie sur le projet *Femmes migrantes noires des diasporas au Brésil : Cartographie de l'oppression* (CNPq/2023), développé par six universités brésiliennes. Le Centre de Rio de Janeiro accueille dix femmes migrantes noires, boursières et actrices clés de ces initiatives, coordonnées par le groupe Âncora – Territoires socioculturels (CNE/FAPERJ-2025), en partenariat avec le LaTIS – Laboratoire du travail, de l'inclusion sociale et de la durabilité – Mouvement des groupes sociaux. Ces réflexions mettent en lumière l'hétérogénéité linguistique et culturelle des flux migratoires et contribuent à l'approfondissement des débats académiques sur le Système de santé unifié (SSU), les défis de l'inclusion et de l'équité, ainsi que le renforcement de la confiance et de l'espoir.

Mots-clés: migration, confiance, espoir.

RESUMEN: Este artículo analiza la importancia psicosocial de la confianza y la esperanza en el proceso migratorio de las mujeres negras en la diáspora en Brasil, mediante un enfoque cualitativo centrado en la perspectiva subjetiva y la comprensión de los significados y experiencias construidos en sus contextos sociales e históricos. El estudio se basa en el proyecto *Mujeres negras migrantes en las diásporas en Brasil: Cartografía de la opresión* (CNPq/2023), desarrollado por seis universidades brasileñas. El Centro de Río de Janeiro acoge a diez mujeres negras migrantes, becarias y protagonistas de las iniciativas, coordinadas por el grupo Âncora – Territorios Socioculturales (CNE/FAPERJ-2025), en colaboración con LaTIS – Laboratorio de Trabajo, Inclusión Social y Sostenibilidad – Movimiento de Grupos Sociales. Las reflexiones destacan la heterogeneidad lingüística y cultural de los flujos migratorios y contribuyen a la profundización de los debates académicos sobre el Sistema Único de Salud (SUS), los desafíos de la inclusión y la equidad, y el fortalecimiento de la confianza y la esperanza.

Palabras-clave: migración, confianza, esperanza.

## 1. Introdução

Este artigo apresenta aspectos e reflexões do *Projeto Mulheres negras migrantes em diásporas no Brasil: Cartografia das opressões* (2023), patrocinado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pelo Ministério da Saúde do Brasil<sup>1)</sup>. O Núcleo do Rio de Janeiro foi implantado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com a participação de dois laboratórios que são grupos de pesquisa, CNPq-UERJ: o Âncora – Territórios Socioculturais e o LaTIS - Laboratório Trabalho, Inclusão Social e Sustentabilidade - Movimento dos Grupos Sociais. Nestes grupos concentram-se pesquisas, artigos e trabalhos acadêmicos de pesquisadores, professores e alunos de Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social (PPGPS) da UERJ. Após os procedimentos iniciais de implantação, o projeto deu início às oficinas, grupos operativos e reuniões com a coordenadora, os estudantes e as mulheres negras migrantes selecionadas, em número de dez. A equipe do projeto era composta integralmente por bolsistas, responsáveis pela execução das ações previstas. Cada sessão teve duração de duas horas, realizadas uma vez por semana ou três vezes por mês, conforme as disponibilidades locais. Com o intuito de favorecer a socialização e a integração entre as participantes, foi disponibilizado um lanche em cada reunião do grupo, à exceção do encontro correspondente à participação no *XII Colóquio internacional fronteiras abertas para jovens migrantes*, realizado em maio de 2025, na cidade do Rio de Janeiro, ocasião em que, com o apoio da FAPERJ, foi oferecido um almoço coletivo que contou com a presença de toda a equipe e de convidados internacionais que contribuíram com reflexões acerca do tema. As atividades de grupo foram iniciadas em novembro de 2024 e se encerraram em novembro de 2025. Os objetivos dos trabalhos em grupo consistiram em propiciar, por meio de imagens e relatos de experiências sobre as opressões vividas pelas mulheres migrantes negras, momentos de escuta, partilha e discussão dessas vivências.

---

<sup>1)</sup> O projeto é coordenado por Graça Hoefel e conta com a participação de seis universidades federais brasileiras localizadas em Brasília, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Acre, Juiz de Fora e Pernambuco.

Logo no início, a equipe percebeu que não seriam abordados apenas temas traumáticos ou mobilizadores relacionados às opressões. Nas histórias de vida de cada uma das participantes revelavam também outros significantes psicossociais que atravessavam seus cotidianos. Dentre os vários significantes psicossociais registrados no decorrer da pesquisa e presentes nas narrativas das participantes, priorizou-se, para este trabalho, articular algumas reflexões sobre a confiança e a esperança. Considerando que o projeto envolve mulheres em diferentes situações migratórias, faz-se necessário distinguir a condição de refugiado e de migrante, pois existem direitos inalienáveis à proteção legal por parte dos Estados acolhedores, conforme assinalam Sarmiento e Rodrigues (2020):

Com relação ao termo migrante, ele não é considerado sinônimo de refugiado, seu significado é mais abrangente, enquadrando tanto os migrantes como os refugiados. Os refugiados têm direito a proteção legal do Estado acolhedor, que deverá ser feito através de uma ação operacional adequada à situação. Para a ONU, o termo refugiado só poderá ser utilizado para as pessoas que fogem por motivo de perseguição, conflito ou guerra. Entende-se que o migrante não corre o risco imediato de vida e faz o trânsito entre países procurando condições melhores para se estabelecer. Como podemos perceber, a condição de refugiado é legitimada por institutos jurídicos internacionais de amplo alcance, com diretrizes mundiais definidas, reguladas pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), considerado como medida de caráter humanitário (Sarmiento & Rodrigues, 2020: 100).

Essa diferenciação é relevante para compreender as políticas públicas e intervenções sociais direcionadas a cada grupo.



**Figura 1: Grupo de Pesquisa Mulheres Migrantes Negras: Cartografia das Opressões, Núcleo Rio de Janeiro (UERJ) – XIII Colóquio Internacional**

Fonte: Autoras.

## 2. Significantes psicossociais de acolhimento e de confiança

Durante a pesquisa registrou-se a força da confiança e da esperança como fatores cruciais que impulsionam essas migrantes, mesmo diante de adversidades significativas. Observou-se que a esperança, em seu papel de motivação e resiliência, emerge como mola propulsora nas decisões e ações dessas mulheres. Ao considerar essas condições reais e pouco documentadas, busca-se estabelecer um parâmetro norteador que contribua para a compreensão da identidade do migrante no paradoxo entre sobreviver e se esperar.

Antes desta experiência em projetos com migrantes e refugiados a Equipe integrou o Projeto Vida Paralela Migrantes-Brasil-França, que foi contemplado em Edital Capes-Cofecub entre 2017-2022 cujo “objetivo geral foi conhecer e revelar o cotidiano de vida, cultura, saúde e trabalho de sujeitos migrantes no Brasil e na França” (Hoefel *et al.*, 2024: s/p). Essa experiência forneceu uma base metodológica e conceitual sólida, oferecendo subsídios essenciais que apoiaram a elaboração e implementação do projeto atual.

Na perspectiva da Psicologia Social, a confiança e a esperança são dimensões da identidade pessoal e funcionam como forças motrizes que sustentam a resiliência de mulheres em diáspora no Brasil, mesmo antes de se abordar o acolhimento, a sobrevivência e os desafios sociais que enfrentam. Segundo Stuart Hall (1990), a identidade não é algo fixo, completo, pronto ou simplesmente à espera de ser descoberto. Ela se constitui ao longo do tempo, sendo moldada pelas experiências e históricos sociais, que abrange a percepção individual e social de quem somos. Portanto, Hall (1990) argumenta que a identidade não é estática, mas dinâmica e em constante processo de formação. Sempre é moldada por uma interação complexa entre características pessoais, contextos sociais, históricos e culturais. Assim, nossa identidade não é apenas uma questão de quem pensamos ser, mas também de como somos percebidos pelos outros e como nos posicionamos em relação aos grupos aos quais pertencemos ou dos quais nos distanciamos e por isso envolve o que sentimos também e o que desejamos (Andrade, 2024).

Assim, nossa identidade pode ser compreendida como um ponto de conexão entre o eu individual e o eu coletivo, influenciada por sentimentos de confiança e de esperança. Cada indivíduo constrói sua identidade não apenas a partir de suas experiências pessoais com grupos pequenos e originários como a família, mas também em relação às identidades coletivas compartilhadas por grupos maiores — como comunidades étnicas, culturais, sociais ou políticas — e pelas diversas interações estabelecidas com o ambiente social (Hall, 1990; Fialho, 2017), perspectiva esta que pode ser corroborada e enriquecida através da citação das pesquisadoras:

Com a possibilidade de viajar e se conectar com diversos tipos de cultura, as pessoas dos lugares mais longínquos podem experimentar ou visualizar possibilidades e formas de vida distintas e, assim, como a identidade se constrói a partir de um processo de representações, o sujeito pós-moderno é atravessado por referências múltiplas que lhe possibilitam ir além da identidade localizada no espaço e no tempo, ir além da identidade do lugar definido, do masculino ou do feminino, para uma identidade formada por possibilidades sem fronteiras (Pinto & Andrade, 2015: 281).

Temos, desta forma, a concepção de uma identidade migratória marcada por um verdadeiro paradoxo — entre a luta pela sobrevivência e o exercício da confiança e da esperança em uma realidade de perspectivas diferentes e diversas, que podem se apresentar potencialmente melhores do que as do passado. Neste contexto, poderíamos considerar a sobrevivência como sinais do futuro?

Sob o ponto de vista científico a confiança é um significante psicológico e social cujos indicadores são os de acolhimento das diferenças e das vulnerabilidades humanas, conseqüentemente envolvendo crenças, intenções e o comportamento de outros. As conseqüências da confiança, para quem exprime e para quem recebe, são a cooperação e as intenções positivas e otimistas nos contatos humanos (Erikson, 1970). Alguns marcadores podem ser obtidos nas atividades científicas. A experiência conta muito e os exemplos práticos reforçam este fenômeno social multidimensional. As bases científicas, jurídicas e do Direito constituem um importante indicador da confiança de cidadãos e estrangeiros. Nesse contexto, a Convenção da Organização das Nações Unidas (ONU), criada em 1945, depois do final da Segunda Guerra Mundial, apresentam maior abrangência e foram adotadas com o propósito de manter a paz e a segurança internacional, desenvolver relações amistosas entre as nações e promover o respeito à Declaração Universal dos Direitos Humanos. Sua criação foi importante por assegurar que qualquer pessoa, em situação de necessidade, possa solicitar e receber refúgio em outro país, independentemente de sua raça, religião, nacionalidade ou opiniões políticas, garantindo, assim, o respeito à sua humanidade e a proteção de seus direitos fundamentais.

O Brasil sempre teve um papel pioneiro e de liderança internacional no que diz respeito à questão de migrantes e refugiados e foi também o primeiro país do Cone Sul a ratificar a criação do Estatuto dos Refugiados e integrar o Comité Executivo do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) criado em 1950. Parece que os direitos humanos e o acolhimento a estrangeiros sempre estiveram em pauta, porém verifica-se que é muito recente este movimento de confiança. Vários acontecimentos ocorreram na América do Sul e na América do Norte no início dos anos cinquenta, que representaram um marco importante de sensibilização para a questão dos refugiados e migrantes e conseqüente desenvolvimento dos Direitos Humanos. Na Argentina, Juan Peron (1895-1974) foi reeleito presidente, Vargas (1882-1954) apresenta o projeto de criação da Petrobras, nacionalizando nosso petróleo, nos Estados Unidos o ato de imigração e de naturalização foi aprovado no Congresso e os estudos da bomba de hidrogênio foram testados nas Ilhas Marsha.

Somente em 1984, com a Declaração de Cartagena sobre Refugiados, a proteção a migrantes e refugiados na América Latina e no Caribe foi ampliada, consolidando uma definição mais abrangente para esses grupos. No âmbito nacional, entre as organizações públicas do Brasil, destaca-se o Sistema Único de Saúde (SUS), implantado em 1990, com o objetivo de garantir acesso universal e gratuito à saúde para toda a população, sem qualquer distinção. Fundamentado nos princípios de equidade, integralidade e universalidade, o SUS assegura o acesso pleno aos serviços de saúde, independentemente de origem, condição social, nacionalidade ou situação migratória.

### 3. Enquanto houver vida, há esperança

O último que morre é o sujeito e todos os seus constructos, objetos das percepções e pensamento. A esperança pode ser compreendida como um produto da cognição e da motivação. A esperança é um dos constructos mais valorizados tanto no cotidiano quanto para a constituição da subjetividade. Os princípios básicos da Bioética, diretamente relacionados à saúde, incluem: o princípio da autonomia, que diz respeito à liberdade individual; o princípio da beneficência, que aborda a questão da avaliação risco-benefício; o princípio da não-maleficência, que determina que jamais se deve praticar algum mal ao paciente, e, finalmente, o princípio da justiça, que estabelece a distribuição equitativa dos cuidados de saúde, garantindo que todos devem ter acesso aos procedimentos médicos necessários, independentemente de sua situação socioeconômica. Esses princípios contribuem para esperança nos processos de saúde-doença. Para que os *Direitos Humanos* e os princípios da Bioética sejam praticados no mundo é necessário a paz. Abordar a paz, destaca-se a importância da equidade, que consiste na garantia universal do direito às informações e o acesso a tratamentos dignos e igualitários, assegurando oportunidades iguais a todos, sem distinção. Para tanto se faz necessário combater a cultura da indiferença tão prejudicial à sociedade.

Pensando o tema da paz, no âmbito das migrações e dos refugiados, destacam-se as seguintes considerações: em primeiro lugar, a paz implica um método que articula fala, linguagem e diálogo, transformando os conflitos por meio da não violência e assertividade. Assim, desenvolvem-se atitudes pessoais que geram calma, segurança, em si e nos outros, respeito e reflexão, em vez de reações negativas diante o diálogo, a educação, a pesquisa ou o trabalho de campo valorizando a pesquisa-ação e construindo-se a esperança. A paz neutra, por sua vez, promove uma educação voltada para a paz, cuja pedra angular é a neutralização e a redução dos conflitos e violências, a partir da tese que é preciso educar para aprender a criticar (Jimenez, 2025). Um construto aparentemente fácil, bem estruturado, mas cercado de “inimigos”.

O primeiro deles é o princípio de realidade, desenvolvido pelo psicanalista Sigmund Freud (1856-1939). Ao estudar os sistemas da personalidade — *ego*, *superego* e *id* — Freud propôs que a função do ego é a de equilibrar os desejos do *id*, regido pelo princípio do prazer, com as restrições e exigências do mundo externo, o *superego*. Nesta complexidade de mundo interno (subjetividade) e mundo externo (realidade) ocorre o controle das satisfações imediatas de prazer e o aprendizado para lidar com as experiências, planejando formas para satisfazê-las. Nessa concepção, a esperança pode ser considerada como um constructo imaginário e ilusório, sem possibilidade para seu desenvolvimento.

Entretanto, esta equação não está completa porque não se leva em consideração outros fatores presentes nas vicissitudes das pulsões. Se por acaso a esperança se estabelece como princípio de realidade, ela não tem força para eliminar o princípio do prazer e sim favorecer a um equilíbrio entre a satisfação dos desejos e a adaptação à realidade. Para Freud, a esperança é uma força motriz vital que impulsiona o sujeito em direção ao futuro mesmo diante do sofrimento e das dificuldades. Porém pode se tornar uma ilusão e dificultar a “cura” do paciente se provocar resistências ao trabalho analítico. O artigo “Caso de AB” refere-se a um paciente de Freud, descrito em correspondências entre 1909-1939, com Oskar Pfister (1873-1956) suíço, ministro luterano e psicanalista leigo, cujas cartas trocadas entre eles evidencia um agravamento desse paciente com a perda da esperança e o risco de ruína, vislumbrada como suicídio (Freud & Meng, 2001). Ainda sobre a esperança e a

psicanálise citamos Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês, quando no livro *Televisão*, ao ser indagado sobre a esperança responde:

Quanto ao que é lícito esperar! “, devolvo-lhe a pergunta, isto é, entendo-a, desta vez, como vinda de você [...] Como ela me diria respeito sem que me dissesse o que esperar? O senhor pensa a esperança como não tendo objeto? [...] Espere o que lhe apetecer. Saiba apenas que, por várias vezes, vi a esperança — aquilo a que se chama os róseos amanhãs (Gabriel Péri) — levar ao suicídio, pura e simplesmente, pessoas a quem eu prezava tanto quanto a você (Lacan, 2003: 540).

É curioso que os dois psicanalistas, Freud e Lacan, associem a esperança — ou a ausência dela — à ruína e ao suicídio, quando, popularmente, diz-se que enquanto houver vida há esperança, ou que a esperança é a última que morre.

#### **4. Serviço de atendimento de saúde no Brasil, o SUS – confiança e esperança**

No Brasil, existe um sistema de saúde acessível a todos os cidadãos, sem distinção de gênero, raça, cor ou nacionalidade. O Sistema Único de Saúde (SUS) brasileiro tem se mostrado um espaço de acolhimento e de resolução de questões de saúde para a população migrante e refugiada. Além disso, atuam também o Ministério dos *Direitos Humanos* e da Cidadania e o Ministério do Desenvolvimento e Assistência Social, Família e Combate à Fome, promovendo a proteção e suporte em outras dimensões sociais e cidadãs. O Sistema Único de Saúde (SUS) possui um histórico que reflete sua constituição e existência político-social e os princípios que o regem. Trata-se de um conjunto de serviços de saúde voltado para o atendimento integral da população residente no território brasileiro — incluindo brasileiros, contribuintes, não-contribuintes, estrangeiros, turistas, comunidades urbanas, rurais e indígenas. O SUS abrange serviços de prevenção, diagnóstico, cuidados ambulatoriais e de alta complexidade, medicações cotidianas e de alto custo. Além disso, o SUS integra pesquisa, ensino e a capacitação de profissionais da saúde. É um sistema descentralizado, cujo financiamento é compartilhado entre União, estados e municípios, com estrutura hierarquizada e distribuída territorialmente. Com base em gestores locais, que desempenham papel central, pois possuem maior conhecimento sobre as demandas específicas da população a ser atendida.

A promulgação da Constituição Federal Brasileira de 1988 estabeleceu que saúde é um direito de todos e dever do Estado. Esta indicação foi reforçada pelas Leis n° 8.080 e 8.142 em setembro de 1990 que prevê como princípios, a equidade, universalização e a integridade e cujo objetivo principal é garantir o acesso aos serviços de saúde no Brasil. Antes da criação do SUS havia um outro serviço de saúde chamado de Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS) criado em 1977 para assistência médico-hospitalar e procedimentos para trabalhadores formais e seus dependentes.

Os principais serviços de saúde universais e gratuitos são o do Reino Unido (NHS) financiado por impostos, o do Canadá, no qual cada província é responsável por sua administração e o da Suécia caracterizado por atendimentos domiciliar e tratamento psiquiátrico e odontológico. A França com o atendimento de Segurança Social (Sécurité Sociale) é tão reconhecida quanto os serviços da Holanda e da Austrália, porém o SUS tem sido citado como sendo um sistema gratuito de profissionais qualificados e atenção básica competente. Os melhores hospitais do Brasil e muitos citados como melhores da América Latina, atendem também aos pacientes dos SUS.

O Brasil, com 8.509.379.576 km e cerca de 213.421.037 milhões de habitantes, em 2024, é o quinto maior país do mundo. As três instâncias institucionais do SUS – União, estados e municípios – estão estruturadas para oferecer um serviço de qualidade, embora seu funcionamento nem sempre seja uniforme devido às limitações legais na distribuição de recursos. A legislação estabelece que os municípios devem receber, no mínimo, 15% dos recursos, o estado, no mínimo 12% e o Distrito Federal, com sua arrecadação própria de impostos e recursos, complementa os valores transferidos pelo Ministério da Saúde, que financiam seis blocos: I-Atenção Básica; II- Atenção de Média e Alta complexidade; III-Vigilância de Saúde; IV-Assistência Farmacêutica; V-Gestão do SUS; VI – Investimentos na Rede de Serviços de Saúde. O SUS tem três pilares doutrinários que são a Universalidade, a Integralidade e Equidade. O SUS, portanto, busca garantir saúde como direito de todos, atendimento completo e tratamento diferenciado às desigualdades.

Esta complexidade se reflete nas diferenças que ocorrem em todo o país com o SUS e suas facetas paradoxais. De um lado, é frequentemente alvo de críticas divulgadas pela mídia, em que há pessoas sem atendimento nas portas de hospitais, longas esperas por cirurgias ou tratamento de maior complexidade, enfrentando anos em uma fila no Sistema de Regulação (SISREG), responsável pela realização desses procedimentos, ou ainda, a falta de profissionais essenciais, como psiquiatras, em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS). Por outro lado, é o mesmo sistema que é referência mundial, por sua excelência no tratamento do HIV/Aids Vírus da Imunodeficiência Humana ou câncer, transplante de órgãos e pela ampla cobertura populacional de vacinação infantil, além de conduzir eficientes campanhas de saúde pública para diversas doenças.

Apesar do significativo suporte à população migrante e refugiada, especialmente no campo da saúde é inegável que a questão do refúgio não só no Brasil, mas no mundo, manifesta alta complexidade, se revelando enquanto fenômeno psicossocial vivido na contemporaneidade (Ayres, Santiago & Profilo, 2020). O acesso aos serviços de saúde, embora assegurado por políticas públicas inclusivas, ainda enfrenta barreiras estruturais, culturais e linguísticas que impactam diretamente o bem-estar e a integração dessas pessoas, com vidas e trajetórias penosas, cercadas de sofrimento e luta pela sobrevivência. Deixar seu território sua história e referências, enfrentar as incertezas quanto ao acolhimento às possibilidades de recomeço, constitui uma experiência profundamente desafiadora. Por isso, os profissionais que atuam com migração e refúgio devem manter constante atenção à promoção, ao fortalecimento e ao acolhimento da esperança como dimensão essencial da saúde e da dignidade humana.

Outro dado muito importante diz respeito ao conceito de interseccionalidade, que analisa como diferentes formas de desigualdade podem se sobrepôr, — raça, gênero, classe social, orientação sexual — abrindo espaço para experiências singulares de discriminações ou privilégio.

As mulheres migrantes negras relataram experiências diferentes no Sistema Único de Saúde (SUS). Porém, um exemplo de confiança, de esperança e também de interseccionalidade traduz o funcionamento do SUS. O caso da Angolana NABC, 43 anos, uma das mulheres migrantes negra que integra o Projeto, cuja entrada no Rio de Janeiro ocorreu em 2009. Ao enfrentar dificuldades de saúde, buscou inicialmente serviços médico-cirúrgicos na rede privada, sem obter sucesso. Quando os recursos financeiros se esgotaram, recorreu ao Sistema Único de Saúde (SUS), onde conseguiu o atendimento necessário tanto para si quanto para seus dois filhos. Depoimento da participante do Projeto:

Minha filha com três anos precisava de uma cirurgia e o Brasil foi o país escolhido para ela fazer essa cirurgia do coração. No entanto, foi apenas através do SUS que ela conseguiu realizar com sucesso a cirurgia definitiva, bem como a de meu segundo filho, em 2015 (Depoimento de NABC para as autoras).

O caso analisado ilustra como o SUS foi decisivo no acolhimento e cuidado de uma mulher migrante angolana em diáspora no Brasil e seus filhos, em situação de vulnerabilidade, revelando a potência das políticas públicas universais em contextos de desigualdade interseccional. A confiança depositada no sistema e a esperança de acesso à saúde se entrelaçam à experiência de uma mulher negra e estrangeira, cuja trajetória evidencia tanto os desafios quanto as possibilidades de inclusão social no Brasil. Em vez de encerrar a análise, o caso aponta para a necessidade de pesquisas mais amplas que contemplem a diversidade de trajetórias, contextos regionais, gênero, nacionalidade e condição migratória porque nem sempre os resultados são tão positivos quanto este aqui citado.



**Figura 2: NABC, 42 anos, angolana**

Fonte: Autoras.

## 5. Considerações finais

O presente artigo tem como objetivo a reflexão sobre os constructos da confiança e da esperança, compreendendo sua amplitude no campo da dignidade humana. Para tanto, é necessário situá-los no horizonte ético da política de paz e em um olhar contínuo de atualização dos princípios que orientam a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ambos constituem forças simbólicas que sustentam o diálogo, a dignidade e o reconhecimento mútuo — fundamentos sem os quais a paz não se consolida como prática social. Assim, confiança e esperança deixam de ser apenas afetos individuais para se tornarem expressões políticas e éticas de coexistência, orientando a construção de vínculos humanos mais justos e solidários.

A experiência migratória revela que o movimento humano — seja o de partir, permanecer ou resistir — é atravessado por escolhas existenciais. Há os que se lançam ao desconhecido em busca de sentido e os que, temendo o novo, se encerram em fronteiras internas. Entre ambos, desenha-se o espaço da esperança: um território simbólico em que a confiança no outro e na própria possibilidade de reconstrução de vida em um novo território se tornam gestos de afirmação da vida diante da adversidade.

As vulnerabilidades são de natureza social e as fragilidades de natureza individual, como se pode depreender deste breve artigo. Entretanto, é possível oferecer a grupos específicos de migrantes e refugiados determinados procedimentos psicossociais, que tenham como suporte a confiança e a esperança os principais suportes para uma vida mais satisfatória. O acesso e conhecimento das oportunidades oferecidas pelo Sistema Único de Saúde (SUS) podem beneficiar os migrantes e refugiados. Identificar quais processos de adaptação estão bloqueados — ou mesmo inexistentes, como o caso da falta de informação —, que provocam estresse nessa população vulnerável e frágil a ponto de dificultar sua integração no Brasil, especialmente na cidade do Rio de Janeiro ou em qualquer outro estado, foi um dos indicadores centrais do Projeto “Mulheres Migrantes Negras em Diáspora no Brasil: Cartografia das Opressões”, cujo objetivo é buscar alternativas e parcerias institucionais que ampliem as possibilidades de inclusão e bem-estar.

Outra relevante questão emerge de informações teóricas pertinentes, já consolidadas por diferentes pesquisadores e pelos grupos de pesquisas Âncora – Territórios Socioculturais (CNE/FAPERJ - 2025), e o LaTIS – Laboratório Trabalho, Inclusão Social e Sustentabilidade - Movimento dos Grupos Sociais. Constata-se, por exemplo, que os processos de aquisição de uma nova língua — como ocorre com migrantes e refugiados — frequentemente geram estresse e desconforto em seus processos de comunicação e na construção de vínculos. Nesse sentido, torna-se fundamental refletir sobre questões que favorecem o estabelecimento da confiança e da esperança, como a criação de métodos específicos e culturalmente sensíveis para o ensino da língua portuguesa, a ampliação de ações que facilitem os processos de adaptação e pertencimento, o reconhecimento do papel central do trabalho e das ocupações na reconstrução de identidades e projetos de vida, e a superação do desconhecimento e da desinformação sobre políticas e programas disponíveis durante o acolhimento. Sobretudo, destaca-se a necessidade de fortalecimento de iniciativas públicas e comunitárias que priorizem o cuidado e a integração social. Tais dimensões são decisivas para que a confiança e a esperança possam florescer como bases psicossociais da inclusão e da convivência solidária.

## Agradecimentos

Agradecemos em primeiro lugar a oportunidade de participar do Projeto CNPQ-UnB Projeto “Mulheres migrantes negras em diáspora no Brasil: cartografia de opressões”, e a acolhida da Dra. Graça Hoefel para as realizações do Núcleo Rio de Janeiro. Em seguida a nossa equipe, as bolsistas, os voluntários, o pessoal de secretaria. Finalmente somos gratas a participação das migrantes mulheres negras em todas as atividades durante este tempo, iniciado em 2023 e que completa um ano e meio de ações contínuas proporcionando as reflexões que aqui foram postadas. Um agradecimento especial ao nosso Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e a nossa universidade UERJ, que nos garantiu espaço, salas de aula e a utilização de sua infraestrutura.

## Financiamento

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

UnB - Universidade Nacional de Brasília.

FAPERJ - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, R. G. N., Vaz de Macedo, C., & Vieiralves, R. (Eds.). (2024). *Territórios psicossociais*. EDUERJ.
- Andrade, R. G. N.; Gondar, J. O.; Neto, D. M. I.; Hoefel, M. G. L. & Delvigne, A. D. (2024). Afinando as emoções no Centro Cultural Cartola: Intervenção clínica no social. In R. G. N. Andrade, C. Vaz de Macedo, & R. Vieiralves (Eds.), *Territórios psicossociais*. EDUERJ.
- Ayres, H. H. F., Santiago, G. O., & Profilo, T. L. S. (2020). Migrações forçadas: Venezuela/BR – Rio de Janeiro: O processo de socialização e a representação social do trabalho. *Revista de Cultura de Paz*, 4, 339–361.
- Erikson, E. H. (1970). *Infância e sociedade* (2ª ed.). Zahar.
- Fialho, J. (2017). A construção da identidade social e profissional através da ação das redes de sociabilidade laboral. *Argumentos: Revista do Departamento de Ciências Sociais da Unimontes*, 14(1), 138–162.
- Freud, E. L., & Meng, H. (2001). *Cartas entre Freud e Pfister (1909–1939): Um diálogo entre a psicanálise e a fé cristã*. Editora Ultimato.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.

Hoefel, M. G., Andrade, R. G. N., Ayres, H. H. F., Ayres, R. F., Bermudez, X. P. D., de Oliveira, W. A., Washington, C. T., & Sever, D. O. (2024). Projetos vidas paralelas migrantes Brasil – França. In R. G. N. Andrade, C. Vaz de Macedo, & R. Vieiralves (Eds.). *Tempus – Actas De Saúde Coletiva*, 14(3), 15-29.

Jimenez, F. B. (2024). *Estudios para paz: Hacia una cartografía de paces*. Eliva Press.

Lacan, J. (2003). Televisão. In *Outros escritos* (A. Quinet, Trad.). Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1973)

Pinto, W. M. V. de S., & Andrade, R. G. N. (2015). Mobilidade social e as territorialidades das esposas de militares: Construindo uma identidade a caminho. *Métis: História & Cultura*, 13(27), 277-286.

Sarmiento, E., & Rodrigues, F. (2020). Migrações internacionais contemporâneas e crise de refugiados no arco noroeste do Brasil: O caso do acolhimento de venezuelanos pelo estado de Roraima (2018–2019). *Revista Brasileira de Sociologia*, 8, 98.

### **Regina Gloria Nunes Andrade.**

É professora titular do Programa de Pós-Graduação de Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. Email: reginagna@terra.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4982-0133>.

### **Heloisa Helena Ferraz Ayres.**

É professora associada do Departamento de Psicologia Social e Ciências Humanas e do Programa Pós-graduação em Psicologia Social (PPGPS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. Email: heloisa.ayres@institutodepsicologiauerj.org. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1480-8962>.

### **Roberto Antônio Souza da Silva.**

É professor do Departamento de Educação, Ciências e Tecnologia, Instituto Federal de Rondônia, Brasil. Email: robertoantonios562@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8825-4068>

### **Fernando Ben Oliveira da Silva.**

É doutorando do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia (PPGPS). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil, E-mail: psicologofernandoben@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0551-2358>

### **Adriana Novais Matos.**

É doutoranda do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia (PPGPS). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil, E-mail: adrianamatoss.psi@psique@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1411-9403>

## **Camila Saraiva Nogueira.**

É mestranda do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social do Instituto de Psicologia (PPGPS). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Email: csaraivanogueira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5397-8790>

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

### **Citação:**

Andrade, R., Ayres, H. F., da Silva, R. S., Ben, F., Matos, A. N., & Nogueira, C. S. (2025). Confiança e esperança em movimento: Mulheres negras migrantes em diáspora e o papel do SUS no Brasil. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.16-29 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa2>

# **“EL CUERPO DEL DELITO”. IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA PRENSA MUSICAL**

## **“O CORPO DE DELITO”. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA IMPRENSA MUSICAL**

## **“THE BODY OF THE CRIME”. IDENTITY AND REPRESENTATION IN THE MUSIC PRESS**

## **“LE CORPS DU DÉLIT”. IDENTITÉ ET REPRÉSENTATION DANS LA PRESSE MUSICALE**

### **Angels Bronsoms**

Universidad Autónoma de Barcelona, Programa de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Barcelona, Spain

RESUMEN: Este artículo pretende revisar la representación de la mujer en la prensa musical de 1980 a través de una muestra de 35 portadas de tres revistas musicales de rock: *Rolling Stone* (USA), *New Musical Express* (U.K) y *Vibraciones* (España). El contexto cultural de la época -en el cambio de una nueva década de progreso y modernidad- propicia nuevos marcos de representación de la mujer que la prensa musical refleja a través de estereotipos de género que aluden a una sexualización, infantilismo y en definitiva a una objetificación que acaba por invisibilizarlas.

Palavras-chave: género, prensa musical, portadas revista, 1980, androcentrismo.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo é analisar a representação da mulher na imprensa musical de 1980, através de uma amostra de 35 capas de três revistas musicais de rock: *Rolling Stone* (EUA), *New Musical Express* (Reino Unido) e *Vibraciones* (Espanha). O contexto cultural da época — na viragem para uma nova década de progresso e modernidade — propicia novos marcos de representação da mulher, que a imprensa musical reflète através de estereótipos de género que aludem à sexualização, ao infantilismo e, em última análise, a uma objetificação que acaba por torná-las invisíveis.

Palabras-clave: género, prensa musical, capas de revistas, 1980, androcentrismo.

ABSTRACT: This article is about reviewing the representation of women in the music press of 1980 through a sample of 35 covers of three rock music magazines: *Rolling Stone* (USA), *New Musical Express* (U.K) and *Vibraciones* (Spain). The cultural context of the time -at the turn of a new decade of progress and modernity- fosters new frames of representation of women that the music press reflects through gender stereotypes that allude to sexualization, childishness and ultimately to a objectification that ends up making them invisible.

Keywords: gender, music press, magazine covers, 1980, androcentrism.

RÉSUMÉ: Cet article vise à analyser la représentation des femmes dans la presse musicale des années 1980 à travers un échantillon de 35 couvertures de trois magazines de rock: *Rolling Stone* (États-Unis), *New Musical Express* (Royaume-Uni) et *Vibraciones* (Espagne). Le contexte culturel de l'époque – à l'aube d'une nouvelle décennie placée sous le signe du progrès et de la modernité – favorise de nouveaux cadres de représentation des femmes que la presse musicale reflète à travers des stéréotypes de genre faisant allusion à la sexualisation, à l'enfantillage et, en fin de compte, à une objectivation qui finit par les rendre invisibles.

Mots-clés: genre, presse musicale, couvertures de magazines, 1980, androcentrisme.

## 1. Enmarcando el género

En la presente investigación abordamos sectorialmente la dimensión de género<sup>1)</sup> de tres revistas musicales de rock en el año 1980 mediante un análisis de contenido cualitativo de imágenes que nos permiten considerar qué factores incurren en la representación de la mujer en los medios y con qué narrativas, imágenes y estereotipos femeninos están asociadas. El análisis de género feminista es detractor del orden patriarcal, contiene de manera explícita una crítica a los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social asentada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género (Lagarde, 1996: 3).

En el abordaje de “la construcción simbólica del mundo”, la narración -como instrumento que vehicula conocimientos y nexos relacionales de la vida social- constituye “maneras de contar las cosas que no son neutras, sino que siempre nos hablan (al tiempo que construyen) desde un punto de vista moral, condicionando nuestra percepción de esta construcción” (Cabruja *et al.*, 2000: 82-83). En el contexto de los medios de comunicación hablamos de como “la cultura política de una comunidad es fundamental para que un encuadre pugne con otro y busque instalarse” (Aruguete, 2017: 41) y en ella, como los medios ejercen de espejo, ventana y construcción de la realidad pero también de mediadores, ya que son sistemas de signos que hay que leer críticamente, en lugar de reflejos de una realidad que como audiencia debemos aceptar (Orozco, 1994).

Un marco referencial epistemológico para encuadrar la medición de contenidos de la muestra, y de los mecanismos y estrategias de mediación de estos mensajes en los medios y su relación con el público, nos lo ofrece la teoría del *framing* (Sábada, 2001) que estudia la importancia de los atributos y la *agenda setting* (Muñiz, 2020) cuyo encuadre es la selección de la información y sus efectos. Esta exclusión — o énfasis de unos contenidos por encima de otros —, la selección de la realidad, y por tanto su impacto, se equipará a la idea del *media gatekeeper*. Algunos de estos marcos son percibidos como maneras muy bien orquestadas para entender las relaciones sociales que comparten visiones parciales de ver la realidad y preservar el statu-quo masculino (Byerly & Ross, 2006). Beauvoir (1949) en *El Segundo Sexo* ya sitúa la reflexión sobre el cuerpo en el centro del feminismo, en un mundo en el que el cuerpo es sometido a tabúes y estereotipos que sirven como excusa para legitimar las más evidentes discriminaciones sociales.

---

<sup>1)</sup> Guías de referencia: El “Manual de Indicadores para evaluar la sensibilidad de en contenidos mediáticos (GISM) elaborado por la Unesco” (2014), “Manual sobre Género en la investigación” (2009) y la “Guía Sager, Sex and Gender Equity in Research” (2016) elaborada por el Comité de Política de Género de la Asociación Europea de Editores de Ciencia.

La prensa musical y la industria discográfica ha legitimado a sabiendas la exclusión de la mujer con premisas de inferioridad y un discurso de discriminación y de transmisión de estereotipos de género (McLeod, 2002). “Cuando una serie de símbolos se representan repetidamente como algo típico de un grupo pasamos a la creación de estereotipos” (Quin, 1996: 226). Los estereotipos son vistos con una naturalidad consensuada porque su existencia es compartida, aunque su selección esté basada en prejuicios.

En las portadas de las revistas que hemos analizado, y con el formulismo de que sean un reclamo para incitar a su lectura y sus textos, se reproduce una iconografía que no está exenta de sesgo de género y que es un reflejo de la ideología de la publicación.

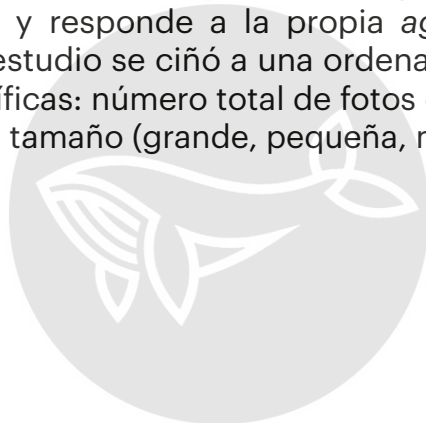
Analizar los mensajes visuales -especialmente en el caso de la publicidad- permite adentrarse en el concepto de violencia simbólica establecido por el teórico francés Pierre Bourdieu sobre la articulación de mecanismos, imágenes y prácticas que tratan de imponer una visión del mundo que se pretende legitimar (Molina & Porras, 2012: 69).

La fotografía es un producto de contenido simbólico en la que coexiste una relación de poder por parte de su autor/a que escoge “un determinado modo de observar ciertas convenciones, de codificar su trabajo y de convertirlo en un producto de comunicación” (Ledo, 1998: 148).

Erica Block (2010) realizó un análisis visual sobre portadas de la revista *Rolling Stone* para determinar la evolución de la cultura visual que rodea a la música rock y comprobar si existía una discriminación participada por la autoridad simbólica en como la publicación representaba los afroamericanos. Su trabajo demostró que la tendencia era presentarlos como blancos, pero conservando el atractivo sexual y físico de la estética y los estilos de interpretación de los afroamericanos con técnicas como desenfocar imágenes o utilizar ilustraciones para desvirtuar sus movimientos.

Rolling Stone covers operate as more than visual publicity for the artist or personality they feature. In American culture, the cover of Rolling Stone has functioned during the twentieth century as the most prestigious visual space for rock artists to garner public attention. Perhaps more than any stage or amphitheater, the covers attach a symbolic import to a rock artist’s image and like the performance of rock and roll itself, the covers are just as hyperbolic (Block, 2010: 60).

La presente investigación, tiene como objetivo catalogar esta representación que alude a una falta de imparcialidad y responde a la propia *agenda setting* de los medios. La aproximación al objeto de estudio se ciñó a una ordenación de imágenes estereotipadas según unas variables específicas: número total de fotos de artistas femeninas, tipo de foto (individual, grupo, carátula), tamaño (grande, pequeña, mediana), subtítulo.



Asimismo, y para conocer el tratamiento que las mujeres recibían en las portadas e imágenes de las publicaciones seleccionadas<sup>2.)</sup>, recurrimos a una observación semiótica cualitativa de los estereotipos de género de estas imágenes (mujer activa, pasiva, cosificada, fragmentada, con los ojos cerrados que ocultaban su mirada, mostrando un aspecto de su vida privada). En cuanto a las variables utilizadas en el análisis de los estereotipos de texto, se optó por categorías como: el tratamiento vicario de la mujer, el aspecto físico, pasividad, mujer objeto, énfasis en aspectos de su vida privada o pública.

## 2. Rostros sin cuerpo, cuerpos sin rostro

Las tres publicaciones analizadas son las más pertinentes y representativas de 1980, una década considerada un periodo de prosperidad material en el que las industrias creativas de las diferentes capitales mundiales se constituyen como referentes en la creación de tendencias generadas por la vida social de sus comunidades artísticas. En la elección de la muestra analizada se sopesaron premisas como el rigor en el tratamiento de la información musical, impacto comercial y popular y nivel de prestigio de las publicaciones y finalmente se seleccionaron *Rolling Stone*, revista norteamericana icónica de la cultura popular, *New Musical Express* (Reino Unido) y *Vibraciones* (España).

En las revistas examinadas es exiguo el porcentaje de los artículos y entrevistas redactados por mujeres. En el staff de *Rolling Stone* (USA), por ejemplo, la proporción de hombres era el doble que de mujeres (98 por 57). Entre los cientos de artículos publicados de la muestra analizada observamos las firmas de sólo cuatro redactoras: Pamela Rousseau, Laura Fissinger, Debra Rae Cohen y Liz Lufkin.

En la revista británica, *New Musical Express* el staff masculino alcanza los 46 empleados frente a 6 mujeres y entre ellas, las voces de Deanne Pearson, Julie Burchill, Lynn Hanna, Vivien Goldman, Cynthia Rose, Sheryl Garratt y colaboradoras como Lucy O'Brien.

*Vibraciones* (España) con una plantilla de 10 solo constaba una única colaboradora, Patricia Godes, quien araña unas páginas a lo largo de los doce ejemplares publicados del año 1980. La publicación sintetiza y refleja que la exclusión de la mujer no tenía lugar solo en las redacciones donde ellas competían como profesionales, sino en la escena como receptoras de dichas críticas por parte de los agentes responsables que validaban la masculinidad como lo auténtico.

---

<sup>2)</sup> Investigación que parte de la tesis doctoral de Angels Bronsoms (2021). Género, prensa musical rock y feminismo punk: EEUU, UK y España en los 80's. Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) llevando a cabo un análisis de contenido con perspectiva de género con la contabilización, vaciado y clasificación de textos que tengan como protagonista a una mujer. La investigación cuantitativa se complementa con un enfoque cualitativo basado en 63 ejemplos de estereotipos de imagen y texto (18 en *Rolling Stone*, 15 en *NME*, 30 en *Vibraciones*) que permitió categorizar la presencia-ausencia y discriminación en el tratamiento de la mujer en el rock. Finalmente se optó por elegir a cinco mujeres representativas de la subcultura punk, artistas cuya reputación, maestría y obra son referentes en la historia de la música popular para demostrar como la exclusión conminó a estas mujeres a ofrecer resistencia a los estereotipos encarnando una identidad feminista punk y constituyéndose en unas referencias indiscutibles. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/674458>

### 3. Rolling Stone

Es indudable el impacto mundial de *Rolling Stone* como autoridad musical en la cultura popular contemporánea en sus más de 50 años de existencia y con un diseño visual que ha sido garante de reputación y notables ingresos cooperando con la industria en la promoción de músicos.

*Rolling Stone* albergó una mentalidad aperturista al tratar temas de interés general para ampliar la demografía de sus lectores, pero no así en materia de feminismo, ni cuestiones de raza. La revista ha sido un escaparate que ha publicitado las ventas de la industria discográfica y del entretenimiento adjudicando la portada y entrevista central al/la artista que alcanza uno de los 5 primeros puestos en las listas Top 100 Album Chart de *Rolling Stone*. En dichas listas las semanas correspondientes al periodo 1980 la presencia de la mujer no supera el 23%.

El sesgo de género que ejerció la publicación -como veremos a continuación- podría explicarse por la acción del crítico musical como intermediario cultural y *gatekeeper* de los medios. Pero también en las fotografías de *Rolling Stone* se constata que su autora, la fotógrafa norteamericana Annie Leibovitz, ejerce un sesgo de género otorgando y desposeyendo de credibilidad a unos y otros. En una industria tan masculinizada, esa actitud sesgada puede explicarse con la idea de que para ser aceptadas, algunas profesionales precisan interiorizar los patrones como mero acto reflejo de la dinámica periodística dominante. “Las imágenes de Leibovitz captaban la crudeza sensual del rock, las ambigüedades de su postura machista. Cuando le preguntaron cómo había sido trabajar en un mundo tan masculino, respondió: 'No creo que sea tan masculino. ¡Jagger tiene un lado muy femenino!’” (O’Brien, 2012: 357).



Figura 1: 12 portadas *Rolling Stone*, 1980

Fuente: Autora

Las 12 portadas (Figura 1) que corresponden a los ejemplares publicados en 1980 se han segregado por género. En la observación que nos ocupa, las mujeres de la industria musical son tres junto con Dolly Parton, que es a la vez cantante y actriz. Advertimos que los titulares de las portadas apelan a una mujer objeto, siendo totalmente antagónicos los referidos a los hombres que son representados como sujetos activos y viriles. Se trata de reclamos que transmiten una falsa neutralidad, quizás para enfatizar en la necesidad de ir más allá y adentrarse en la búsqueda de más contenido en las páginas interiores. Todas las portadas, a excepción de la correspondiente a Dolly Parton son obra de la fotógrafa y retratista norteamericana Annie Leibovitz.



Figura 2: R.S. Linda Rondstadt. Abril, 1980

Figura 3: R.S. Heart. Mayo, 1980

Figura 4: R.S. Pat Benatar. Octubre, 1980

Figura 5: R.S. Dolly Parton. Diciembre, 1980

Fuente: Autora.

Portada y titular 1: “The styles of Linda Ronstadt” (Figura 2). El título ya plantea una sospecha, y es la verdadera ocupación de su protagonista Linda Ronstadt quien, como cantante, ha ganado 11 premios Grammy, y en 1980 era una estrella que vendía un millón de discos al año. En la entrevista interior se ha escogido una reiteración del atractivo femenino “More than just one look”, una adjetivación improbable si fuera dedicada a un hombre y que denota cosificación. El hecho de que la autoría de la fotografía sea mujer, no garantiza una mirada carente de estereotipos. Las convenciones utilizadas por la revista para dar coherencia a su contenido, y los propósitos de atraer a un público masculino, son una clara evidencia de estas opciones de la fotógrafa que ha interiorizado lo que se espera de ella como profesional y nos instruye que las mujeres, para llegar a estas posiciones de poder, tuvieron que alinearse con el pensamiento dominante.

Portada 2 (Figura 3), protagonizada por el dúo norteamericano Heart, formado por las hermanas Nancy y Ann Wilson es una imagen que transmite pasividad a través de la mirada, y erotismo con los dos cuerpos aparentemente desnudos. Exhibir imágenes del cuerpo femenino, o partes de este, en este caso, es un recurso para captar la atención como un adorno o reclamo, como un cuerpo inferior, sin talla ni estatus social. Bengoechea (2006) lo define como una forma de aniquilación simbólica del género femenino en el discurso público y le adjudica el término “reificación femenina”<sup>3)</sup>. El titular sexista con la que se las adjetiva: “Heart attack. Rock’s hot sister act” remite a una expresión que exhibe una construcción parcial de la realidad incrementando todavía más su anonimato y mermando su empoderamiento y visibilidad. La periodista musical Daisann McLanes las entrevista en las páginas interiores donde se las representa vestidas y sonrientes; son mujeres activas y, mediante el recurso de la corbata, les atribuyen un aspecto más andrógino que contrasta con la cosificación de la fotografía de portada.

Portada 3 (Figura 4) la protagoniza la multipremiada cantante y compositora norteamericana Pat Benatar. El titular: “Pat Benatar, this year’s model: slick and sexy” es, de nuevo, un reflejo de la perspectiva androcéntrica de la revista apelando al público objetivo con imágenes que fomentan un modelo de belleza, de perfección, de juventud y delgadez poco reales. Observamos que Benatar mira a cámara con un gesto entre sorpresa y rechazo, como si tratara de evadirse de su guitarrista, el músico — y pareja en la vida real — Neil Giraldo quien intenta besarla con un gesto artificial mientras sostiene su guitarra con la otra mano. El reportaje interior contiene dos imágenes, en la que los miembros del grupo, comandados por Giraldo, elevan a Benatar aparentemente como si se tratara de un trofeo. En realidad es una figura inerte, desposeída de vida, a quien tan siquiera es posible identificar al tiempo que uno de los participantes la mira con condescendencia y menosprecio, y el otro muestra sus bíceps en señal de control. Una vez más, ellas transmiten apariencia y ellos agencia, una cosmovisión del patriarcado que otorga a la mujer el rol de objeto frágil, pasivo y hasta ridículo.

De la entrevista a Benatar reseñamos la frase: “I used to think I could be sexless on stage. It doesn’t work”, es una manifestación de la carga de auto marginación que representa ser constantemente sexualizada en escena y revela la fragilidad con la que las artistas deben defender su integridad musical. Dolly Parton, actriz y compositora norteamericana, considerada la cantante con mayor éxito comercial del género country, protagoniza la cuarta portada (Figura 5) firmada por el fotógrafo Richard Avedon. Se presupone la circunstancia de representar a Parton con un atuendo navideño -dado que el ejemplar se publicó el 11 de diciembre de 1980 — y optando, en este caso, por un prototipo de mujer atractiva, jovial y sexualizada, enfundada en un estrecho traje que enfatiza su cinturita de avispa, una representación alejada del viejo señor con barba blanca que lleva insertado en el pecho.

---

<sup>3)</sup> Se denomina reificación, cosificación u objetualización al proceso sistemático por el que un ser sensible se deshumaniza, se reduce a una cosa, a un ser insignificante sin estatus social, se convierte en algo que se puede intercambiar, poseer, trocar, guardar, exhibir, usar, maltratar, disponer y desechar. Las mujeres se van dando cuenta de su categoría de objeto en esta sociedad a través de todos los ritos y formas colectivas que la sitúan como espectáculo y objeto de posesión (Bengoechea, 2006: 30).

El titular: “The unsinkable Dolly Parton bursts into the movies”, aparentemente no connota negatividad hasta que topamos con la entrevista central donde el periodista Chett Flippo somete a un feroz acoso a la gran Dolly Parton sancionando su belleza, hurgando en sus orígenes y recordándole su condición de “cuerpo”.

Bengoechea (2015: 113) asimila esta actuación con una práctica discursiva asimétrica cuyo objetivo es reforzar la ideología de género mediante el uso de detalles que acentúan sus rasgos físicos, o sus relaciones amorosas o familiares y que transmiten revancha dado el rechazo del que es objeto el periodista por parte de Dolly Parton. Es un rasgo propio de la óptica androcéntrica, en esta práctica, el sujeto enunciador es un varón “que parece dirigirse sólo a varones”.

Los titulares cargados de subjetividad construyen y atribuyen valoraciones y capacidades diferentes a hombres y mujeres, transmitiendo emociones y mensajes muy desiguales y situando a la mujer en inferioridad de condiciones. Leivobitz muestra al dúo Heart desnudas, en cambio cuando fotografía al cantante y guitarrista británico Pete Townsend, resalta su figura masculina vestida, de cuerpo entero, un hombre no sexualizado y en acción con su instrumento. Son ejemplos de una latente violencia simbólica que transmite un mensaje donde el sujeto es un ideal de mujer sometida a unas normas estéticas según la ideología de género imperante y en muchos casos haciéndolas participes de su propia cosificación (Verdú, 2018).

En cuanto a los titulares que hacen referencia al hombre, observamos que otorgan a Pete Townsend un estatus de celebridad, no solo porque aparece con su nombre y apellido, sino que la suya es “The Rolling Stone Interview”. En otros casos, leemos calificativos como: “símbolo de América”, referido a Bob Hope, o: “monumentos del rock” a *The Rolling Stones* y subrayando su agencia, sus acciones y elogiando sus comportamientos. En algún caso se enfatiza, incluso, que su condición masculina juegue a favor del estereotipo: “el chico malo del tenis se casa con una conejita y deja de usar palabrotas”.

#### 4. New Musical Express

El semanario británico *New Musical Express* (NME) adquirió prestigio y popularidad durante varias décadas apostando por una estética de portadas con una composición visual y gráfica modernas. En 1978, NME modernizó su cabecera cuya remodelación fue encargada al diseñador de arte británico Colin Fulcher -conocido como *Barney Bubbles*- considerado el creador del concepto de *album cover art* en la escena independiente británica de los años 1970-1980. Desde entonces, la dirección artística de NME opta por una compaginación de imágenes en blanco y negro sobre un fondo negro o blanco, en algunos casos fotografías a color, y captar la atención del lector/a mediante poses arrogantes mirando de forma directa a la cámara.





**Figura 6: 11 portadas New Musical Express, 1980**

Fuente: Autora.

Para el presente análisis de portadas se ha seleccionado una muestra representativa de los 12 meses entre los 45 ejemplares publicados por *NME* en 1980 (Figura 6) prescindiendo de un ejemplar en el mes de junio debido a la huelga de la NUJ (National Union of Journalist) y con solo 4 mujeres como portada. Este resultado expone una deficiente inclusividad de género en las portadas así como el manejo de estereotipos sexistas en algunos subtítulos de las fotografías interiores y en titulares de noticias.

El léxico utilizado por la publicación es informal, mezcla de humor y sarcasmo, y busca llamar la atención de los/las lectores/as describiendo una perspectiva del mundo con metáforas revestidas de humor sobre el cuerpo femenino que sirven para compartir un imaginario social con otros varones. Son imágenes estereotípicas que encajan con los viejos mitos patriarcales y omiten el nombre común de estas mujeres y, mediante juegos de palabras, expresan actividades femeninas que no resaltan sus capacidades o comportamiento, sino su apariencia.

Portada 1 protagonizada por una mujer corresponde a Jayne Casey (Figura 7), directora artística inglesa conocida por su participación en la escena punk y new wave de Liverpool en las décadas de 1970 y 1980 con los grupos Big in Japan, Pink Military y Pink Industry. En esta imagen, firmada por el fotógrafo británico de rock y jefe de fotografía de *NME* Kevin Cummins,<sup>4)</sup> Casey oculta su identidad y su mirada de forma que enmascara cualquier referencia que permita reconocerla más allá de su característico peinado. El propio Cummins sentencia que no existían prejuicios de género: “I didn’t want a glossy pin up shot just because it was a woman. I felt we could just play with style.”

<sup>4)</sup>El fotógrafo británico Kevin Cummins entrevistado via correo electrónico el día 12/2/2021



Figura 7: NME. Pink Military. Enero, 1980

Figura 8: NME. Women in rock. Marzo, 1980

Fuente: Autora.

El minúsculo subtítulo a pie de página nos informa: "Pink Military's Jayne takes a cautious peek at 1980". En esta frase no se nombra a Casey con su apellido, esta familiaridad en el trato nos remite a una falta de credibilidad del personaje, contribuyendo a su invisibilidad. La portada 2, *Women in rock* (Figura 8) la protagonizan 16 mujeres pertenecientes a diversos grupos femeninos británicos: The Raincoats, The Au-Pairs, The Mo-dettes, The Slits, The Passions. La imagen no está acreditada, pero en el reportaje interior se atribuye al fotógrafo Mike Laye. NME elige un abordaje sectorial del panorama musical otorgando un reportaje de tres páginas al talento femenino como si fueran una anomalía. El título aparece compaginado a un tamaño excesivo en comparación al diminuto subtítulo: *Some girls talk* casi invisible, adquiriendo un tinte de burla asimilable a una conversación fútil.

Promocionar a las intérpretes femeninas juntas es una forma de dirigirse a públicos diversos y cubrir tus apuestas, pero los artículos de tendencia sobre "mujeres en el rock" parecen cada vez más anticuados. Cuando esta categoría desaparezca por fin, quizá podamos celebrar la verdadera igualdad para las mujeres en los negocios (O'Brien, 2012: 15).

Consideramos, como sugiere la académica, escritora y periodista británica Lucy O'Brien que este tipo de especiales son un anacronismo, una marginalización que transmuta su participación en un grupo de recién llegadas, factor que no tiene traslación en el caso de los hombres músicos. No existen especiales sobre "Men in music" o interés en indagar sobre

“Some boys talk”. Es encomiable, asimismo, el esfuerzo de la periodista Deanne Pearson en tratar de consensuar una voz entre las opiniones de un conjunto de mujeres revelando cómo es el encaje y las dificultades de las artistas por internarse en un espacio de dominio patriarcal como es la escena musical británica. *Women in rock* es un ejemplar donde existe comparativamente una menor presencia de contenidos protagonizados por mujeres.

Gallego (2004) sugiere que hay actitudes, como en el caso de Pearson, que reafirmaría que existe una cosmovisión social dominante en la cultura profesional periodística que otorga más importancia a la constelación de los valores masculinos que los femeninos. En este sentido, adjudica que es necesaria una pedagogía que integre unas buenas prácticas, de lo contrario adoleceremos de discursos androcéntricos plausibles para los editores, pero en contradicción con la ideología de muchas mujeres en las redacciones de revistas musicales validando la acción del patriarcado y en contra de sus intereses. Las y los periodistas señalados con una cierta sensibilidad para algunos temas (como por ejemplo los temas de género, pero también cualesquiera otros), tienen que ser muy cautelosos para no significarse demasiado, no vaya a ser que fuesen “encasilladas o encasillados” en esa debilidad que, de reincidir con demasiada frecuencia, pudiera disminuir sus posibilidades de promoción en la empresa” (...). En este sentido, la sensibilidad especial por los temas de género, mujeres, feminismo, desigualdad sexual, etc. suele ser especialmente molesta para los muchos actores implicados en la elaboración de la información, desde jefes/jefas, a profesionales de rango superior e incluso igual. Y es mucho peor tolerada que otras sensibilidades que puedan ser mostradas hacia otros aspectos de la realidad social (2004: 46-47).

Portada 3 representa a un grupo de mujeres en un concierto de la escena musical japonesa sin conexión a ningún grupo concreto y por tanto fuera del rango de nuestro análisis. Portada 4 es una composición de 16 imágenes del grupo mixto Talking Heads (Figura 9) con una mujer, la artista, cantante compositora y autora estadounidense Tina Weymouth, fundadora y bajista del grupo y de su proyecto paralelo Tom Tom Club. Las fotografías son autoría del fotógrafo, director de cine y video holandés Anton Corbijn carente de connotaciones discriminatorias.

Advertimos que NME procede con sensibilidad en dar cabida a la diversidad de identidades adscritas a diferentes etnias culturales y tribus urbanas, aunque la norma es una masculinidad hegemónica y unos cuerpos estereotipados. En contraposición las 7 portadas protagonizadas por hombres no transmiten sexualización alguna y son respetuosas con la imagen de sus protagonistas y la imagen que destilan es la de una publicación seria en la presentación de los artistas sean hombres o mujeres. Las páginas interiores — en palabras de Pat Long (2012), autor de la crónica definitiva de NME — demuestran que los periodistas de esta publicación se encontraban imbuidos del “nuevo periodismo”, junto una mezcla de sabor de prensa underground y fanzine a diferencia de Rolling Stone, que trataba a sus estrellas como deidades construyendo el mito del rockero como un artista genial. Los titulares utilizan verbos de acción, adverbios evaluativos y, aunque se busca la provocación con juegos de palabras, se infiere que se trata de una masculinidad que aplica sus normas, imponiendo una perspectiva androcéntrica propia de la ideología patriarcal.

## 5. Vibraciones

La revista *Vibraciones* (Barcelona, 1974), gozó de 8 años de historia hasta desaparecer en 1982 en plena Transición democrática, una etapa de aperturismo social en la que la revista supo dar voz a una juventud que poseía conciencia como sujeto político y reflejó -con visiones machistas del patriarcado- en contenidos que se centraban en la actualidad musical, debate sobre la música en directo, conciertos, precios de los discos, y reacciones polémicas sobre determinados artículos publicados.



Figura 9: 12 portadas *Vibraciones*, 1980

Fuente: Autora.



Figura 10: *Vibraciones*. Blondie. Febrero, 1980



Figura 11: *Vibraciones*. B-52. Diciembre, 1980

Fuente: Autora.

En la Portada número 1 (Figura 10) leemos el titular “bueniiiiisima Blondie”, un eufemismo que sirve para referirse a Blondie, el grupo cocreado por Debbie Harry, su cantante, y compositora, pero cuyo mensaje funciona como refuerzo de la ideología de género. En el mismo ejemplar otro titular “*Las chicas del nuevo rock*” actúa nuevamente desdibujando el objeto de interés refiriéndose a un genérico femenino y desvalorizando a sus protagonistas. ¿Como se construye y se recibe este discurso, cuáles son las presuposiciones androcéntricas que oculta, y dónde se sitúa a mujeres y hombres, y qué consecuencias tiene en sus vidas este tipo de mensajes? (Bengoechea, 2015: 115).

Lo comprobamos en la entrevista interior en la que, con el título “El cuerpo del delito”, Deborah Harry es representada con una fotografía que combina elementos del *male gaze*<sup>5)</sup> — asimilada a un modo de performatividad relacionada con los valores tradicionales de feminidad- y los de la expresión punk desacomplejada. Harry, con su agencia, realzando y reivindicando su derecho a la diferencia, con su fantasía y frivolidad, provoca una sanción que la convierte en ofensa, en delito (Gallego, 2013). El cuerpo es el espacio que comunica adhesión o fractura de las normas de género, y en el caso de Deborah Harry, como artista, conlleva una serie de roles y estereotipos. Tal y como defiende Guerra (2025a), este cuerpo es donde el discurso del patriarcado del rock actúa, una mirada ajena que nos construye imprimiendo su poder con movimientos ideológicos básicos como el encuadre y el gatekeeping transmitiendo la misoginia con su discurso sexista.

Los titulares relativos a los grupos de rock masculinos reivindican una masculinidad superior: “El rock es vivido por su público masculino (o masculino honorario), excluyendo a niñas y mujeres” (Reddington, 2012: 167). En los ejemplos distinguimos como se les atribuyen calificativos asociados al poder, la perfección o la dureza, enmarcando sus habilidades profesionales:

Eficiente, etéreo, memorable, perfecta coctelera, arte y oficio, gracia efervescente, la única maravilla de Detroit, rock en el corazón, colmillos afilados, guitarras de lujo, bocas abiertas, arte especial, rock’n’roll fabricado con energía y pureza, canciones perfectas, super concierto, ritmo pop increíble, gran espectáculo de los nuevos faraones del rock, triunfo total del rock de alto voltaje, antiguo cerebro, concierto impecable, bucólico, lirico y grandioso, música personal e intransferible, sofisticado, “planante”, paquete variado y atractivo, perfecto, marchoso y hasta grandioso, música estimulante e imaginativa (Bronsons, 2021: 235).

La investigadora, escritora y docente Juana Gallego<sup>6)</sup>, juzga que el cuerpo femenino se puede despedazar y parcelar del todo; el cuerpo masculino, en cambio sólo admite el mentón, el torso y los genitales. ¿Sería plausible una asimetría en la que representáramos a la mujer -y sus cualidades performativas- poniendo en valor su busto o sus ovarios? Portada 2 (Figura 11), la protagoniza la cantante estadounidense Cindy Wilson del cuarteto B-52. Los titulares de las portadas de *Vibraciones* de 1980 funcionan como índices de contenidos,

---

<sup>5)</sup> En 1975 la teórica británica de cine feminista Laura Mulvey se fundamenta en la teoría del placer visual para expresar que los personajes femeninos en el cine son representados siempre bajo la lupa de la apariencia y de ser objeto de deseo bajo la mirada masculina suscitando mecanismos voyeristas o fetichistas.

<sup>6)</sup> Dra. Juana Gallego, referenciada el 26/3/2019 en el contexto del Máster de Género y Comunicación (UAB).

pero no necesariamente replican informaciones en las páginas interiores. La elección de la fotografía de Cindy Wilson es circunstancial ya que según sus editores la portada privilegiada era reservada a "Ted Nugent, la furia del rock and roll" decisión que, de nuevo, excluye la posibilidad de obtener una voz propia condenando a la mujer a la alteridad y la exclusión.

Judith Butler (2003), desde su noción de performatividad del género y las disidencias radicales, articula que devenir mujer es siempre un fracaso. Es la mirada patriarcal que se apodera de la mujer y la convierte no sólo en objeto de su mirada, sino para su mirada. La mujer, como habitante de esta cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, vive aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey, 1975: 366). Lo sintetiza Kate Millett (1995), una de las teóricas del feminismo radical quien distingue entre las características biológicas y los modelos de comportamiento que se atribuyen a uno y otro sexo, y considera tales modelos como construcciones históricas que asumimos en el proceso de aprendizaje:

La continua vigilancia de que es objeto tiende a mantenerla en un estado de infantilismo que se manifiesta hasta en los casos privilegiados en que recibe una educación superior. La mujer se encuentra ante la continua obligación de basar tanto su equilibrio como sus progresos en la aprobación del varón, en cuyas manos está el poder. Puede hacerlo, bien respondiendo a las necesidades de éste, bien ofreciendo su sexualidad a cambio de protección y prestigio (Millett, 1995: 114).

## 6. Conclusiones

Los primeros años de la década de los 80 del siglo pasado marcan un cambio de época en lo que se refiere a géneros musicales y una renovación y modernización de la industria musical aparejada a nuevos medios de comunicación, nuevas ventanas de representación de identidades y reproducción de estereotipos femeninos. Se trata de un contexto de transformación donde las cuestiones de género siguen inmutables y, por su desconocimiento, adquiere significado estudiar y contribuir a su difusión.

Los estudios lingüísticos feministas surgidos desde el feminismo radical desde los años 70 a los 90 cuestionaban que todo conocimiento es construido desde una escala de valores determinada y desde una posición sociohistórica determinada en la que lo masculino representa la mirada única. En la producción semiótica del rock observamos como determinados marcos de referencia -representación iconográfica de su ideología- no están exentos de juicios de valor, reproduciendo alteridad. Esta percepción de la realidad de la prensa -desde la mirada masculina- segmenta a mujeres y hombres, reforzando estereotipos como el infantilismo y la objetificación que acaban conllevando mayor invisibilidad y la ocultación de sus aportaciones (Guerra, 2025b).

La crítica del rock de los años 1975-1985 constituía asimismo la voz del patriarcado evaluando la diferencia de ser mujer con estereotipos sexistas. La *agenda setting* de los *gatekeepers* de la prensa musical trasmite una visión androcéntrica del mundo donde el hombre es el referente, la medida social y política asumiendo sus experiencias como la norma, y las de las mujeres como una desviación de esta norma por una especificidad de su

sexo. “El cuerpo del delito” dedicado a Deborah Harry en la revista *Vibraciones*, es uno de los muchos ejemplos que ratifican que el cuerpo no es un medio pasivo. El acceso a la materialidad de los cuerpos lo posibilitan determinadas prácticas y discursos, así como la representación de normas -creadas socialmente- que se esperan de ese género.

Butler (2002, 1990) acuña el término género performativo para explicar que el sujeto reproduce el género de forma discursiva, y por tanto la performatividad no es un acto singular sino una producción ritualizada en coexistencia con unas normas de género que nos dicen como ser hombres y mujeres. Es imprescindible llevar a cabo investigaciones que visibilicen la marginalidad y exclusión que los *gatekeepers* (Hooper, 2019) han sometido a las artistas fomentando una barrera cultural a su participación. Son vitales nuevas conciencias libres de sesgo por parte de la prensa musical para garantizar una cobertura mediática equitativa y respetar su individualidad.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aruguete, N. (2017). Agenda setting y framing: Un debate teórico inconcluso. *Más Poder Local*, 30, 36-42. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5788523.pdf>
- Bengoechea, M. (2006). «Rompo tus miembros uno a uno» (Pablo Neruda): De la reificación a la destrucción en la iconografía literaria de la amada. *Cuadernos de Trabajo Social*, 19, 25-41. <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0606110025A>
- Bengoechea, M. (2015). *Lengua y género*. Síntesis.
- Beauvoir, S. de. (2012). *El segundo sexo*. Random House Mondadori.
- Block, E. D. (2010). *Race & rock & roll: A visual analysis of Rolling Stone cover photography* [Honors thesis, Colby College]. Colby College Digital Commons. <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/597/>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Byerly, C. M., & Ross, K. (2006). *Women and media: A critical introduction*. Blackwell Publishing.
- Cabruja, T., Íñiguez, L., & Vázquez, F. (2000). Cómo construimos el mundo: Relativismo, espacios de relación y narratividad. *Anàlisi*, 25, 61-94. <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/8630>
- Gallego, J. (2004). De las recomendaciones a los mecanismos: Roles de género y producción informativa. In P. Dosal (Ed.), *Medios de comunicación y género* (pp. 31-52). Diputación Foral de Bizkaia.
- Gallego, J. (2013). *De reinas a ciudadanas: Medios de comunicación, ¿motor o rémora para la igualdad?* Aresta Mujeres.

- Guerra, P. (2025a). Migrations, arts, and bodies: the Silhouette in multiple shadows of Rubiane Maia. *Frontiers in Sociology*, 10:1694064. doi: 10.3389/fsoc.2025.1694064 URL: <https://www.frontiersin.org/journals/sociology/articles/10.3389/fsoc.2025.1694064/>
- Guerra, P. (2025b). Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global [Feminist art to brighten up sad alleys: gender, DIY, and other art scenes in the Global South]. *Estudos de Sociologia, Araraquara*, 30(2), 577-596.
- Hooper, E. (2019). The gatekeeper gap: Searching for solutions to the UK's ongoing gender imbalance in music creation. In S. Raine & C. Strong (Eds.), *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change* (pp. 131-146). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781501345531.ch-010>
- Lagarde, M. (1996). La perspectiva de género. In M. L. Ríos (Ed.), *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia* (pp. 13-38). Horas y Horas.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico: Éxodos e identidad*. Cátedra.
- Long, P. (2012). *The history of the NME: High times and low lives at the world's most famous music magazine*. Pavilion Books.
- McLeod, K. (2002). Between rock and a hard place: Gender and rock criticism. In S. Jones (Ed.), *Pop music and the press* (pp. 93-113). Temple University Press.
- Molina, S., & Porras, L. (2012). *Manual de género para periodistas: Recomendaciones básicas para el ejercicio del periodismo con enfoque de género*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. <https://www.undp.org/es/latin-america/publicaciones/manual-de-genero-para-periodistas-recomendaciones-basicas-para-el-ejercicio-del-periodismo-con-enfoque-de-genero>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- Muñiz, C. (2020). El framing como proyecto de investigación: Una revisión de los conceptos, ámbitos y métodos de estudio. *Profesional de la Información*, 29(6), e290623. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.nov.23>
- O'Brien, L. (2012). *She bop: The definitive history of women in popular music*. Jawbone Press.
- Orozco, G. (1994). *Televisión y producción de significados (tres ensayos)* (2nd ed.). Universidad de Guadalajara.
- Quin, R. (1996). Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: La enseñanza de los temas de representación de estereotipos. In R. Aparici (Ed.), *La revolución de los medios audiovisuales: Educación y nuevas tecnologías* (pp. 225-232). Ediciones de la Torre.
- Reddington, H. (2012). *The lost women of rock music: Female musicians of the punk era* (2nd ed.). Equinox Publishing.

Sádaba, T. (2001). Origen, aplicación y límites de la “teoría del encuadre” (framing) en comunicación. *Comunicación y Sociedad*, 14(2), 143–175. <https://doi.org/10.15581/003.14.36373>

Verdú Delgado, A. D. (2018). El sufrimiento de la mujer objeto: Consecuencias de la cosificación sexual de las mujeres en los medios de comunicación. *Feminismo/s*, 31, 167–186. <https://doi.org/10.14198/fem.2018.31.08>

## **Angels Bronsoms.**

É Doutora em Jornalismo e Ciências da Comunicação, possui um Mestrado em Género e Comunicação e um Mestrado em Fashion Retail and Luxury Management. Conta com mais de 30 anos de experiência profissional nos media. Os seus atuais interesses de investigação incluem a herstory das mulheres na música e a musicologia feminista. Email: [angelsb@grn.es](mailto:angelsb@grn.es). ORCID: 0000-0002-8856-9618

Receção: 25-09-2024

Aprovação: 10-11-2025

## **Citação:**

Bronsoms, A. (2025). “El cuerpo del delito”. Identidad y representación en la prensa musical. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.30-46 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa3>



# **ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA, “A POESIA OCUPANDO O ESPAÇO”: UMA ANÁLISE DA POESIA MARGINAL ATRAVÉS DE GUILHERME MANDARO**

**BETWEEN HISTORY AND LITERATURE, "POETRY OCCUPYING SPACE": AN ANALYSIS OF MARGINAL POETRY THROUGH GUILHERME MANDARO**

**ENTRE HISTOIRE ET LITTÉRATURE, "LA POÉSIE OCCUPANT L'ESPACE" : UNE ANALYSE DE LA POÉSIE MARGINALE À TRAVERS GUILHERME MANDARO**

**ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA, "LA POESÍA OCUPA EL ESPACIO": UN ANÁLISIS DE LA POESÍA MARGINAL A TRAVÉS DE GUILHERME MANDARO**

**Patrícia Marcondes de Barros**

Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil

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

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

**ABSTRACT:** The article investigates how decolonial aesthetics transform the field of contemporary Brazilian and Portuguese art, proposing new narratives that challenge Eurocentric hegemony and promote the valorization of marginalized artistic practices. Based on theoretical frameworks such as Aníbal Quijano and Walter Dignolo, the study analyzes the decolonization of the gaze, emphasizing the importance of rescuing silenced sensitivities and knowledge. In Brazil, artistic production highlights issues related to the African diaspora, indigenous cultures, and the memory of slavery. In Portugal, the works critically reflect on the colonial legacy and its current implications. The article concludes that decolonial aesthetics not only revisits the history of art, but ressignifies it, pointing to more inclusive futures within the realm of artistic creation, circulation, and reception.

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

**RÉSUMÉ:** L'article examine comment l'esthétique décoloniale transforme le champ de l'art contemporain brésilien et portugais, proposant de nouveaux récits qui défient l'hégémonie eurocentrique et favorisent la valorisation de pratiques artistiques marginalisées. S'appuyant sur des références théoriques telles que celles d'Aníbal Quijano et de Walter D. Mignolo, l'étude analyse la décolonisation du regard, soulignant l'importance de récupérer les sensibilités et les connaissances marginalisées. Au Brésil, la production artistique met en avant des questions liées à la diaspora africaine, aux cultures autochtones et à la mémoire de l'esclavage. Au Portugal, les œuvres réfléchissent de manière critique sur l'héritage colonial et ses implications actuelles. L'article conclut que l'esthétique décoloniale ne fait pas seulement revisiter l'histoire de l'art, mais la resémantise, indiquant des avenir plus inclusifs dans le domaine de la création, de la circulation et de la réception artistique.

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

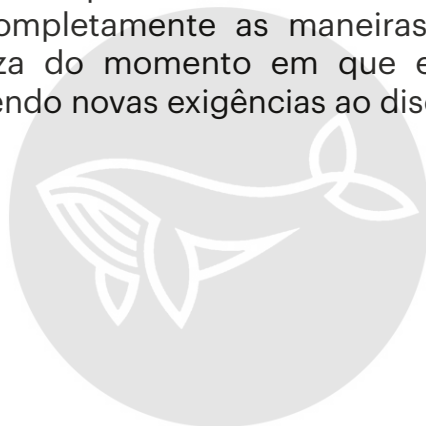
**RESUMEN:** El artículo investiga cómo la estética decolonial transforma el campo del arte contemporáneo brasileño y portugués, proponiendo nuevas narrativas que desafían la hegemonía eurocéntrica y promueven la valoración de prácticas artísticas marginadas. Basado en marcos teóricos como Aníbal Quijano y Walter D. Mignolo, el estudio analiza la descolonización de la mirada, enfatizando la importancia de rescatar sensibilidades y conocimientos silenciados. En Brasil, la producción artística destaca cuestiones relacionadas con la diáspora africana, las culturas indígenas y la memoria de la esclavitud. En Portugal, las obras reflexionan críticamente sobre el legado colonial y sus implicaciones actuales. El artículo concluye que la estética decolonial no solo revisa la historia del arte, sino que le da un nuevo significado, apuntando hacia futuros más inclusivos en el ámbito de la creación, circulación y recepción artística.

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

## 1. Introdução

O presente texto tem como objetivo analisar a poética de Guilherme Mandaro (1952-1979) e suas incursões junto a outros poetas que apresentaram uma nova concepção de literatura com a utilização do mimeógrafo em suas produções. Essa possibilidade barateou o preço dos livros e desobrigou seus poetas a passarem pelo crivo das grandes editoras que, geralmente, não tinham interesse nesse tipo de "literatura menor", como comumente era avaliada pelos críticos literários.

Tereza Cabanas (2005), ao discutir a desconstrução dos conceitos pelos poetas marginais e a necessidade de mudanças na crítica literária para abranger essa nova expressão, defende que a falta de distinção entre arte e vida é a base da originalidade dessas poéticas, mas também é causa de preocupação para a crítica literária, especialmente quando se tenta prever suas possíveis consequências. Cabanas (2005) sugere que isso representa uma crise hermenêutica, um momento em que as ferramentas analíticas, interpretativas e avaliativas não conseguem captar completamente as maneiras sensíveis de uma época. Essa conjuntura revela a riqueza do momento em que elementos antes inexistentes ou "sufocados" emergem, trazendo novas exigências ao discurso crítico.



Somente após a publicação de *26 Poetas Hoje* (1975), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, é que a literatura marginal recebeu reconhecimento acadêmico e crítico. Heloísa explica a importância desse tipo de poesia na relação entre política e cultura, especialmente durante o período mais duro da ditadura militar, quando a universidade e a cultura sofreram esvaziamento devido à prisão e ao exílio de seus protagonistas. Ela se interessou pela poesia marginal por ser uma das poucas formas artísticas que ainda funcionava com relativa liberdade e conseguia juntar pessoas em lançamentos e performances. No entanto, a chegada desta poesia à universidade foi difícil, pois professores e críticos em sua maioria a consideraram “ruim” ou não literária.

A poesia marginal – também chamada de poesia independente, pós-tropicalista e poesia jovem – surgiu do imperativo de se ter liberdade de expressão e autonomia, criando seu próprio *modus vivendi*. O termo “marginal” não se refere especificamente a uma determinada classe social marginalizada, mas aos meios de produção utilizados e à sua concepção sempre situada nas margens dos cânones. O movimento surgiu na contramão de determinadas hierarquias e práticas sociais estabelecidas no âmbito da produção literária, buscando subverter as normas e romper as convenções tradicionais. A poesia marginal emergiu no contexto de uma época de grande atomização social vivida na década de 1960, que ampliou os caminhos da arte em geral, descentralizando-a de antigos paradigmas.

À efemeridade das publicações em mimeógrafo que se dava de forma assistemática em sua produção, circulação e recepção, seguiram as premissas orientalistas em torno do conceito de instantaneidade, muito comum entre a juventude imersa na contracultura. A ideia era viver “intensamente o instante”, criar seus meios de produção em meio às sombras da ditadura militar, da produção editorial em série e das “regras do jogo” da tecnocracia, comumente normalizadas. A efervescência do momento e a renovação dos costumes proposta pelo movimento juvenil de caráter internacionalista denominado de contracultura ganhou terreno no Brasil de forma carnavalizada e antropofágica.

Conceito retomado pela geração marginal, a antropofagia oswaldiana<sup>1.)</sup> implica uma “deglutição” de referências que vai além da mera assimilação cultural. Esse processo criativo envolve uma apropriação crítica e transformadora dos elementos da criação. Segundo Mello (2021), a antropofagia pode ser entendida como um processo de apropriação seletiva de

---

<sup>1.)</sup> O conceito de antropofagia cultural refere-se ao processo criativo de absorção de influências culturais internas e externas, especialmente no contexto das culturas colonizadas. A popularização do termo, atribuída ao poeta Oswald de Andrade, ocorreu dentro do movimento modernista de 1922 e com a publicação do “Manifesto Antropófago”, no qual ele propôs uma metáfora da antropofagia para descrever como os brasileiros poderiam “devorar” as influências culturais europeias e transformá-las em um novo código identitário. Nesse processo, em vez de imitar as influências estrangeiras de forma passiva, os colonizados poderiam “deglutir” essas influências e, ao fazê-lo, modificá-las, reinterpretá-las e criar algo novo, essencialmente brasileiro. Esse conceito visa afirmar a identidade cultural local, rompendo com o modelo imposto pela colonização e promovendo a mistura e a reinterpretação criativa das influências estrangeiras. Nesse sentido, a apropriação, nas palavras de Oswald de Andrade: “daquilo que não é meu, lei do antropófago” consiste em uma forma de resistência cultural, um meio de afirmar a autonomia e a originalidade de uma cultura, ao mesmo tempo em que se reconhece a troca de influências globais. Esse conceito também dialoga com a ideia de que a cultura é dinâmica e mestiça, sendo constantemente formada por novos encontros e adaptações.

saberes e práticas que aumentam a exposição da subjetividade, alçando à condição de arte a vida do artista. A antropofagia foi assimilada em meio à atitude, ora irônica, ora incrédula daquela geração quanto ao poder político instituído, mas também quanto às formas tradicionais de resistência, apresentando o “desbunde”<sup>2.)</sup> como alternativa.

Nesse momento, a forma de resistir era “desviando/desbundando” e existindo em um espaço paralelo ao sistema oficial. Nas palavras de Guilherme Mandaro, a ideia era “caminhar pelas brechas”, com: “uma incerta dor/ na ansiedade de ocupar/ com a palavra certa/ os espaços que vão aparecendo” (Mandaro, 1976: 5). São espaços e palavras muitas vezes incompreendidos, alcançando a crítica literária no século XXI ainda como transgressores ou como literatura menor.

Inicialmente, sistematizo a proposta apresentando o contexto no qual a geração marginal se desenvolveu. Analiso as influências do modernismo brasileiro, da poesia concreta, da contracultura norte-americana, do rock, do samba, do psicodelismo e do existencialismo, entre outras possibilidades, na poesia marginal. Em seguida, apresento o poeta e historiador Guilherme Mandaro como representante estético e político de parte da juventude envolvida em uma nova subjetividade, atrelada ao ideário da contracultura. Utilizando-se de pesquisa bibliográfica, traçamos um panorama da breve e intensa existência do poeta, analisando sua participação no coletivo *Nuvem Cigana* (1972-1980) e suas obras poéticas *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979).

## 2. Influências e afluições da poesia marginal

Novamente é verão abaixo do equador  
novamente veremos debaixo do sol  
as variedades dos filmes antigos  
saberemos o nome dos ventos  
sorrisos muito brancos  
dores coloridas  
amores impossíveis  
segundo os almanaques  
olhem-se feijão milho abóbora e manga  
não se cortam madeiras  
nem se deitam galinhas ou outras aves  
as ruas avenidas e ônibus  
tornam-se insuportáveis  
como já sabiam os índios daqui  
que não faziam cidades  
(Mandaro, 1976: 9).

---

<sup>2.)</sup> O desbunde foi um movimento cultural e comportamental que surgiu no Brasil durante a década de 1970, no auge da ditadura militar e com o avanço do fenômeno do movimento social desencadeado pela juventude mundial denominado de contracultura. O termo “desbunde” tem como base a ideia de crítica comportamental, ao abandonar as convenções sociais e comportamentais impostas pelo sistema. O movimento esteve fortemente ligado à busca por liberdade, tanto na esfera pessoal quanto na coletiva, e buscava romper com as normas estabelecidas pela sociedade conservadora e repressiva da época. Em uma época de transformação e subversão de normas, refletiu um espírito de resistência e de busca pela autenticidade em uma sociedade marcada pela repressão e pela censura.

A poesia marginal foi veiculada em jornais, revistas e livros produzidos em mimeógrafo, e estava intimamente relacionadas às propostas da contracultura, movimento internacionalista da juventude que ganhou uma versão local no Brasil, marcada pela oposição à ditadura militar. Os primeiros passos da contracultura foram dados na Holanda, em Amsterdão, com o *Provos* (“provações”, em português). Este movimento se constituiu de forma anárquica e assistemática, em 1964, e terminou em 1966, com um happening<sup>3.)</sup> marcando seu próprio funeral. Anterior ao movimento *hippie* norte-americano incentivou o *drop in* e não o *drop out*<sup>4.)</sup> da sociedade.

Para estes jovens holandeses, a transformação social se daria por meio da luta diária frente às formas opressoras do sistema vigente e não apenas com a criação de formas alternativas de vida. Nem necessário estar “dentro” da sociedade e não “cair fora” dela. Não bastava ir às comunidades alternativas e viver maneira tribalizada ou consumir drogas; a luta do *Provos* consistiu na politização do cotidiano, ainda que de forma diferenciada da esquerda tradicional. O movimento tinha como bandeira a ecologia e a liberdade, contra a tecnocratização gradual da vida e buscava a humanização, não apenas do indivíduo, mas principalmente do espaço físico. Esse movimento e outros da época, que tinham em comum o caráter de resistência e vivência global, foram chamados de “contracultura” pela mídia dos Estados Unidos, e o termo ganhou popularidade no mundo todo. Goffman e Joy (2007: 49) defendem que a contracultura se caracteriza:

[P]elo poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. (...) a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo.

Dentro dessa concetualização, no período pós-guerra surgiram os precursores da contracultura associados comumente aos poetas *beatniks*, que recriaram suas próprias vidas afrontando “Moloch”, divindade fenícia e cartaginesa para quem eram feitos sacrifícios humanos e que, naquele contexto, representou o capitalismo e a tecnocracia (Peçanha, 1988: 42). A panaceia para os males da modernização como a alienação e a desumanização das pessoas e do espaço físico foi engendrada com o *underground* que se pautou na transcendência do mundo com base em desterritorializações com as viagens de mochila ou de ácido, da transcendência alcançada pelas filosofias orientais, da volta à vida tribal com as comunidades alternativas (e assim, gerindo uma nova ideia de “família” e sexualidade) –

---

<sup>3)</sup> O termo *happening* foi criado em 1957 pelo artista americano Allan Kaprow para descrever suas obras de arte ao vivo. A palavra significa “evento”, e consiste numa forma experimental de arte em que os artistas criam apresentações que combinam várias formas de arte, como música, dança, teatro, artes visuais, geralmente com a participação do público, incitado de forma provocativa. Os *happenings* surgiram nos EUA nos anos 1950, mas se tornaram populares na década seguinte, quando “uma multidão de artistas executantes surgiu nas ruas tocando instrumentos ou cantando músicas de todos os tipos, dançando, desempenhando ou improvisando peças, saturando as ruas com imagens e sons ‘político-erótico-místicos’, confundindo-se com a ‘merda cotidiana’ e, pelo menos algumas vezes, mistificando a si próprios e aos outros quanto a que caminho estavam seguindo” (Berman, 1986: 304).

<sup>4)</sup> A famosa frase “Turn on, tune in, drop out” (“Ligue-se, sintonize-se, desligue-se”, em português) dita pelo psicólogo americano Timothy Leary em 1966 encorajava as pessoas a rejeitar os valores hegemônicos da sociedade e adotar estilos de vida alternativos. “Turn on” está associado aos estados mentais criados pelas drogas psicodélicas - a pessoa deveria se “ligar” ao crescimento espiritual; “tune in”, às novas experiências sociais, e “drop out” a afastar-se dos estilos de vida convencionais.

tudo em prol da reintegração da totalidade humana cindida em um mundo dual, limitado, normalizado pelo sistema vigente e temeroso da ameaça nuclear. Jeff Nuttall afirma: “Numa certa medida, o *Underground* aconteceu espontaneamente em toda a parte. Era simplesmente o que você podia fazer no mundo da Bomba H, se você fosse, por natureza, criativo e preocupado com a Humanidade como um todo” (Nuttall, 1971 In Maciel, 2004: 17).

O discurso da contracultura fez sua travessia no Brasil, ganhando uma face artística com o Movimento Tropicalista em 1968 e, posteriormente, com a produção literária independente que se diferenciou em relação às demais formas de produção, divulgação e recepção e com a inserção de novos temas, linguagens, experiências do político e estético. Foi caracterizada pelo aspecto não mercantil e assistemático de sua produção, que circulou de forma restrita, atingindo uma parcela juvenil brasileira relacionada às suas propostas. A contracultura foi um movimento social com pouco desenvolvimento teórico por parte da geração setecentista brasileira, mas intensamente vivida e que ganhou visibilidade, a exemplo, no cinema, na música, nas artes plásticas e na poesia.

Oliveira (2011) define que, do ponto de vista artístico, os artistas marginais buscavam confrontar o cânone estético, o que os aproximava com a ideia central do modernismo, já que este tinha como principal objetivo a busca pelo novo. Sob o lema “make it new” criado por Ezra Pound, o que unia os artistas modernos era o “fascínio da heresia”. Nas palavras de Gay (2009: 20), eles impulsionaram suas ações “a confrontar as sensibilidades convencionais”. Sob o impacto do modernismo, a própria história da literatura passou a ser tensionada pela dialética do centro e da margem, que está sempre em movimento, já que as convenções estéticas que um dia estiveram à margem acabam sendo consagradas e ocupam o centro, num processo de contínua superação.

À época, a literatura marginal teve como característica o fazer-se à margem do sistema social e cultural vigente, não apenas renovando as formas estéticas, mas provocando e propondo mudanças nas práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos (Oliveira, 2011: 31). A dialogia antropofágica modernista que devorou outras manifestações artísticas do presente/passado, nacional/estrangeira, desvelou a nova genética do pensamento, com formas diferenciadas de se viver e fazer as críticas ao sistema de poder, sob a influência dos meios massivos e da contracultura.

### 3. Memórias do mimeógrafo

Não me diga que fui bom poeta  
E que muito tempo já passou  
Desde o último vento forte  
Desde o penúltimo arrepio  
Não me diga que você não vem  
Que eu não presto  
Que isso aqui é horrível quando chove  
E que muito tempo já se passou  
Não me tragas novidade e perdão  
Que eu não quero  
Se quiser vá até a janela  
E solete o caminho  
Onde se desembaraçam as estrelas  
(Mandaro, 1979: 51).

Inventado em 1880 e usado pela primeira vez em 1887, o mimeógrafo foi (e ainda é em alguns lugares) utilizado no setor educacional por seu baixo custo e fácil manutenção. A partir da década de 1960, o mimeógrafo foi utilizado não apenas para as atividades educacionais, mas também com fins artísticos e de politização com a produção de panfletos, livros, cartazes de shows. Guilherme Mandaro foi um dos poetas marginais que utilizaram o mimeógrafo para as experiências literárias, o que já era comum aos *beatniks* norte-americanos. Professor de história de um curso pré-vestibular no centro do Rio de Janeiro e envolvido com a militância estudantil, teve, segundo seu amigo e poeta Ricardo Chacal: “uma formação teórica forte, marxista e tal, mas era um jovem mais novo que eu, encantado também com aquela revolução da contracultura, das drogas e isso nos aproximou muito” (2020: 38). Por indicação de Mandaro, que usava o mimeógrafo para a impressão das provas escolares e dos panfletos políticos, os poetas resolveram também publicar dessa forma seus primeiros livros.

Charles Peixoto produziu neste sistema a *Travessa Bertalha 11* (1971) e Ricardo Chacal publicou uma semana depois o intitulado *Muito Prazer, Ricardo* (1971), diagramados por Mandaro. Produziram esses livros recortando, grampeando papéis e contando com algumas técnicas de editoração. Assim, o processo de literatura em mimeógrafo se desenvolveu por parte de uma geração que ansiava por liberdade de expressão, sem ter a preocupação do lucro e com uma distribuição da produção espalhada de forma assistemática em shows, praias, que chegavam de “mão em mão”, permitindo outras experiências igualmente libertárias, fugindo do ciclo da produção mercadológica do livro.

Nesse contexto, a edição independente – um percurso idêntico em direção ao cotidiano e à própria subjetividade – marca uma opção editorial importante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias; o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor; a venda realizada pessoalmente em pequenas livrarias, bares, teatros e cinemas. Essa opção tornou essa geração mais conhecida como: a geração mimeógrafo – dado que preferiam a referencialidade biográfica ou social, pautada, seja por uma linguagem cifrada, cheia de imagens, barroca; seja por uma linguagem descritiva, naturalista, jornalística (Araujo, 2018: 6).

Seguindo a máxima mcluhaniana de que “o meio é a mensagem”, o livro em mimeógrafo transformou a mensagem e seu tom (mais descontraído, desprezioso, menos intelectualizado e politizado, no sentido tradicional do termo). Grupos de poetas dos anos 1950 e 1960 entendiam e tratavam os temas sociais com uma linguagem distante dos cânones literários tradicionais, com temas urbanos “eletrizados” pelas influências do rock, da publicidade, da poesia concreta, em suma, da cultura de massa, da sociedade industrial e do mundo capitalista. Chacal explica o termo marginal:



Ele ficou considerado marginal por fugir do circuito tradicional do livro. Rompemos com o editor, distribuidoras, livrarias e fizemos algo marginal ao sistema literário, mas acho que vai muito mais além. É marginal em relação a toda essa concepção de solene dentro da poesia, do sublime. A poesia marginal é a primeira a tematizar a cultura de massa que estava chegando com toda a força. Falavam: Pô, a poesia de vocês é descartável! Claro! O mundo ficou descartável... Ao mesmo tempo tem uma coisa que eu acho que a literatura, a poesia, sempre contou com o livro e a posteridade. Tem aquele mito de que o poeta será reconhecido só depois da morte, eu não queria isso, sai fora! Não tinha interesse em ser reconhecido. A gente queria escrever e que as pessoas lessem, gostassem. Mas não tinha essa fobia, era uma coisa que estava ligada à turma, entre a galera (Chacal, 2020: 40).

A ideia de marginalidade nas artes atingiu parte da produção artística, no cinema, na música, teatro, entre outras manifestações brasileiras que estavam em profícua dialogia e sincronia. Esta “marginalização por opção” ultrapassou os cânones literários, expressando um novo comportamento, linguagem, crítica social e política:

Saturado de todos os códigos  
de linguagem  
de linhagem  
tô com a língua seca  
pra lá da cerca  
enquanto o futuro do trabalho  
continua sendo o salário micha  
arrocho  
sufoco  
insegurança nacional  
o fim da miséria  
não é o fim da miséria  
na calçada um lenço vermelho nega o cimento  
(Mandaro, 1976: 15).

Embasados em influências advindas do tropicalismo e, por sua vez, do modernismo brasileiro (principalmente no concernente à antropofagia cultural oswaldiana), degluti-se tudo que se estivesse à vista no mundo moderno: influências artísticas do passado e do presente, do nacional e internacional, do erudito e do cafona, da crítica cultural ao mesmo tempo, sendo também, advindo da cultura de massa, a assimilando, sem culpas dos que nascem “abaixo das linhas do equador”. Mandaro não se considerava um poeta, mas sim um professor de história engajado com as questões políticas de seu tempo, o que resplandecia em sua poesia:



O corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue  
cercado de discursos  
sem ninguém que o amasse  
prá além do ódio pelos assassinos  
esfriando só  
todos os gestos ausentes  
tanta gente  
o corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue  
(Mandaro, 1976: 23).

E chegando no país onde saí  
imprimi a matriz morena  
de sua miséria  
entre os trópicos e meridianos  
década paisagem  
e as paisagens estavam desertas  
as ruas quase vazias  
os rostos muito cansados  
as vontades todas desfeitas  
(Mandaro, 1976: 57).

O autor foi também um dos fundadores do coletivo poético *Nuvem Cigana* e escreveu dois livros: *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979), ambos publicados inicialmente pela editora. Morreu ainda jovem em 1979, ao pular da janela de seu prédio. O contexto da ditadura militar gerou nesta geração setecentista um clima de angústia e desesperança, o existencialismo era premente em sua poesia, como também de parte da produção da época, marcando o silenciamento do período e suas ausências:

Há coisas que não se pode mais dizer  
há coisas que ficarão por muito tempo caladas  
caladas e presentes  
como um calafrio num corpo só  
distante do movimento vivo  
às vezes as coisas permanecem  
como o fogo morto de alguma necessidade  
precário o tempo do silêncio necessário  
perpétuo o tempo de uma ausência imposta  
(Mandaro, 1976: 55).

O clima existencialista modulou parte da geração da contracultura na busca de uma resposta crítica frente a gama de condicionantes que levaram o ser humano àquilo que Sartre chama de “existência inautêntica”, criada e avivada pelas ilusões do capitalismo e pelo rigoroso sistema tecnocrático, que racionaliza, ordena, toda a estrutura social, forjando uma natureza humana de acordo com as conveniências do sistema. Os comportamentos adequados à funcionalidade do sistema são padronizados e normatizados através de uma violência implícita que promove a vigilância e uma política de exclusão de todos os desobedientes, taxados, geralmente, de “loucos e criminosos”. Àqueles que rompiam com a lógica do mercado e com as formas institucionalizadas de se fazer oposição política, eram

denominados de “malucos”, estereótipo construído na mídia dessa geração de poetas marginais brasileiros: “Os tempos não mudaram como deviam/ e alguém me disse que o amor desaparece/ com a crise geral do capitalismo” (Mandaro, 1976: 61).

O cenário urbano e litorâneo da cidade do Rio de Janeiro, especificamente, o bairro de Copacabana, onde Mandaro viveu, foi protagonista de muitas das suas experimentações poéticas. Nelas sinalizam a desigualdade social de um bairro da zona sul, onde se percebe notoriamente a dialética da construção e destruição, a geografia que não esconde a favela da classe média. Tais movimentos da modernidade são observados pelo poeta carioca *flâneur*.

Olhar a cidade de dentro do ônibus  
fico lembrando os sábados  
que meu pai me trazia com ele  
a gente ia ao alfaiate  
à galeria  
tomava refresco na simpatia  
eu me achava mais feliz que o pequeno jornaleiro  
que era do meu tamanho e tinha que trabalhar  
O príncipe veste hoje  
o homem de amanhã  
(Mandaro, 1976: 21).

O processo de coisificação, no qual pessoas tornam-se produtos consumidos rapidamente, a prepotência do *modus operandi* do capitalismo, o esmagamento das subjetividades assistidas num momento de asfixiamento imposto pela ditadura militar, à negação do humano, a espontaneidade da escrita imersa num cotidiano urbano que se vivencia se incorporam a linguagem moderna e ao poeta que a descreve:

Copacabana tem um lado de dentro, longe do mar, com seu povo, sua construção e destruição, Copacabana é dialética. Essa gente que todos os dias se vê nas ruas, todo esse povo, esse mundaréu de gente, não é mais de suburbanos, nordestinos e favelados, mas apenas miseráveis, tristes e pobres. A miséria não tem fim em Copacabana. Não é miséria geográfica, estatística, mensurável. É miséria sem fim. É miséria econômica, e humana, miséria apressada, miséria de trabalhadores, imigrantes que não voltam, é miséria de subúrbio, despejada pelo ônibus norte-sul. Copacabana é um sinal mudo e ferido desse tempo.

Reino de gente, babel de papel, como o tigre.

É na perda diária de identidades nas superfícies encardidas, nos brilhos opacos das garrafas, gemido de motores, barulho. Quem vem do norte, quem vem do morro, quem vem de trem. Nossa Senhora de Copacabana e Nossa Senhora da Penha em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Copacabana qualquer posto. Ponto final (Mandaro, 1979: 49).

O amor surge em sua poesia, contudo, adquirindo nuances coletivas, onde o eu lírico se mistura “aos nós”, ao coletivo, ao mundo urbano, moderno, incompreensível e a vida cotidiana com suas travessias, desastres e paixões em situações-limite. Tudo isso em uma linguagem polaroide, como afirma Bosi (2021: 302), ou em “uma arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados” (Hollanda, 1980 In Bosi, 2021: 301):

Porque as pessoas não se entendem  
com suas histórias e travessias  
seus desastres e suas paixões  
correndo loucas  
prá trás de seus próprios armários  
e eu que sonhei com cada uma delas  
volto pouco a pouco sozinho  
prá minha espera  
histórias  
travessias  
e paixões  
(Mandaro, 1976: 25).

É perceptível em várias produções literárias marginais a relação intrínseca com o modernismo brasileiro, na sua relação de arte e vida, texto e contexto, a linguagem espontânea, o coloquial com o uso de gírias e a adoção de versos livres, imediatos e fugazes:

10,45h  
Algo como a umidade que a chuva  
encharcando-me, que a roupa molhada  
deixa passar para o corpo  
alguma coisa como um tremor que  
como um temor tomou conta de mim  
e quando estou mais fraco partido  
inconstante úmido  
com o sextante largado na mão  
sem saber o que fazer com tanta estrela  
as imagens sedutoras coloridas  
e rasgada como um trago mais forte  
uma droga heavy  
os ossos gelados  
o coração gelado  
a cabeça parada num ponto qualquer  
e minha última e pior oportunidade  
de comprar cigarros no bar aberto  
(Mandaro, 1979: 53).

A experimentação dessa geração envolvida com a produção literária independente foi singular, ainda que os poetas marginais tenham alguns traços em comum como o contexto histórico vivido, a classe social, o rompimento com o estabelecido, a busca pela verdade encontrada em versos e pessoas livres, o intento era o da vivência da poesia, processo individual e intransferível. A marginalidade de Guilherme Mandaro conflui em história e poesia, em melancolia existencial de quem era jovem na ditadura militar e na alegria efêmera

do desbunde, numa militância política reverberada em vivências poéticas com as Artimanhas<sup>5.)</sup>, “corpo na ação”. Na apresentação do livro *Hotel de Deus* afirma corajosamente: “Que não seja o medo da loucura que nos obrigue a baixar a bandeira da imaginação” (Mandaro, 1979: 31).

## 4 Considerações que não são finais

“[N]ão há trem noturno que não chegue atrasado” (Mandaro, 1979: 56). A literatura marginal desenvolvida nos anos 1970 em seus aspectos estéticos tem como principais características: a organização da poesia em estruturas rápidas que aliam texto e elementos visuais, linguagem coloquial, espontânea, inconsciente, com temáticas cotidianas e eróticas permeadas de sarcasmo, humor, ironia, palavrões e gírias da periferia. Os poetas marginais recusaram qualquer modelo literário, de forma que não se “encaixavam” em nenhuma escola ou tradição literária. Segundo Araújo:

En ese momento, la poesía se muestra irónica, ambigua; de sentido crítico, alegórico, más circunstancial e independiente de compromissos con un programa preestablecido. Los flashes del cotidiano y de lo banal irrumpen en el poema casi en estado bruto. Esa poesía se ve muy marcada por la asimilación lírica de la experiencia directa o por la transcripción de un dramático sentimiento de mundo. En ella también caben la poética del relato y de las técnicas cinematográficas y periodísticas, en una singularización crítica de lo real. Y si ahora la poesía se confunde con la vida, las posibilidades de su lenguaje se despliegan y se diversifican em el absurdo del cotidiano, en la fragmentación de instantes aparentemente sin importancia, pasando por la anotación del momento político (Araújo, 2018: 10).

A profícua dialogia nas artes marginais dos anos 1970 – cinema, teatro, música, entre outras, reverberou na poesia, transformando-a. É nesse contexto que surge o coletivo que Mandaro participou ativamente, o Nuvem Cigana. Neste coletivo as artes interagem-se simultaneamente oferecendo à poesia um caráter performático, ou seja, com movimentos do corpo, com gestos, voz, expressão e comunicação, a cada experiência vivida esteticamente, alcançando o não dizível da poesia, a mais pura essência. Essas performances foram chamadas de “artimanhas”, indo além das artes literárias, momento de encontro entre artistas experimentais. Vale ressaltar que a *Nuvem Cigana* foi uma editora, um bloco de Carnaval (chamado de *Charme da Simpatia*), um time de futebol, um grupo psicadélico (para se alçar nas experiências metafísicas), enfim, um coletivo que dava forma

---

<sup>5.)</sup> As *Artimanhas* foram os recitais performáticos que marcavam o lançamento dos livros da *Nuvem Cigana*. Para além de uma estratégia promocional, esses eventos merecem ser vistos como uma obra de arte autônoma, de construção bastante complexa, em que a poesia era a linha mestra de uma performance que também envolvia teatro, música e exibição de audiovisuais. Os poetas e seus convidados apresentavam-se lendo ou dizendo os poemas de cor, distribuídos em sets temáticos. Os cenários eram cuidadosamente

às experiências poéticas faladas, mas também teatrais e musicais. A partir de tais experiências se desdobram outras, como o incipiente rock pop nacional com o grupo *Blitz*, com as experiências teatrais do *Asdrúbal trouxe o trombone*, a exemplo, renovando o cenário cultural brasileiro de então. Guilherme Mandaro foi um protagonista importante na renovação do movimento poético e com uma singularidade permeada pela sua militância política, sua identidade de professor de História, sua despreziosa atividade poética como expressão ao momento vivido de ditadura militar e de desbunde. Sua poesia em movimento, atrelada à cultura pop, com componentes anárquicos e antropofágicos, é crítica e ao mesmo tempo produto do mundo moderno e seus estilhaços.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, O. (1974). *Obras completas VII: Poesias reunidas*. Civilização Brasileira.
- Araújo, A. L. (2018). Poética brasileira contemporânea: De la poesía marginal hacia la poesía divergente. *Caligrama*, 23(1), 5-20.
- Barros, P., & Rost, I. (2020). *Transas da contracultura brasileira*. Passagens.
- Barros, P. de, Godoy, M. C., & Guerra, P. (2020). Visões à margem e além-mar: A literatura marginal brasileira na perspectiva de Heloísa Buarque de Hollanda e de Francisco Topa. *Travessias*, 14(2), 7-14.
- Berman, M. (1992). *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Companhia das Letras.
- Bosi, V. (2021). *Poesia em risco: Itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. Editora 34.
- Braga, R. E. (2005). Imprensa alternativa: Apogeu, queda e novos caminhos. In *Cadernos da Comunicação: Série memória. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*.
- Brito, A. C. (1997). *Não quero prosa*. Editora da Unicamp; Editora da UFRJ.
- Cabañas, T. (2005). A poesia marginal brasileira: Uma experiência da diferença. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 5, 31-50.
- Gay, P. (2009). *Modernismo, o fascínio da heresia: De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Companhia das Letras.
- Goffman, K., & Joy, D. (2007). *Contracultura através dos tempos*. Ediouro.
- Gonçalves, D. J. (2008). *O desbunde como manifestação política: A identidade de gênero na obra de Ana Cristina Cesar* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Paraná.
- Hollanda, H. B. de. (1975). *26 poetas hoje*. Editora Labor.
- Hollanda, H. B. de. (1980). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rocco.

Mandaro, G. (1976). *Hotel de Deus*. Nuvem Cigana.

Mandaro, G. (1979). *Trem da noite*. Nuvem Cigana.

Medeiros, F. T. (2002). *Artimanhas e poesia: O alegre saber da Nuvem Cigana*. Gragoatá, 113–128.

Oliveira, R. P. (2011). *Literatura marginal: Questionamentos à teoria literária*. *Ipotesi*, 15(2), 31–39.

Oliveira, L. D. (2016). Jeito de corpo: Desbunde como resistência político-poética. In *Anais do XV Encontro ABRALIC*. UERJ.

Peçanha, D. L. N. (1998). *Movimento beat: Rebeldia de uma geração*. Vozes.

## **Patrícia Marcondes de Barros.**

É doutora e mestre em História na Unesp - Universidade Estadual Paulista. Doutora em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina. Fez estágio pós-doutoral em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia, em Tradução, crítica e Literatura na Universidade Federal de Pelotas e em Educação Universidade Católica de Santos Email: [patriciabarros@uel.br](mailto:patriciabarros@uel.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1677-7263>

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

## **Citação:**

Barros, P. M. (2025). A história e a literatura, "a poesia ocupa o espaço": Uma análise da poesia marginal através de Guilherme Mandaro. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.48-61 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa4>

# **ENTRE DISPUTAS INSTITUCIONAIS E DESIGUALDADES CULTURAIS: COLETIVOS DE ARTE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO EM LEITURA COMPARADA**

**BETWEEN INSTITUTIONAL DISPUTES AND CULTURAL INEQUALITIES: A COMPARED READING OF ART COLLECTIVES IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO**

**ENTRE LES CONFLITS INSTITUTIONNELS ET LES INÉGALITÉS CULTURELLES: UNE LECTURE COMPARÉE DES COLLECTIFS ARTISTIQUES DANS LA VILLE DE RIO DE JANEIRO**

**ENTRE LAS DISPUTAS INSTITUCIONALES Y LAS DESIGUALDADES CULTURALES: COLECTIVOS ARTÍSTICOS DE LA CIUDAD DE RÍO DE JANEIRO EN UNA LECTURA COMPARADA**

**Ana Carolina Freire Accorsi Miranda**

Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Brasil

**Débora da Silva Suzano**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO: A presente proposta reúne, em leitura comparada, os resultados de pesquisas empíricas que investigam as atividades de coletivos artísticos na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Considerando os eventos políticos e as transformações ocorridas no cenário artístico da cidade nas últimas décadas, juntamente com a utilização das instituições de arte como elementos dessas mudanças, abre-se caminho para uma dinâmica singular no surgimento e expansão de ações coletivas situadas em diferentes regiões da cidade. Embora as pesquisas indiquem que essa conjunção mencionada anteriormente teve impacto em toda a cidade, as motivações para a formação de grupos artísticos coletivos variam ao compararmos áreas centrais com áreas distantes do centro. Ademais, a institucionalização ou não desses coletivos também apresenta diferentes justificativas e contornos sociais. No entanto, a politização da arte e a reivindicação do espaço urbano podem ser identificadas como pontos comuns desses coletivos.

Palavras-chave: coletivos de arte, politização da arte, institucionalização, desigualdade cultural.

**ABSTRACT:** This proposal presents the results of empirical research investigating the activities of artistic collectives in the city of Rio de Janeiro, Brazil, considering the political events and transformations that have taken place in the city's art scene in recent decades, along with the use of art institutions as elements of these changes. This paves the way for a unique dynamic in the emergence and expansion of collective actions located in different regions of the city. Although research indicates that this aforementioned conjunction has had an impact on the entire city, the motivations for forming collective artistic groups vary when comparing central areas with those far from the city center. Furthermore, the institutionalization or lack thereof of these collectives also presents different social justifications and contours. However, the politicization of art and the claim to urban space can be identified as uncommon points within these collectives.

**Keywords:** art collectives, politicization of art, institutionalization, cultural inequality

**RÉSUMÉ :** La présente proposition rassemble, dans une lecture comparée, les résultats de recherches empiriques qui examinent les activités de collectifs artistiques dans la ville de Rio de Janeiro, au Brésil. Compte tenu des événements politiques et des transformations survenues dans le paysage artistique de la ville au cours des dernières décennies, ainsi que de l'utilisation des institutions d'art comme éléments de ces changements, un parcours singulier émerge dans l'apparition et l'expansion d'actions collectives situées dans différentes régions de la ville. Bien que les recherches indiquent que cette conjonction mentionnée précédemment ait eu un impact sur toute la ville, les motivations pour la formation de groupes artistiques collectifs varient lorsque l'on compare les zones centrales aux zones éloignées du centre. De plus, l'institutionnalisation ou non de ces collectifs présente également des justifications et des contours sociaux différents. Cependant, la politisation de l'art et la revendication de l'espace urbain peuvent être identifiées comme des points communs à ces collectifs.

**Mots-clés:** collectifs d'art, politisation de l'art, institutionnalisation, inégalité culturelle.

**RESUMEN:** La presente propuesta reúne, en una lectura comparada, los resultados de investigaciones empíricas que estudian las actividades de colectivos artísticos en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil. Teniendo en cuenta los eventos políticos y las transformaciones ocurridas en el panorama artístico de la ciudad en las últimas décadas, junto con el uso de las instituciones artísticas como elementos de estos cambios, se abre paso a una dinámica singular en el surgimiento y expansión de acciones colectivas ubicadas en diferentes regiones de la ciudad. Si bien las investigaciones indican que esta conjunción anteriormente mencionada tuvo impacto en toda la ciudad, las motivaciones para la formación de grupos artísticos colectivos varían al comparar las áreas centrales con las áreas distantes del centro. Además, la institucionalización o no de estos colectivos también presenta diferentes justificaciones y contornos sociales. Sin embargo, la politización del arte y la reivindicación del espacio urbano pueden identificarse como puntos comunes de estos colectivos.

**Palabras clave:** colectivos artísticos, politización del arte, institucionalización, desigualdad cultural.



# 1. Considerações iniciais

Se colocado o termo "coletivos" no site de buscas *Google*, nos deparamos, primeiramente, com uma série de definições gramaticais de substantivos coletivos. No entanto, logo em seguida aparecem links para sites que explicam o que é um mandato político coletivo; o que é um coletivo de artistas; o que é um coletivo de arquitetos; o que é um coletivo de representação estudantil e até mesmo uma interessante reportagem que enumera 10 tipos de coletivos. Sem dúvida, essa nomenclatura para associações de indivíduos vem sendo a mais utilizada quando se forma um novo grupo de produção horizontalizada de diversas vertentes nos dias de hoje. Neste artigo, nós, duas pesquisadoras da sociologia da arte, defendemos o pioneirismo dos coletivos artísticos-culturais e seu peso na construção do capital simbólico que este termo alavancou desde o início dos anos 2000. Nossas pesquisas são realizadas desde 2010, com os coletivos centrais e desde 2016, com os coletivos da zona oeste do Rio de Janeiro. Este longo percurso de pesquisa acompanhou o *boom* desses grupos, assim como sua contaminação nas mais diversas áreas da vida social. Denominamos este processo doravante de fetichização dos coletivos (Miranda, 2014).

Nossa proposta consiste na realização de uma leitura comparada de duas pesquisas recentes que se enquadram dentro do campo metodológico da Sociologia da Arte. Buscamos evidenciar analiticamente as semelhanças e as diferenças entre as produções artísticas de coletivos localizados em áreas distantes territorialmente e socialmente na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, nos atemos a uma visão multifacetada dos coletivos artísticos e culturais. Estes grupos, oriundos de distintas regiões da cidade, são objetos de estudo que revelam um panorama complexo das interseções entre arte, política e sociedade. Iniciando com a compreensão da gestão e dinâmica desses coletivos, evidenciamos a influência das esferas acadêmicas e das mudanças no acesso ao ensino superior na formação e atuação destes grupos. A diferenciação entre áreas centrais e periféricas da cidade se revela não apenas geograficamente, mas também em termos de motivações, estratégias e desafios enfrentados pelos coletivos, indicando uma interseção entre a territorialidade, identidade e práticas culturais. Além disso, a análise revela a politização da arte como uma força motriz, onde os coletivos se tornam agentes ativos na reivindicação de direitos e na contestação de narrativas dominantes, utilizando-se tanto de espaços físicos quanto virtuais para disseminar suas mensagens e promover mudanças sociais. Esses aspectos destacam a relevância de uma análise abrangente e contextualizada dos coletivos artísticos e culturais, fornecendo *insights* valiosos para compreender não apenas a cena cultural do Rio de Janeiro, mas também as dinâmicas sociais e políticas mais amplas que moldam a vida urbana contemporânea.



## 2. Contexto político

Para contextualizar este trabalho, será necessário correlacionar os distintos períodos políticos da cidade do Rio de Janeiro com o movimento de insurgência dos coletivos aqui pesquisados. A cidade do Rio de Janeiro vivenciou, em cerca de uma década, um protagonismo nacional recente com a realização de dois megaeventos internacionais: a Copa do Mundo de Futebol FIFA (2014) e as Olimpíadas no Rio (2016). Esses eventos transformaram parte da cidade em um grande canteiro de obras, visando arrumar a casa por meio da reurbanização. As reformas urbanas ocorridas na cidade resultaram de uma ampla coalizão nas diferentes esferas de Governo e também dependiam da coligação política entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), que marcaram as injunções políticas em âmbito nacional, estadual e municipal. No entanto, esse processo também está ligado aos laços estreitos entre a gestão pública e o mercado, marcado pelas parcerias público-privadas, como o projeto Porto Maravilha, na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

Esta intervenção urbanística pela qual passava a cidade teria como um de seus elementos a cultura. A ideia de transformar a cidade em um polo de cultura nacional não era nova, mas encontrou, no contexto mencionado acima, a ocasião ideal para ser posta em prática. Deste modo, os investimentos na Secretaria Estadual de Cultura ganharam aumentos significativos, e o prefeito do Rio à época dos acontecimentos, Eduardo Paes, falava frequentemente com orgulho sobre a revitalização da cidade por meio de obras urbanas em geral, mas também pela indústria e economia criativa (Florida, 2011). Havia, portanto, um ar de euforia e otimismo em relação aos investimentos e intervenções na cidade, assim como ideias de progresso e modernidade (Giddens, 1991). A revitalização era concebida como um conceito positivo de difícil resistência.

A economia da cultura era e ainda é uma das grandes apostas das gestões de Eduardo Paes para a cidade do Rio. O interesse na contribuição dos setores ligados à cultura vem crescendo a partir dos anos 1990, quando se começaram a contabilizar dados como geração de renda e emprego no campo da cultura. A partir de discussões sobre o conceito de economia criativa, a contribuição da cultura, portanto, deixa de ser vista apenas como simbólica para se tornar também econômica. Segundo dados da FIRJAN, no Brasil, a economia da cultura representava cerca de 2,5% do PIB antes das crises política e econômica, sendo também responsável por mais de 800 mil empregos diretos (Suzano, 2021: 60).

Como principais exemplos desse cenário, o Rio ganha dois grandes museus em sua área central, mais especificamente na Zona Portuária. Os coletivos das áreas centrais da cidade, mencionados neste artigo, surgem, portanto, neste contexto, onde havia uma intensa intervenção política e cultural na região. No entanto, no outro extremo da cidade, o movimento era oposto, pois as intervenções culturais e artísticas que estavam acontecendo na área central da cidade não alcançaram as áreas mais distantes do centro.

### 3. Sobre um novo ativismo

A consequência social talvez menos esperada por grupos hegemônicos pode ser o fato de que a inauguração do MAR não foi só importante para o desenvolvimento da economia criativa, mas também impulsionou iniciativas artivistas. Observou-se um estreitamento das relações entre esses grupos em torno da inauguração do Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). A inauguração foi em março de 2013 e, neste contexto de efervescência local, um acontecimento em escala nacional reforça os contornos políticos do campo cultural e artístico carioca, pois 2013 foi também o ano em que ocorreram as jornadas nacionais em junho de 2013. As grandes manifestações foram vistas como um marco ou um dos mitos de origem dessa nova aliança entre arte e política, momento que vem sendo discutido academicamente tanto por pensadores da ciência política quanto da história da arte.

Os protestos que ocorreram na inauguração do MAR foram liderados pelos grupos *Reage, Artista!* e *ReciclATO*, dentre outros. Estes grupos *carnavandalizaram*, usando suas próprias categorias, as inaugurações das obras do Porto Maravilha. Portando fantasias, instrumentos musicais e faixas de protesto, promoveram atos que turvaram fronteiras entre o carnaval, o teatro, a performance e o protesto político. As Olimpíadas de 2016, no Rio de Janeiro, e a Copa do Mundo FIFA de 2014 podem ter sido, portanto, eventos deflagradores de diversos coletivos de ativismo artístico que acirraram o debate entre arte e política nos anos seguintes a 2013. Um nome que se destaca nesse meio é o *Ateliê Dissidências Criativas*, que ocorreu na Casa Nuvem, na região central da Lapa, onde artistas e ativistas desenvolviam trabalhos que estavam na fronteira do protesto e das práticas artísticas. Seus membros lançaram o livro *Vocabulários políticos para processos estéticos* (2014), onde textos e fotografias de diversos autores e coletivos recontam a história que marcou esse ciclo de protestos de junho, da Copa e das Olimpíadas.

Esses fenômenos urbanos acompanharam a paisagem social e política do Brasil, que sofreu, desde os anos de 2013, uma brusca transformação. O ativismo político foi revolucionado pelas pautas que permeiam, como diz Alain Tourraine (2004), a afirmação de si em jogo. Aspectos éticos-identitários e multiculturais foram se sobrepondo aos aspectos sociais e de classe do sindicalismo de outrora. Ao mesmo tempo, a representação política foi tomada por representantes de extrema direita, que defendem o pensamento totalitário, ditatorial e conservador em diferentes países e cidades.

Percebe-se que, nos últimos anos, a política parece estar se estetizando ao passo que a arte se politizou, ao menos em seus discursos. De fato, atravessa-se uma era acentuada da proliferação de imagens, e da bipolarização partidária. Desde as eleições brasileiras de 2018, a sociedade brasileira vem sofrendo guinadas à direita pautadas por indícios de associações entre políticos que se elegeram e companhias especialistas em manipular informações de usuários de mídias sociais com intuito de angariar votos. Parece mesmo haver a diluição das fronteiras entre estética e política de diversas maneiras no cenário contemporâneo, tanto

de um lado progressista quanto de outro conservador. Em outras palavras, tanto pelo lado da colaboração coletivista, que ativa uma crítica ao modelo social excludente na esfera da arte, querendo dar voz às pautas identitárias e decoloniais, quanto pelos casos mencionados de um retorno ao conservadorismo através também da estética com proliferação de imagens e *fake news*. Esta aproximação entre ativistas políticos e artistas está sendo estudada por pesquisadores de diversas áreas no Brasil. Principalmente no campo da teoria da Arte, da Filosofia, da Psicologia, da Arquitetura e até do Design. Mais recentemente, e mais tardiamente, pensadores da sociologia e da ciência política também estão pesquisando o fazer político dos coletivos (Miranda, 2020).

#### 4. Das similaridades: mesmas questões, territórios distintos

Trabalhamos com o sentido e o significado dos coletivos enquanto sociopolíticos e culturais na cena pública, preocupando-nos mais em qualificar o tipo de ativismo e a forma como se organiza para viabilizar suas ações. Para nós, coletivo é um agrupamento sociopolítico e cultural articulado por um conjunto de ideias e valores, com identidades fragmentárias, pautas e agendas diversificadas, formas de expressão e repertórios diferenciados práticas organizacionais descentralizadas e muitas vezes tendo a horizontalidade como meta (Gohn, 2022: 179).

A definição da autora Maria da Glória Gohn traz um conceito de coletivos que vai ao encontro das práticas dos grupos aqui descritos enquanto objetos de pesquisa. A proposta de organizações horizontais é uma característica comum observável nesses grupos; além disso, de modo analítico, nos interessa, nesta ocasião, a autodefinição desses grupos enquanto coletivos, buscando traçar, portanto, características similares nas ações e discursos que nos levam a identificar quais elementos caracterizam um coletivo. Neste tópico, portanto, iremos destacar alguns outros pontos comuns identificados nas duas pesquisas.

O primeiro ponto de similaridade é o uso da arte como o principal elemento de atividade desses coletivos. De modo geral, as organizações coletivas abrangem diferentes temáticas, embora tenham sua origem no campo da cultura e da arte (Motta, 2018). No entanto, as pesquisas que compõem este trabalho foram realizadas no campo da sociologia da arte, e, portanto, o fato de os coletivos terem em comum a atividade artística não foi uma característica observável, mas sim uma escolha prévia de campo. Já a atividade desses coletivos artísticos e culturais está intrinsecamente ligada a discursos ativistas e a pautas políticas e de identidade, foi um resultado comum analisado por ambas as pesquisas. A junção de arte e vida, que estabelece uma função social para a arte, em oposição a uma ideia de produção artística puramente estética, é percebida nesses coletivos quando suas atividades e produções são acompanhadas por pautas relacionadas à luta por direitos das mulheres, negros, indígenas e LGBTQIAP+.

Essa aproximação política e artística ganha contornos ainda mais nítidos após junho de 2013, como afirmam as pesquisas coordenadas por Sabrina Parracho Sant'Anna na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ no projeto de pesquisa: *Arte e política: as manifestações de junho e a consolidação da arte como agente na esfera pública*. A politização da esfera artística é observada da seguinte maneira:

A aproximação entre arte e crítica política da qual tratamos diz respeito a um processo recente que tem buscado, na ação coletiva e no diálogo com as questões do dia a dia das minorias sociais, políticas, econômicas e culturais, trazer para a esfera da arte discussões eminentemente políticas. A proposta de muitos grupos parece ser discutir as mazelas sociais a partir das linguagens artísticas. Trata-se, de fato, da politização da esfera da arte (Sant'Anna et al., 2017:15).

O mundo da arte realmente já vem praticando essa incorporação de ativismos desde o início das pesquisas do citado grupo de pesquisa em 2010. A crítica institucional é uma premissa das vanguardas estéticas; no entanto, a artificação de protestos e movimentos sociais (Shapiro, 2007) parece ser um diferencial que se desenha através da adoção do termo coletivo.

Os movimentos sociais sendo incorporados como obra, tais como o movimento americano Occupy Museum em Berlim e as ativistas bolivianas do Mujeres Creando em São Paulo, são sinais de que a arte de hoje realmente está passando por processo diferente de outros momentos de sua história, politizando a esfera artística e trazendo para lutas políticas elementos estéticos. Esse processo, embora obviamente impactado por processos externos ao campo da arte, tem também no interior de suas instituições fatores que vêm levando a um profundo movimento de autocritica no sistema de arte (Sant'Anna et al., 2017: 12).

Dentre essas demandas sociais, a territorialidade e o direito à cidade são outros pontos comuns a serem tratados aqui, pois os coletivos analisados compartilham e coabitam no tempo-espaço, sendo atores ativos no processo de mudanças políticas e sociais pelas quais passou o Rio de Janeiro nas últimas décadas, mesmo ocupando papéis sociais distintos. Percebeu-se que alguns atores sociais dos coletivos localizados na área central da cidade simpatizavam com os movimentos *Occupy*, que se espalharam das primaveras árabes a *Wall Street*. Ou ainda se inspiraram ou fizeram parte dos Ocupas no Brasil, movimentos que ocuparam espaços públicos desde a frente da casa do governador do Rio de Janeiro, passando pelas escolas públicas até o Ministério da Cultura. A ferramenta de simplesmente ocupar, resignificar e habitar um espaço refez as tônicas dos movimentos sociais que conduziram as lutas nos anos 2010. A utopia vem do cotidiano, construída no momento presente como afirmou Ana Miranda em sua tese de doutorado. Ou ainda, traços do que Michel Foucault chamou de heterotopia, a utopia do aqui e agora, que é efêmera e dura apenas no espaço-tempo da ocupação (Foucault, 2013). Distantes do sindicalismo e dos partidarismos, essas iniciativas se aproximaram de lógicas comunitárias e horizontais e principalmente da estética artística para exercerem suas práticas.

Ao mesmo tempo, os atores sociais envolvidos na organização dos coletivos da Zona Oeste do Rio de Janeiro possuem, por diversos motivos sociais e históricos, um menor nível de incidência sobre a macropolítica, atuando, portanto, em uma dinâmica que cria espaços alternativos de debate, locais discursivos onde é possível conceber e difundir discursos opostos. Esses ambientes foram designados por Fraser (1992: 121) como "contrapúblicos subalternos", pois permitiriam aos grupos subalternizados elaborar interpretações dos assuntos públicos considerando suas identidades, interesses e necessidades.

A insatisfação com a configuração urbana da cidade do Rio de Janeiro e o discurso de exclusão desta configuração são aspectos notáveis e nos levam a outro tópico relevante para esta análise: os coletivos enquanto estratégias de agentes para atingir um objetivo comum. Deste modo, a união de diversos sujeitos e a transformação destes em sujeitos de direitos, com reivindicações e valores coletivos que visam intervir em processos sociais, conforme alerta Gohn (2022), configuram elementos vitais à natureza dos coletivos.

O modo de utilizar a internet como meio estratégico para divulgação e financiamento também é um elemento comum, visto que, com o avanço da internet, esses grupos começam a se utilizar das mídias digitais para se articularem, produzirem arte e o que pode ser chamado de “contrainformação”. As redes sociais, no entanto, são uma atualização de uma relação que apresenta crescimento desde a década de 1980, quando, segundo Maria Lúcia Bueno (2010) e Nathalie Heinich (2014), a concepção de arte vem sendo influenciada pelas bases da comunicação e da mídia. Essa movimentação virtual e mudança nas formas de sociabilidade foram amplamente observadas durante a pesquisa de campo.

É preciso lembrar que, nesse contexto de mudanças materiais, surge, no mesmo período, um outro espaço: o espaço virtual. Nesse outro espaço de sociabilidade, cresce a mobilização cultural, política e artística da cidade. Há a articulação dos “ocupas” pela internet, onde começa a ocorrer a comunicação como ferramenta de luta, denúncia e diálogo com a sociedade. O casamento entre a cultura digital e o ativismo ocasionou o nascimento da mídia tática, reconhecida, inclusive, pelo Ministério da Cultura brasileiro, em 2003. O então ministro, Gilberto Gil, em março daquele ano, no discurso de abertura do Festival Mídia Tática, atestou o digital como fenômeno cultural e não apenas tecnológico (Miranda, 2020: 39).

Como neste caso específico estamos tratando de coletivos artísticos e culturais, a estética também é usada como ferramenta, e, para isso, a internet, principalmente as redes sociais, tornaram-se parte intrínseca desse processo. As redes sociais se tornaram, na última década, prioritariamente imagéticas, com o *Instagram* sendo um dos principais exemplos dessa mudança. Não coincidentemente, esta foi a rede analisada nos últimos anos como uma das fontes das pesquisas aqui referenciadas, onde foi possível identificar atividades regulares dos coletivos pesquisados. No entanto, nos primeiros anos da pesquisa, o *Facebook* era a principal rede de divulgação e catalogação das ações dos coletivos, que registravam em suas páginas opiniões políticas, a divulgação dos eventos, além de fotografias de suas produções artísticas.

A última similaridade encontrada nesta análise comparativa é a relação entre os integrantes dos coletivos e a universidade. O repertório vai da academia para as artes e vice-versa. Lígia Dabul (2011) mostra, em seu artigo, o uso da linguagem acadêmica e de conceitos das ciências humanas, em especial da sociologia, por parte de artistas, muitas vezes sem um cuidado maior em defini-los. Maria Lucia Bueno (2010) também relata a importância da universidade no campo artístico atual, uma aproximação que aumentou nos últimos anos. As universidades e pós-graduações em arte se espalharam, e os artistas hoje têm um nível de formação mais alto do que os artistas de gerações anteriores, como mostram pesquisas como a de Guilherme Marcondes com jovens artistas do Brasil (Marcondes, 2018). A gestão dos coletivos da Zona Oeste é predominantemente feita por jovens universitários ou graduados de universidades públicas. As discussões ocorridas em um contexto universitário exercem grande influência nas práticas desses grupos e são resultados indiretos da

ampliação do acesso à universidade que ocorreu no Brasil a partir de 2008. Não é incomum encontrar um líder ou organizador desses espaços que se autodenomina como "primeira geração da família a ingressar na universidade" (Suzano, 2021: 29). Certamente, a produção e a difusão artística já ocorriam na Zona Oeste antes da democratização do acesso ao ensino superior, mas o que pretendemos argumentar neste artigo é que o que muda posteriormente é a disseminação do discurso. Os atores começam a se identificar como produtores culturais e artistas (embora essa terminologia não seja tão comum quanto nos coletivos da região central), além de denominarem os espaços físicos como centros culturais. Eles também se autodenominam organizadores desses eventos e curadores, e, a partir desse momento, reivindicam um lugar no mundo da arte carioca, reivindicando também a democratização do acesso à arte. Por outro lado, a gestão dos coletivos do centro do Rio de Janeiro também é feita por jovens que estiveram ou ainda estão nos bancos das universidades. No entanto, estes não relatam ser os primeiros da família a acessar o ensino superior. Da mesma forma, as reivindicações, embora também envolvam a temática urbana, partem de uma direção oposta. Discursivamente, sobre essas diferenciações, nos debruçaremos no próximo tópico.

## 5. Entre abismos sociais. Das diferenças entre os coletivos

A conceituação de arte referida nesta pesquisa trata a arte como um elemento de distinção e poder, entendendo-a como uma das muitas esferas de disputa em uma sociedade de diferenças. No entanto, a arte se destaca ao negar aparentemente o valor econômico e ao reivindicar o dom como o único elemento necessário para o fazer artístico. Explico: o campo da arte é frequentemente considerado um campo de valores opostos aos valores sociais vigentes. Enquanto na sociedade capitalista o valor econômico é um interesse comum e um medidor de prestígio, no campo da arte esse valor é tratado como algo dispensável. O fazer artístico deve se mostrar desinteressado financeiramente; a produção aqui, diferente da lógica do mercado, tende a ser vista como algo que não visa ganhos financeiros. Da mesma forma, o artista é visto como possuidor de um dom, e sua produção é considerada sacra. Dentro de uma discussão sociológica, é necessário desmistificar essa máxima e analisar a arte como um elemento social inserido em seu espaço-tempo.

Estando, portanto, a cidade do Rio de Janeiro entre as 10 capitais mais desiguais do mundo<sup>1)</sup>, cabe-nos analisar neste contexto como a arte figura nos diferentes espaços dentro de uma mesma cidade, principalmente se a conceituamos como uma ferramenta de poder e distinção (Bourdieu, 2007). Considerando a discussão proposta por Lefebvre acerca dos direitos que definem a civilização, entre eles o direito à cidade: "não à cidade arcaica, mas à vida urbana; à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais" (Lefebvre, 2008: 139). Neste sentido, ao organizar um festival coletivo de artistas da Zona Oeste, em frente à um museu localizado em uma área central da cidade, Rômulo Amorim diz:

---

<sup>1)</sup> Segundo estudo da Casa Fluminense disponível em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/13/rio-estaentre-as-10-metropoles-mais-desiguais-do-mundo-diz-estudo-da-casa-fluminense.ghtml>

A gente pensou no Museu da República porque lá tem muitos encontros de orquestra, violino, mas nunca rap, funk ou rock. Achemos que a Zona Oeste tem papel de protagonista na cidade, então precisamos ocupar toda cidade. A nossa intenção com o coletivo era fazer uma caravana, e levar a arte da Zona Oeste para vários outros lugares' (Amorim, Rômulo. Entrevista concedida a Débora Suzano. Jan, 2021).

Desta forma, ao compararmos coletivos de arte de uma área central do Rio de Janeiro e de uma zona mais distante do centro, foi possível observar e analisar diferenças significativas no modo de estar e vivenciar a cidade e conseqüentemente no modo de atuação do fazer artístico desses coletivos. Embora o dom seja frequentemente reverenciado como único requisito necessário para o fazer artístico, há certamente elementos sociais e de classe que configuram e regulam a possibilidade do ser e fazer artístico.

O modo de organização coletiva dos grupos que aqui foram tratados nos despertou interesse por perspectivas diferentes. Por um lado, compreender o discurso e interesses de grupos autônomos à margem de um projeto de intervenção e musealização em uma área central da cidade (Miranda, 2020) e, por outro, as demandas e reivindicações de grupos que não estavam à margem, mas sim involuntariamente fora deste panorama (Suzano, 2021). Nos dois casos, por um recorte metodológico e teórico, a arte e a cultura figuram como elementos centrais destes coletivos. No entanto, para melhor esclarecimento do leitor, é necessário elucidar estas nomenclaturas e conceitos, visto que na área central da cidade, neste caso em específico a Zona Portuária, os grupos se declaram coletivos de arte, enquanto na Zona Oeste esses coletivos se declaram coletivos culturais. Essas definições estão nas duas pesquisas aqui referidas desde os títulos (Miranda, 2020; Suzano, 2021). No entanto, para a junção destas duas análises, acreditamos ser necessário demarcar estas diferenças por meio de análise sociológica.

Para além das diferenças territoriais, os coletivos da Zona Portuária e da Zona Oeste possuem diferenças sociais. Embora a Zona Portuária não seja uma área nobre da cidade do Rio de Janeiro, os coletivos que surgiram na região durante o período estudado não eram, em sua maioria formados por moradores locais, como foi possível observar no decorrer da pesquisa. Já a Zona Oeste é a região com a maior concentração de pobreza da cidade<sup>2)</sup>. Dessa forma, foi possível observar que os termos "coletivo de arte" e "artista" conferem um determinado status para quem os possui, visto que a arte, em seu modo legitimado, apresenta historicamente caráter elitista. Por outro lado, o termo "coletivo cultural" configura uma ideia mais abrangente que engloba diversas atividades, sem especificar a profissão de artista, pois há certa resistência ao auto-reconhecimento enquanto tal, além de parte dos membros desses coletivos possuírem outras ocupações para além do trabalho cultural.

---

2) Segundo dados extraídos do Painel Regional do Observatório Sebrae/RJ, com base no Índice GINI. disponível em [https://sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae\\_INFREG\\_2014\\_CapitalRJ.pdf](https://sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/RJ/Anexos/Sebrae_INFREG_2014_CapitalRJ.pdf).

Deste modo, é necessário destacar uma diferença substancial em relação aos coletivos aqui pesquisados. Na área central da cidade, as políticas culturais, principalmente em âmbito municipal, buscavam abarcar diversas iniciativas, mesmo que críticas às intervenções urbanísticas, para dar corpo à ideia de polo cultural. Ou seja, a insurgência de coletivos artísticos naquela região, embora em sua maioria possuíssem discurso contrário às políticas culturais da cidade, era vista como favorável pela gestão política municipal, pois favorecia a economia criativa e levavam público à região, contribuindo para a noção de revitalização. Logo, como visto acima, a não institucionalização desses coletivos era uma escolha ideológica, com o objetivo de não serem vistos como parte desse processo de intervenção urbana.

Para os coletivos localizados na Zona Oeste da cidade, a não institucionalização foi analisada durante a pesquisa como um traço de precarização do trabalho cultural e artístico nessa área. As possibilidades de institucionalização são escassas, seja por iniciativas públicas ou por parcerias público-privadas, como veremos abaixo no trecho da entrevista de Vagner Fernandes, ex-chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro durante os anos de 2017 a 2019. Ao ser questionado sobre a distribuição de fomentos por meio da Lei do ISS<sup>3)</sup> em bairros da Zona Oeste do Rio, Vagner responde:

A Lei do ISS requer a inscrição do produtor e do contribuinte. Se o produtor cultural tiver bons contatos com as empresas, vai lá e capta. Se o seu projeto for certificado, vê se alguma empresa se interessa em apoiar uma festividade ou uma ação que acontece em Sepetiba. Esse é o problema. Sofrem os produtores culturais de Bangu, sofrem os de Madureira, sofrem todos que têm qualquer projeto nas AP's 3, 4 e 5, porque são projetos que não dão visibilidade a essas empresas. Resumidamente, é isso. As empresas somente vão se interessar quando precisarem pegar a foto e colocar no seu relatório anual para dizer que fizeram alguma ação social (Fernandes, Vagner. Entrevista concedida a Débora Suzano. Fev, 2021).

Para além das iniciativas de parcerias público-privadas, há também iniciativas públicas de fomento cultural; porém, essas iniciativas não surtem efeito de forma igualitária em todo o território municipal. Embora houvesse um maior destaque ao investimento cultural neste alinhamento entre governo federal, estadual e municipal, essas ações foram, em alguma escala, eficazes para a democratização da cultura, mas não foram suficientes para sua descentralização (Sant'Anna *et al.*, 2023).

Agora, para tensionar e aprofundar ainda mais as diferenças entre os coletivos das diferentes zonas da cidade, abordaremos uma temática central no mundo da arte: a autoria. Da mesma forma que estar produzindo arte ou não, não parecia ser uma preocupação dos coletivos da Zona Oeste ou se estavam desafiando o mundo da arte ao criar uma arte

---

<sup>3)</sup> A Lei do ISS é uma lei que visa incentivar/ financiar parcial ou totalmente a realização de projetos culturais na Cidade do Rio de Janeiro. Este mecanismo funciona por meio de dois editais anuais: o edital do Produtor Cultural para inscrição dos projetos culturais, e o edital do Contribuinte Incentivador, para habilitação das empresas que irão patrocinar os projetos. Disponível em <https://portaldoiss.prefeitura.rio/a-lei-do-iss/>.

desprovida da autoridade da autoria individual. Por outro lado, entre os coletivos que entravam nas instituições artísticas da zona central, a autoria não individual, aquela que engloba uma coletividade, era uma premissa muito importante a ser repetidamente afirmada em seu período inicial nos anos 2000/2010, quando ainda lutavam por reconhecimento no mundo da arte. No entanto, com o passar dos anos, como observado nas pesquisas da zona portuária, o que antes era marginal tornou-se plenamente aceito. Editais e instituições passaram a incluir opções de autoria coletiva em suas curadorias. Isso contrasta com o passado, quando esses coletivos surgiam e o fato de terem múltiplos proprietários de uma mesma obra confundia o mercado de arte, por exemplo.

Para entender as dinâmicas dos coletivos trabalhados foi necessário escutar seus discursos acerca de seus próprios trabalhos, colocando as análises de discursos em perspectivas comparadas. Percebeu-se primeiramente que havia uma polifonia na região central devido ao caráter de fetiche que o termo coletivo adquiriu. Foi evitado assim um modelo de entrevista formal com os participantes de coletivos e preferido o trabalho de campo de observação participante. Assim a pesquisadora buscava estar atenta às nuances finas, aos "atos falhos" sobre as dinâmicas de trabalho desses grupos. Foi percebido que os coletivos investigados já tinham dado entrevistas à imprensa e estavam na "moda" participando de um processo de fetichização dos coletivos que pode ser confirmada atualmente devido ao estouro de coletivo em diversas áreas de produção. Curadores e críticos também escreviam sobre seus trabalhos exaustivamente em seus cadernos de cultura, publicações disseminavam seus textos, e suas vozes também ecoavam em suas páginas nas redes sociais. Percebia-se uma espécie de polifonia desvairada sobre os trabalhos desses grupos, logo a pesquisadora entendeu que o modo de convivência faria uma leitura intrínseca, não verbal e não óbvia dos coletivos centrais.

Nos coletivos da Zona Oeste, a ausência de voz e espaço no cenário institucionalizado da arte tornou-se um elemento central na narrativa da pesquisa. Entre as participantes do coletivo *Mulheres de Pedra*, por exemplo, a urgência em ter suas vozes ouvidas foi um tema recorrente. Assim, a pesquisadora Débora Suzano optou metodologicamente por não cortar a entrevista. O material sobre esses grupos era escasso e necessitava ser ampliado. Eles não faziam parte do circuito da arte institucionalizada, não sendo objeto de interesse de curadores ou críticos, tampouco encontravam espaço relevante na mídia tradicional. Portanto, as redes sociais eram o único ambiente onde suas produções, opiniões e falas encontravam espaço e reconhecimento.

O que chama atenção ao vivenciar as práticas desses coletivos é a forma como os participantes interagem com o público que se envolve nas atividades propostas. A pesquisadora Ana Miranda percebe que nos coletivos da região central há uma atmosfera de que a arte é feita "de nós para eles". Em outras palavras, a população marginalizada, em sua maioria moradores de rua, foi exaustivamente fotografada nas instalações performáticas de alguns coletivos observados. Isso representa uma exploração visual dos participantes de baixa renda, transeuntes da área central do Rio de Janeiro que se deparam com atrativos coloridos e artísticos com propósitos de convivência muito próximos à estética da vida cotidiana (cozinhar, cantar, conviver são ações do coletivo Opavivará!, por exemplo). Os coletivos centrais buscam levar a arte contemporânea do cubo branco para a rua e, dessa forma, filmam e fotografam para, em seguida, expor novamente no cubo branco das instituições de arte.

Na Zona Oeste, ao discutirmos sobre a dinâmica dos coletivos culturais, parece que o problema da desigualdade de acesso e da elitização da arte discutido neste artigo está resolvido. Afinal, trata-se de produtores culturais locais em uma região geográfica e socialmente afastada da cidade, com acesso limitado a lazer, arte e cultura, e principalmente com um discurso forte voltado para a inclusão. Logo, estariam indo na direção oposta dos grandes museus e dos coletivos da área central da cidade quanto às suas práticas elitistas, correto? Não necessariamente. O que observei, ao considerar os coletivos que pesquisei, foi a criação de uma "elite local" ou, em termos mais precisos, uma "jovem elite intelectual local". Entendo que esse termo é delicado, pois uma interpretação superficial pode gerar comparações que não condizem com o objetivo real aqui proposto:

Quando menciono "elite local", não estou necessariamente me referindo ao capital econômico, mas sim a uma diferenciação simbólica entre os moradores do mesmo bairro ou região. O acesso ao ensino superior, por exemplo, que tem crescido nas últimas décadas, pode ser considerado um fator essencial. O que observei é que não apenas os produtores culturais possuíam ou frequentavam o ensino superior, mas também o público que frequentava esses eventos culturais. Portanto, esses espaços estavam, de certa forma, reservados a uma elite intelectual local, que visualmente pouco refletia a população em geral da região, reproduzindo, em certo sentido, o distanciamento das instituições legitimadas (Suzano, 2021: 94).

Portanto, embora os coletivos da Zona Oeste demonstrem uma inclinação para uma dinâmica comunitária de "De nós para nós", foi possível observar contradições entre práticas e discursos. No entanto, é evidente que há diferenciação entre os coletivos pesquisados, mesmo dentro da mesma região da cidade, o que resulta em diferentes níveis de contradição entre suas práticas e discursos. Um exemplo notável é o coletivo *Mulheres de Pedra*, que se destacou por suas iniciativas em diminuir a desigualdade cultural por meio do acesso à cultura e também pela geração de renda. Suas atividades incluem eventos culturais, workshops e produção artística que não só promovem a expressão cultural local, mas também proporcionam oportunidades econômicas para as mulheres da comunidade. O que as diferencia de todos os outros coletivos pesquisados na Zona Oeste e também na região central.

## 6.Considerações finais

As questões políticas e sociais passam a ser parte indissociável da produção artística, num movimento, como já mencionado anteriormente, de negação da autonomia da arte e reforço do seu papel social. Mesmo com suas diferenças, os coletivos pesquisados marcam a história por participarem de uma mudança social brusca no modo de fazer política contemporâneo. Para além dos tópicos abordados ao longo deste artigo, outras contradições podem ser aprofundadas acerca deste tema, como a fetichização do termo coletivos e seus impactos na autenticidade e independência de artista e coletivos, além da discussão sobre a produção cultural popular (Miranda 2020; Suzano 2020). Contudo, tentamos, com este artigo, compartilhar dados e análises de nossas pesquisas em uma

perspectiva comparada, o que jogou luz, mais uma vez, sobre as consequências de uma cidade partida como a carioca. Por mais que as linhas entre centro e periferia estejam sendo estremecidas atualmente (Zolberg, 2009), quem pode ser anti-institucional e quem pode delimitar o que é arte ou não parece mesmo ter um CEP que está localizado bem ao centro. No entanto, o fazer político ativista emana de todos os lados da cidade, como tentamos evidenciar ao longo deste artigo.

## Financiamento

As pesquisas que compõem este artigo receberam financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bueno, M. L. (2010). Do moderno ao contemporâneo: Uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. *Revista de Ciências Sociais: RCS*, 41(1), 27-47.
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção*. Edusp.
- Dabul, L. (2011). Rápidas passagens e afinidades com a arte contemporânea. *O Público e o Privado*, 17, 87-95.
- Florida, R. (2011). *A ascensão da classe criativa* (1ª ed.). LP&M.
- Fraser, N. (1992). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 109-142). MIT Press.
- Foucault, M. (2013). De espaços outros. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122.
- Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. UNESP.
- Gohn, M. G. (2022). *Ativismos no Brasil: Movimentos sociais, coletivos e organizações sociais civis: Como impactam e por que importam?* Editora Vozes.
- Heinich, N. (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), 373-390.
- Lefebvre, H. (2008). *O direito à cidade* (5ª ed.). Centauro.
- Marcondes, G. (2018). *Arte e consagração: Os jovens artistas da arte contemporânea* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Miranda, A. C. F. A. (2020). *Cotidiano como utopia: Memória, política e autoria na arte colaborativa contemporânea*. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Miranda, A. C. F. A. (2014). *Discursos e práticas: A institucionalização dos coletivos de artistas* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Motta, G. (2018). *Discursos de contrainformação: Coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000–2015)*. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.

Painel regional: Rio de Janeiro e bairros. (2015). *Observatório Sebrae/RJ*. SEBRAE/RJ.

Sant'Anna, S., Suzano, D., Araujo, G., & Faria, M. G. (2023). New institutional arrangements and DIY culture: The role of creative economy in the dissemination of culture in the city of Rio de Janeiro. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(3), 206–226.

Sant'Anna, S., Marcondes, G., & Miranda, A. C. (2017). Arte e política: A consolidação da arte como agente na esfera pública. *Sociologia & Antropologia*, 7(3), 825–849.

Shapiro, R. (2007). Que é artificação? *Revista Sociedade e Estado*, 22(1), 135–151.

Suzano, D. (2021). *Cidade emoldurada: As desigualdades e limitações do acesso à arte do Rio de Janeiro e as produções artísticas da zona oeste da cidade* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Touraine, A. (2004). *A busca de si: Diálogo sobre o sujeito*. Difel.

Zolberg, V. (2009). Incerteza estética como novo cânone: Os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, 31(1), 25-40.

## **Ana Carolina Freire Accorsi Miranda.**

É professora substituta do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Possui pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: [anacfamiranda@gmail.com](mailto:anacfamiranda@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0577-860X>

## **Débora da Silva Suzano.**

É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E mail: [debora\\_ssuzano\\_rj@hotmail.com](mailto:debora_ssuzano_rj@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9285-0018>

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 27-11-2025

## **Citação:**

Miranda, A. C. & Suzano, D. da S. (2025). Entre disputas institucionais e desigualdades culturais: Coletivos de arte da cidade do Rio de Janeiro em leitura comparada. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa5>



# **PROJETO AURORA: A IMPLEMENTAÇÃO DE OFICINAS ARTÍSTICAS JUNTO DE CRIANÇAS E JOVENS EM RISCO**

**PROJETO AURORA: THE IMPLEMENTATION OF ARTISTIC WORKSHOPS WITH CHILDREN AND YOUTH AT RISK**

**PROJETO AURORA: LA MISE EN ŒUVRE D'ATELIERS ARTISTIQUES AUPRÈS D'ENFANTS ET DE JEUNES EN SITUATION DE RISQUE**

**PROJETO AURORA: LA IMPLEMENTACIÓN DE TALLERES ARTÍSTICOS CON NIÑOS, NIÑAS Y JÓVENES EN SITUACIÓN DE RIESGO**

**Ana Pacheco**

Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Departamento de Psicologia, Portugal

**RESUMO:** Reconhecendo o papel dos educadores artísticos enquanto parceiros privilegiados na promoção da aprendizagem socioemocional de crianças e jovens em risco, este artigo apresenta uma investigação-ação desenvolvida no âmbito das oficinas artísticas do Projeto Aurora. O estudo envolveu 47 crianças e jovens em Acolhimento Residencial, com idades entre os 10 e os 18 anos, bem como a equipa técnica e pedagógica associada ao projeto. Numa primeira fase, foi definido um objetivo socioemocional transversal às oficinas — a tomada de decisão responsável —, estruturadas a partir de um modelo comum e acompanhadas por um protocolo de monitorização da intervenção. Na segunda fase, procedeu-se à implementação das oficinas e à recolha de dados através de questionários pré e pós-intervenção, diários de bordo e registos audiovisuais de avaliação. Os resultados quantitativos indicam um aumento significativo do conhecimento e da motivação dos participantes, enquanto os dados qualitativos evidenciam a relevância da estrutura das sessões, do clima comunicacional positivo, das relações significativas e do envolvimento ativo no processo de aprendizagem. Os resultados reforçam o potencial da arts-integration na promoção da aprendizagem socioemocional e informam futuras implementações do Projeto Aurora.

**Palavras-chave:** oficinas artísticas, aprendizagem socioemocional, tomada de decisão responsável, crianças e jovens em risco.

**ABSTRACT:** Recognizing the unique role that arts educators can play as key partners in promoting the socio-emotional learning of children and youth at risk, this article presents an action-research study developed within the artistic workshops of Project Aurora. The study involved 47 children and young people living in residential care, aged between 10 and 18, as well as the technical and pedagogical team associated with the project. In a first phase, a transversal socio-emotional objective was defined across all workshops—responsible decision-making—supported by a shared structure and a monitoring protocol. In the second phase, the workshops were implemented and data were collected through pre- and post-intervention questionnaires, field journals, and audiovisual evaluation records. Quantitative results indicate a significant increase in participants' knowledge and motivation, while qualitative data highlight the relevance of session structure, a positive communicational

climate, the establishment of meaningful relationships, and active participant engagement. The findings reinforce the potential of arts integration in promoting socio-emotional learning and inform future implementations of Projeto Aurora.

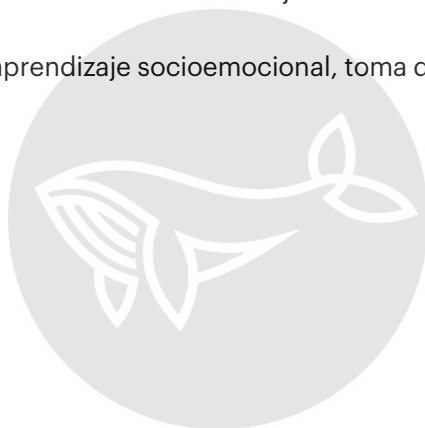
Keywords: artistic workshops, socio-emotional learning, responsible decision-making, children and youth at risk.

RÉSUMÉ: Reconnaissant le rôle singulier que peuvent jouer les éducateurs artistiques en tant que partenaires privilégiés dans la promotion de l'apprentissage socio-émotionnel des enfants et des jeunes en situation de risque, cet article présente une recherche-action développée dans le cadre des ateliers artistiques du Projet Aurora. L'étude a impliqué 47 enfants et jeunes accueillis en protection résidentielle, âgés de 10 à 18 ans, ainsi que l'équipe technique et pédagogique associée au projet. Dans une première phase, un objectif socio-émotionnel transversal a été défini pour l'ensemble des ateliers — la prise de décision responsable — soutenu par une structure commune et un protocole de suivi de l'intervention. Dans une seconde phase, les ateliers ont été mis en œuvre et les données ont été recueillies à l'aide de questionnaires pré- et post-intervention, de journaux de bord et d'enregistrements audiovisuels d'évaluation. Les résultats quantitatifs indiquent une augmentation significative des connaissances et de la motivation des participants, tandis que les données qualitatives soulignent l'importance de la structure des séances, d'un climat communicationnel positif, de l'établissement de relations significatives et de l'engagement actif des participants. Les résultats confirment le potentiel de l'intégration des arts dans la promotion de l'apprentissage socio-émotionnel et contribuent à orienter les futures mises en œuvre du Projeto Aurora.

Mots-clés: ateliers artistiques, apprentissage socio-émotionnel, prise de décision responsable, enfants et jeunes en situation de risque.

RESUMEN: Reconociendo el papel singular que los educadores artísticos pueden desempeñar como socios clave en la promoción del aprendizaje socioemocional de niños, niñas y jóvenes en situación de riesgo, este artículo presenta una investigación-acción desarrollada en el marco de los talleres artísticos del Proyecto Aurora. El estudio contó con la participación de 47 niños, niñas y jóvenes en acogimiento residencial, con edades comprendidas entre los 10 y los 18 años, así como del equipo técnico y pedagógico vinculado al proyecto. En una primera fase, se definió un objetivo socioemocional transversal a todos los talleres —la toma de decisiones responsable—, apoyado por una estructura común y un protocolo de seguimiento de la intervención. En una segunda fase, se implementaron los talleres y se recogieron datos mediante cuestionarios pre y post intervención, diarios de campo y registros audiovisuales de evaluación. Los resultados cuantitativos evidencian un aumento significativo del conocimiento y la motivación de los participantes, mientras que los datos cualitativos destacan la relevancia de la estructura de las sesiones, un clima comunicacional positivo, el establecimiento de relaciones significativas y la implicación activa de los participantes. Los resultados refuerzan el potencial de la integración de las artes en la promoción del aprendizaje socioemocional y contribuyen a orientar futuras implementaciones del Projeto Aurora.

Palabras-clave: talleres artísticos, aprendizaje socioemocional, toma de decisiones responsable, niños y jóvenes en situación de riesgo.



## 1. Introdução

A promoção da saúde mental de crianças e jovens em risco constitui um desafio central das políticas sociais, educativas e de proteção. Em contextos marcados por adversidade psicossocial e instabilidade relacional, torna-se especialmente relevante desenvolver intervenções preventivas e promotoras do bem-estar, capazes de criar condições para a participação, a aprendizagem e a construção de trajetórias mais autônomas.

Neste enquadramento, a aprendizagem socioemocional (ASE) tem vindo a afirmar-se como um referencial de intervenção com impacto no ajustamento e no funcionamento escolar e social de crianças e jovens, incluindo em populações vulneráveis (Durlak *et al.*, 2011; Greenberg *et al.*, 2017). Entre as competências socioemocionais, a tomada de decisão responsável assume particular importância neste contexto, tanto pela sua relação com escolhas quotidianas e comportamento, como por ser uma competência decisiva na transição para a vida adulta (Vis *et al.*, 2011; Ten Brummelaar *et al.*, 2018). Paralelamente, cresce o interesse pelo papel das artes enquanto dispositivos pedagógicos e relacionais com potencial para apoiar processos de aprendizagem socioemocional, sobretudo quando integradas de forma intencional e estruturada (Durlak *et al.*, 2015; Edgar & Morrison, 2020). Contudo, permanece limitada a evidência sobre como operacionalizar estes modelos em contextos institucionais de acolhimento residencial e quais os mecanismos práticos que sustentam a sua eficácia.

É neste contexto que se insere o Projeto Aurora, uma intervenção socioeducativa baseada em oficinas artísticas dirigidas a crianças e jovens em risco, em acolhimento residencial. O presente artigo descreve e analisa a implementação do Projeto Aurora e discute os seus contributos para a promoção da ASE, com enfoque na tomada de decisão responsável. Através de uma abordagem mista, procura-se identificar fatores facilitadores e constrangimentos da intervenção, contribuindo para a consolidação de práticas baseadas em evidência que integrem, de forma consistente, artes e aprendizagem socioemocional em contextos de vulnerabilidade.

## 2. Importância das competências socioemocionais (CSE) na promoção da saúde mental

A saúde mental tem vindo a ser conceptualizada numa perspetiva positiva e multidimensional, ultrapassando leituras centradas exclusivamente na ausência de doença. A Organização Mundial da Saúde define-a como um estado de bem-estar que permite ao indivíduo reconhecer o seu potencial, lidar com as tensões normais da vida, trabalhar de forma produtiva e contribuir para a comunidade, sublinhando o seu caráter dinâmico e desenvolvimental (OMS, 2014). Esta abordagem reforça que a saúde mental não constitui um estado estático inerente ao indivíduo, sendo antes influenciada por interações contínuas entre fatores biológicos, psicológicos e sociais, tal como proposto pelo modelo biopsicossocial (Engel, 1980).

A investigação tem demonstrado que a saúde mental interfere de forma significativa nos processos de aprendizagem académica e socioemocional, influenciando o comportamento, a motivação, o envolvimento escolar e o ajustamento psicossocial de crianças e jovens (Durlak *et al.*, 2011; Greenberg *et al.*, 2017; Stengård & Appelqvist-Schmidlechner, 2010; Zins *et al.*, 2004). Paralelamente, o aumento da prevalência de problemas emocionais, comportamentais e de saúde mental em idade escolar tem contribuído para uma maior consciencialização da sua relevância nas várias dimensões do desenvolvimento, reforçando a necessidade de intervenções preventivas e promotoras do bem-estar (Greenberg *et al.*, 2003; DePaoli *et al.*, 2017).

Neste enquadramento, a aprendizagem socioemocional (ASE) emerge como um referencial central para a promoção da saúde mental. Introduzida pelo Collaborative for Academic, Social, and Emotional Learning (CASEL, 1994), a ASE refere-se ao processo através do qual crianças, jovens e adultos adquirem e aplicam conhecimentos, competências e atitudes essenciais para o funcionamento pessoal, social e académico. A evidência empírica indica que programas estruturados de ASE estão associados a benefícios académicos (Durlak *et al.*, 2011), melhorias nas atitudes e comportamentos — como maior motivação para aprender, maior compromisso com a escola, melhor relacionamento interpessoal e melhor comportamento em contexto educativo — e redução do stress emocional, incluindo menores níveis de ansiedade, depressão e isolamento social (Sklad *et al.*, 2012; Wigelsworth *et al.*, 2017). São ainda reportados efeitos positivos a longo prazo, nomeadamente a diminuição da probabilidade de problemas de saúde mental e de abandono escolar e o aumento da probabilidade de frequência do ensino superior (Taylor *et al.*, 2017). Em 2020, a definição de ASE foi atualizada com o objetivo de integrar de forma mais explícita as dimensões da equidade, da inclusão e da justiça social, reconhecendo a diversidade de identidades, experiências e contextos de vida das crianças e jovens, particularmente daqueles em situação de maior vulnerabilidade (Niemi, 2020). Nesta perspetiva, a ASE é entendida como um processo relacional e contextual, sustentado por ambientes de aprendizagem seguros, relações de confiança e parcerias entre escola, família e comunidade (Niemi, 2020).

O modelo do CASEL organiza a ASE em cinco áreas de competência inter-relacionadas: autoconhecimento, autogestão, consciência social, competências de relacionamento e tomada de decisão responsável (CASEL, 2012; CASEL, 2015). Entre estas, a tomada de decisão responsável (TDR) assume particular relevância em contextos de risco, por envolver a capacidade de reconhecer problemas, analisar alternativas, considerar implicações éticas e sociais, antecipar consequências e avaliar os resultados das decisões tomadas (CASEL, 2012; CASEL, 2015). A promoção desta competência pode ser operacionalizada através de modelos de resolução de problemas oriundos das abordagens cognitivo-comportamentais, amplamente recomendados em intervenções com crianças e adolescentes, incluindo em contexto escolar (Beck & Weishaar, 2000; Christner *et al.*, 2004; Wenzel, 2013; Neufeld & Peron, 2018).

Estes modelos estruturam a resolução de problemas em etapas sequenciais, desde a identificação do problema até à avaliação da solução, promovendo reflexão, pensamento crítico e envolvimento ativo no processo de aprendizagem (Beck & Weishaar, 2000; Wenzel, 2013). O papel do educador é central, assumindo uma função facilitadora que orienta a reflexão, estimula a exploração de alternativas e promove a responsabilização pelas decisões tomadas, em consonância com princípios construtivistas da aprendizagem (Cannelle & Reiff, 1994; Richardson, 1997; Copley, 1992; Savery & Duffy, 1995).

A relevância da TDR torna-se particularmente evidente quando se consideram as especificidades das crianças e jovens em risco (CJR). Esta população tende a estar exposta a múltiplos fatores adversos — como negligência, abuso, privação emocional e instabilidade familiar e institucional — que podem comprometer o desenvolvimento das competências socioemocionais e aumentar a probabilidade de envolvimento em comportamentos problemáticos (Murray & Farrington, 2010). Em Portugal, o acolhimento residencial constitui a principal medida de colocação extrafamiliar, acolhendo crianças e jovens com elevados níveis de vulnerabilidade emocional, relacional e educativa (Rodrigues, 2019).

A literatura evidencia que crianças e jovens em acolhimento residencial apresentam frequentemente dificuldades de relacionamento interpessoal, instabilidade emocional, problemas de aprendizagem, insucesso escolar, ansiedade, depressão e baixos níveis de autoestima e bem-estar subjetivo (Carneiro, 2005; Rodrigues, 2019). Apesar do reconhecimento formal do direito à participação, consagrado na Convenção sobre os Direitos da Criança (ONU, 1989), diversos estudos apontam para limitações efetivas na participação significativa destas crianças e jovens nos processos de tomada de decisão que afetam a sua vida quotidiana (Ten Brummelaar *et al.*, 2018). Ainda que as evidências empíricas apresentem fragilidades, a literatura sugere que a participação e o envolvimento podem produzir efeitos positivos ao nível da autoestima, da qualidade dos cuidados e do desenvolvimento de competências como a TDR, essenciais na transição para a vida adulta (Vis *et al.*, 2011; Ten Brummelaar *et al.*, 2018). Neste contexto, torna-se particularmente relevante promover a tomada de decisão responsável através de dispositivos alternativos de intervenção, criando oportunidades estruturadas de participação, reflexão e aprendizagem, como as desenvolvidas no âmbito do Projeto Aurora.

### 3. As oficinas de arte e a aprendizagem socioemocional

O reconhecimento do papel das artes na promoção das competências socioemocionais tem crescido de forma significativa na última década, sendo apontada uma ligação intrínseca entre educação artística e resultados de aprendizagem socioemocional (Edgar & Morrison, 2020; Blakeslee, 2020, In Edgar & Morrison, 2020). Esta ligação tende a ser particularmente relevante quando a ASE é integrada em contextos de aprendizagem artística, onde os processos são mais flexíveis, multimodais e centrados no participante, contrastando com modelos de instrução tradicional orientados sobretudo para ganhos cognitivos (Holochwost *et al.*, 2018).

Este enquadramento remete para o conceito de arts integration (AI), distinto da educação artística convencional. Enquanto a educação artística se centra na aquisição de conteúdos, técnicas e competências artísticas, a AI reconhece o valor da “arte pela arte”, mas utiliza a experiência artística de forma intencional para alcançar metas de aprendizagem que podem ser académicas, comportamentais ou socioemocionais (Winner *et al.*, 2013). A AI é descrita como uma abordagem em que os alunos constroem e demonstram compreensão através de uma forma de arte, envolvendo-se num processo criativo que estabelece conexões entre a arte e outras áreas do conhecimento, com ganhos evolutivos em ambos os processos de aprendizagem (Silverstein & Layne, 2010). Nesta lógica, trata-se de uma prática de arte pela aprendizagem (Rabkin, 2004), onde a arte funciona como parceiro interdisciplinar e pedagógico, produzindo condições para aprendizagens transversais (Duma & Silverstein, 2014).

Segundo o John F. Kennedy Center for the Performing Arts, a AI integra dimensões distintivas que ajudam a explicar a sua pertinência para a ASE (Silverstein & Layne, 2010). Em primeiro lugar, assenta numa abordagem construtivista, centrada no processo e no aluno, que entende a aprendizagem como construída ativamente, com base em experiências significativas, colaboração e reflexão (Brooks & Brooks, 1999). Em segundo lugar, promove a construção e demonstração de compreensão através da arte, permitindo que os alunos assumam um papel ativo na criação de significado, interpretando e produzindo objetos artísticos como forma de aprendizagem e expressão (Stevenson & Deasy, 2005). Em terceiro lugar, envolve um processo criativo que valoriza imaginação, experimentação, desenvolvimento de competências, criação, reflexão e partilha (Robinson, 2001). Em quarto, requer o estabelecimento de conexões interdisciplinares entre arte e outras áreas, promovendo reforço mútuo. Finalmente, pressupõe resultados evolutivos em ambas as áreas de aprendizagem, com objetivos ajustáveis ao progresso, favorecendo perceções de autoeficácia que sustentam o envolvimento e a persistência (Silverstein & Layne, 2010).

Apesar de grande parte da literatura sobre AI incidir na relação entre atividades artísticas e ganhos cognitivos ou académicos, são identificados resultados promissores na ASE, embora subsistam lacunas empíricas e alguma ambiguidade quanto à natureza dos efeitos, às condições de integração e à transferência das competências para a vida quotidiana (Hetland & Winner, 2001; Deasy, 2002; Catterall, 2002; Goff & Ludwig, 2013; Hetland *et al.*, 2013; Hardiman, 2016). Ainda assim, a evidência disponível sugere associações relevantes entre AI e competências como autorregulação, comunicação, trabalho em equipa, liderança e outras dimensões pró-sociais (Goff & Ludwig, 2013). Winner *et al.* (2013) reportam, por exemplo, efeitos positivos do teatro na autorregulação e na empatia. Uma meta-análise do John F. Kennedy Center (2014) identifica estudos que relacionam AI com envolvimento e motivação para aprender e com aquisição de competências sociais (Isenberg *et al.*, 2009; RealVisions, 2007; Kruger, 2005). Outros trabalhos apontam para impactos em comportamentos pró-sociais, regulação e expressão emocional (Menzer, 2015), desenvolvimento de competências de comunicação e confiança para falar em público (Simpson Steele, 2016), manutenção do envolvimento escolar em programas de AI (Holochwost *et al.*, 2018) e aumento de atitudes sociais e emocionais positivas em programas com artes visuais e música (Mogro-Wilson & Tredinnick, 2020). Em termos processuais, a prática artística envolve rotinas e desafios que favorecem competências socioemocionais — como persistência na música, disciplina na dança e comunicação verbal e não verbal no teatro —, sugerindo um alinhamento natural entre criação artística e ASE (Casciano *et al.*, 2019).

Não obstante, a literatura sublinha que a questão central não é se uma prática artística pode afetar uma CSE, mas como essa ligação pode ser construída de forma intencional e consistente, com estratégias que aumentem a probabilidade de impacto positivo (Edgar & Morrison, 2020; Farrington *et al.*, 2019). Morrison (2020) defende ser essencial apoiar educadores artísticos na incorporação deliberada de estratégias de ASE nas suas práticas, reconhecendo o papel único que podem desempenhar como parceiros na promoção da ASE. Estudos qualitativos sugerem que as atividades artísticas tendem a ser percebidas como agradáveis, desafiantes e menos competitivas, favorecendo envolvimento e participação (DeMoss & Morris, 2002). Adicionalmente, são apontados elementos como motivação, aprendizagem multissensorial, reflexão e envolvimento emocional, com potenciais efeitos no autoconhecimento e na retenção de aprendizagens (Scheinfeld, 2004).

Nesta linha, Edgar e Morrison (2020) identificam fatores que suportam a ligação entre educação artística e ASE: a integração intencional da ASE pode aprofundar a conexão pessoal dos alunos com as artes; a relação professor–aluno pode criar um ambiente de cuidado que promove pertença e empatia; a perseverança inerente à prática artística pode favorecer resiliência; a criação artística pode promover autoconsciência, autonomia e vocabulário emocional; a cooperação na produção artística pode acolher diversidade e estimular troca livre de ideias; e os processos de definição de metas e autoavaliação podem reforçar responsabilidade e padrões elevados para si e para o trabalho artístico (Edgar & Morrison, 2020).

A investigação aplicada sugere ainda que dispositivos de observação e conceção de oficinas podem ajudar a explicitar mecanismos facilitadores. A ferramenta AtoolArticulan+ foi desenvolvida para apoiar a conceção de workshops artísticos, reconhecendo as artes como plataforma rica para desenvolvimento através de experiências expressivas e representacionais (Phillips *et al.*, 2010). A observação de workshops no projeto ArtiCULan evidenciou padrões transversais apesar da diversidade de oficinas: clima comunicacional positivo, envolvimento ativo e encorajamento das crianças, disponibilidade relacional do adulto, abertura à exploração e à contribuição das crianças, múltiplas oportunidades de colaboração e comunicação, relevância do tempo na construção de conforto e disposição para correr riscos, e importância de um planeamento cuidado que permite maior presença e atenção do adulto (Phillips *et al.*, 2010). De forma convergente, envolvimento e motivação surgem como fatores particularmente salientados como facilitadores da aprendizagem em AI (Biag *et al.*, 2015; Brouillette, 2012; Kosky & Curtis, 2008), reforçando a necessidade de quadros de intervenção que tornem explícitos os elementos que sustentam tais processos (Holochwost *et al.*, 2018).

Finalmente, a literatura sobre implementação de ASE sublinha que programas eficazes tendem a apoiar-se em evidência e em princípios estruturados de desenho e monitorização (Dusenbury *et al.*, 2015; Wright *et al.*, 2015). O CASEL enfatiza uma perspetiva holística, defendendo a integração da ASE não apenas na escola, mas também em contextos-chave como família e comunidade, através de colaboração contínua, linguagem comum e coordenação de estratégias com parceiros locais (Durlak *et al.*, 2011; Durlak *et al.*, 2015). A eficácia beneficia ainda de instrução explícita, prática gradual e desenvolvimental, adequação à idade, responsividade cultural e criação de condições para generalização às atividades de vida diária (Denham, 2015; Dusenbury *et al.*, 2015; Durlak *et al.*, 2015). Ambientes seguros e estimulantes, sustentados por relações positivas e significativas, favorecem ASE, especialmente quando educadores atuam como facilitadores, apoiam a voz autêntica dos alunos, oferecem espaço para exploração criativa e fornecem feedback contínuo com ênfase no processo (Durlak *et al.*, 2015; Dusenbury *et al.*, 2015). A aprendizagem cooperativa orientada para o diálogo e resolução de problemas reforça confiança e oportunidades de desenvolver competências relacionais (Dusenbury *et al.*, 2015). Para garantir coerência, a ASE deve ser integrada no currículo artístico de modo intencional, exigindo planeamento que assegure simultaneamente objetivos artísticos e socioemocionais (Edgar & Elias, 2020; Omasta *et al.*, 2020).

## 4. A implementação do Projeto Aurora

O Projeto Aurora é uma iniciativa de intervenção socioeducativa desenvolvida pela associação Ritmo Acontece, com o objetivo de promover a integração social de crianças e jovens em risco através das artes, estimulando o desenvolvimento das competências socioemocionais e a redução de comportamentos de risco. O projeto dirige-se a crianças e jovens sinalizados pela Comissão de Proteção de Crianças e Jovens (CPCJ) do município de Vila Nova de Gaia, com idades entre os 8 e os 18 anos, em contexto de acolhimento residencial. Com duração prevista de três anos, o Projeto Aurora propõe oficinas artísticas nas áreas da Fotografia, Vídeo, Rádio, DJ e Representação, concebidas como espaços de aprendizagem experiencial e participação ativa. A implementação no terreno teve início em outubro de 2020, em contexto extracurricular e nas instalações das casas de acolhimento, tendo sido condicionada, numa fase inicial, pelas restrições associadas à pandemia.

Cada oficina teve uma duração total de 10 horas, distribuídas por cinco sessões, permitindo que todos os participantes frequentassem o conjunto das oficinas ao longo de ciclos de intervenção com duração aproximada de cinco a seis meses. Para otimização de recursos, as oficinas de DJ e Vídeo foram integradas numa única oficina, mantendo-se a carga horária e alternando os participantes entre subgrupos. A implementação do projeto estruturou-se em duas fases. Numa primeira fase, entre outubro de 2020 e janeiro de 2021, foi definido um objetivo socioemocional nuclear transversal às oficinas — a tomada de decisão responsável (TDR) — e delineada uma estrutura comum de intervenção. Com base no acompanhamento inicial das sessões e no feedback recolhido, foi desenvolvido um protocolo de Monitorização da Implementação das Oficinas (MIO), com o propósito de intencionalizar a promoção da TDR e de outras CSE no contexto das práticas artísticas.

A segunda fase, entre abril e maio de 2021, correspondeu à implementação sistematizada das oficinas de acordo com a estrutura e o protocolo definidos. O MIO foi aplicado como ferramenta de apoio à intervenção e de monitorização dos processos, por meio de grelhas de observação que orientavam a condução das sessões e o registo de informações relevantes. Devido a limitações temporais, a monitorização aprofundada incidiu sobre a oficina de fotografia, onde foram igualmente aplicados indicadores de motivação e de tomada de decisão responsável no final das sessões.

Ao longo de todo o processo, foi realizado um acompanhamento contínuo das oficinas, permitindo apoiar a gestão das atividades, recolher dados sobre o envolvimento dos participantes e registar informação qualitativa sobre o desenvolvimento das competências socioemocionais, com particular enfoque na TDR. Esta abordagem, ancorada na investigação-ação, possibilitou o ajustamento progressivo da intervenção e a articulação entre os objetivos socioemocionais definidos e as práticas artísticas implementadas, sustentando a análise dos resultados apresentada nas secções seguintes.

## 5. Estudo empírico

O estudo inscreve-se no quadro metodológico da investigação-ação, assumindo uma abordagem situacional, interventiva, participativa e autoavaliativa, orientada para a compreensão e melhoria das práticas desenvolvidas no âmbito das oficinas artísticas do Projeto Aurora (Coutinho, 2015). Na primeira fase de intervenção em contexto de acolhimento residencial, participaram 28 crianças e jovens, com idades entre os 10 e os 18 anos, distribuídos por cinco grupos. Na segunda fase participaram 19 adolescentes, com

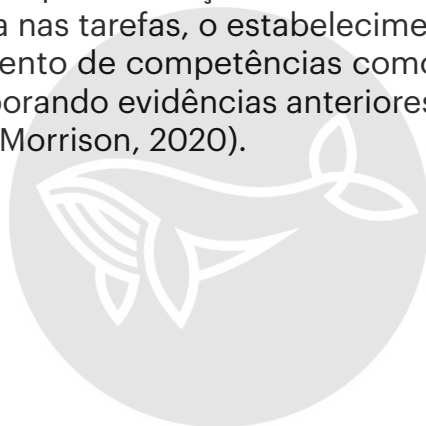
idades entre os 13 e os 17 anos, integrados em três grupos que frequentaram a oficina de Fotografia. A recolha de dados integrou uma abordagem mista, combinando instrumentos quantitativos e qualitativos. Foram aplicados questionários de autorrelato aos participantes e aos professores, no início e no final das oficinas, para avaliar o grau de motivação e o nível de conhecimento dos conteúdos trabalhados, recorrendo a escalas de tipo Likert. Na segunda fase, foi ainda aplicada uma grelha de avaliação da tomada de decisão responsável (TDR), permitindo analisar a operacionalização das diferentes etapas do processo decisório ao longo das sessões. Os dados qualitativos foram recolhidos através de diários de bordo, observação direta das oficinas e testemunhos em vídeo dos participantes no final da intervenção. Adicionalmente, foi aplicado um protocolo de Monitorização da Implementação das Oficinas (MIO), desenvolvido para apoiar e registar a intencionalização da promoção da TDR e de outras competências socioemocionais no contexto das práticas artísticas.

A análise qualitativa baseou-se na análise de conteúdo (Bardin, 2009), permitindo identificar padrões e indicadores relevantes dos processos observados. A análise quantitativa incluiu estatística descritiva e testes t para amostras emparelhadas, com o objetivo de avaliar diferenças intra-sujeitos entre os momentos pré e pós-intervenção, tendo as análises sido realizadas com recurso ao software IBM SPSS Statistics (versão 24).

## 6. Apresentação e discussão dos resultados

A análise dos dados recolhidos permitiu identificar padrões transversais aos diferentes momentos e instrumentos utilizados, evidenciando fatores facilitadores e constrangimentos na promoção das competências socioemocionais (CSE) no contexto das oficinas artísticas do Projeto Aurora. Os registos dos diários de bordo e das reuniões com as equipas técnicas das instituições revelaram desafios estruturais associados ao acolhimento residencial, nomeadamente a heterogeneidade do nível cognitivo dos participantes, padrões comportamentais problemáticos, níveis variáveis de motivação e oportunidades limitadas de participação nos processos decisórios institucionais. Estes resultados estão em consonância com a literatura sobre acolhimento residencial em Portugal, que aponta para trajetórias marcadas por adversidade psicossocial, dificuldades emocionais e comportamentais e menor participação significativa das crianças e jovens em decisões que afetam a sua vida quotidiana (Rodrigues, 2019; Ten Brummelaar *et al.*, 2018; Vis *et al.*, 2011).

A análise qualitativa das 120 sessões observadas permitiu identificar fatores associados ao sucesso das oficinas na promoção da aprendizagem socioemocional. Destacaram-se o clima comunicacional positivo, o envolvimento ativo dos professores, o acompanhamento individualizado, o feedback contínuo com ênfase no processo e a criação de um ambiente seguro que incentivava a experimentação e o erro. Estes elementos favoreceram o envolvimento, a persistência nas tarefas, o estabelecimento de relações significativas com os adultos e o desenvolvimento de competências como a autorregulação e a tomada de decisão responsável, corroborando evidências anteriores sobre integração das artes e ASE (Durlak *et al.*, 2015; Edgar & Morrison, 2020).



Em contraste, sessões excessivamente rígidas, centradas na exposição teórica de conteúdos ou pouco responsivas às características individuais dos participantes estiveram associadas a desmotivação e menor envolvimento, reforçando a importância de abordagens construtivistas, multissensoriais e centradas no participante (Silverstein & Layne, 2010; Scheinfeld, 2004). Oficinas estruturadas com orientação passo-a-passo e objetivos claros mostraram efeitos positivos na aquisição de conteúdos, na percepção de progresso e na resiliência, enquanto a ausência de estrutura teve repercussões negativas na motivação.

A avaliação qualitativa realizada pelos participantes evidenciou uma apreciação globalmente positiva das oficinas, com destaque para as áreas da Fotografia e do DJ, associadas a um clima relacional positivo, envolvimento ativo e orientação clara das sessões. Para vários participantes, o contacto com as artes representou uma experiência inédita, tendo sido observada uma mudança no discurso relativo a perspetivas futuras, incluindo a consideração de percursos ligados às áreas artísticas.

Os resultados quantitativos indicaram ganhos significativos no nível de conhecimento e no grau de motivação dos participantes entre o início e o final das oficinas na primeira fase do estudo, segundo a percepção dos próprios e dos professores. Na segunda fase, os ganhos mantiveram-se, embora com menor consistência na avaliação da motivação pelos professores, possivelmente influenciada por fatores contextuais externos, como transições familiares e períodos escolares específicos. Relativamente à operacionalização da tomada de decisão responsável na oficina de Fotografia, verificou-se que os participantes relataram maior facilidade nas etapas iniciais do processo decisório, nomeadamente na identificação do problema, e maiores dificuldades nas etapas mais complexas, como a formulação de hipóteses, a comparação de soluções e a avaliação dos resultados. Este padrão sugere limitações ao nível do funcionamento cognitivo e emocional de alguns participantes e reforça a necessidade de abordagens desenvolvimentais, sistemáticas e prolongadas para a promoção desta competência em populações em situação de risco.

## 7. Conclusão e implicações práticas

O processo de recrutamento das crianças e jovens que participaram neste estudo, levou-nos à conclusão de que o AR é a principal medida de colocação, em consonância com os números que identificamos na literatura, que apontam para uma percentagem de colocação extrafamiliar na ordem dos 87%, em Portugal (Rodrigues, 2019). Também em concertação com o que conclui a literatura baseada em dados empíricos - as crianças e jovens apresentam características distintas, nomeadamente padrões comportamentais problemáticos, como dificuldades no desenvolvimento, baixa auto-estima, insucesso escolar, instabilidade emocional (Alberto, 1999; Córias, 1995; Formosinho et al., 2002; Strecht, 2000; Vilaverde, 2000, In Carneiro, 2005), fruto das vivências, do ambiente ou condições nas instituições, na família, escola, na comunidade, ou até de traços de personalidade que, comprovadamente, têm uma influência negativa no processo de TDR (Murray & Farrington, 2010).

O grau de participação das crianças e jovens nos procedimentos das casas de AR encontra-se comprometido, em congruência com o que foi identificado numa revisão à literatura sobre o assunto (Ten Brummelaar et al, 2018), o que terá também contribuído para as dificuldades que identificamos na TDR (Vis et al., 2011). Torna-se, assim, urgente promover, nesta população, oportunidades de promoção desta competência essencial na transição para a vida adulta. Estas características, a par da heterogeneidade dos grupos, podem ter

contribuído para o insucesso na operacionalização da TDR, à medida da complexidade do raciocínio por etapas. São necessários mais estudos para tecer conclusões mais concretas sobre os resultados da operacionalização, no entanto os dados recolhidos permitem-nos tecer algumas hipóteses: aumentar a duração das oficinas pode ser positivo, na medida em esta se revelou curta para ministrar os conteúdos propostos, quando é necessário tempo e conforto para intencionalizar a promoção de CSE (Dusenbury et al., 2015), com a possibilidade de generalização dos processos a situações de vida diária (Durlak et al., 2015), de forma a que possa ter efeitos positivos na adoção do comportamento em situações futuras (Wenzel, 2013); o treino dos professores é essencial (Durlak et al., 2015) para garantir um bom envolvimento dos participantes no processo e o devido apoio através de questionamento e feedback; praticar as tarefas de forma desenvolvimental, em tópicos apropriados à idade, ou ao desenvolvimento cognitivo de cada participante (Denham, 2015) poderá ter influência nos resultados deste processo.

Os dados recolhidos através dos questionários que avaliam o NC percebido pelos participantes e pelos professores, antes e depois das oficinas, nas duas fases deste estudo, permitem-nos concluir a ocorrência de uma assimilação significativa. A aprendizagem, aquisição de conteúdos, de habilidades e o fator novidade foram das características mais mencionadas na avaliação geral das oficinas pelos participantes. Apesar da dimensão vocacional não ter sido avaliada durante este estudo, os relatos dos participantes apontam para uma diversificação das expectativas profissionais, o que nos leva a colocar a hipótese de criar uma ferramenta que permita aferir dados concretos na determinação daquele que se apresenta como um dos ganhos mais significativos do projeto. A percepção do grau de motivação pelos participantes e pelos professores teve uma tendência crescente, entre o início e o final das oficinas, exceto na 2ª fase da intervenção, que coincidiu com o período de exames escolares e período pré-férias, o que pode ter estado na origem destes resultados. São necessários mais dados para determinar, em concreto, os fatores que influenciaram a motivação dos participantes nesta fase.

Corroborando as conclusões que nos foram permitidas aferir no âmbito de uma revisão da literatura que se foca nos ganhos socioemocionais da AI, identificamos os pontos fortes que mais se destacaram no diário de bordo da 1ª fase deste estudo, que tiveram sucesso na implementação na 2ª fase, e que mereceram relatos positivos pelos participantes: a estrutura das sessões e planos cuidados contribuíram para que os adultos estivessem mais disponíveis e atentos às crianças, garantindo uma orientação passo-a-passo (Durlak et al., 2015); um clima comunicacional positivo e o estabelecimento de relações significativas com os adultos (Edgar & Morrison, 2020), tiveram efeitos positivos na consideração das características individuais das crianças e jovens (Silverstein & Layne, 2010), valorizando suas opiniões e proporcionando um ambiente inclusivo, em que os participantes são parceiros no processo educacional, elevando o seu sentimento de pertença e envolvimento ativo (Alldrege, 2015; Durlak et al., 2015).

Por outro lado, a primeira abordagem da oficina de Representação, que se baseou num clima comunicacional mais formal e focado em regras, tendo falhado na consideração das características individuais dos participantes, originou relatos negativos por parte dos participantes. Interessa referir que, após este estudo ter terminado, a coordenação do Projeto Aurora teve em consideração os resultados provenientes do diário de bordo e dos relatos dos participantes, tendo integrado uma nova oficina, a de *Produção Musical*, oferecendo a possibilidade de escolha entre Representação e *Produção Musical*, e contribuindo, assim, para elevar o papel ativo das crianças e jovens.

Os participantes demonstraram vontade de partilhar experiências pessoais não relacionadas com os conteúdos das sessões, e, apesar de a coordenação do Projeto Aurora ter considerado a implementação de momentos de lazer fora das casas de AR, nomeadamente idas a concertos e entrevistas a artistas reconhecidos, que chegaram a acontecer, não foi possível implementá-los na medida desejada, no âmbito das dificuldades impostas pela pandemia. Como estratégia sugerida para o futuro, consideramos que poderia ser uma mais-valia, recolher informações junto dos adultos envolvidos (coordenação, professores, estagiários, diretores das instituições) através de *focus-groups*, que permitissem avaliar o funcionamento geral do projeto, das oficinas em particular, e discutir a relevância e adequação da ferramenta que foi criada para a MIO.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bardin, L. (2009). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Beck, A. T., & Weishaar, M. E. (2000). Cognitive therapy. In R. J. Corsini & D. Wedding (Eds.), *Current psychotherapies* (6th ed., pp. 241–272). E. E. Peacock.
- Biag, M., Raab, E., & Hofstedt, M. (2015). *An implementation study of the Art in Action program*. John W. Gardner Center for Youth and Their Communities.
- Brooks, J. G., & Brooks, M. G. (1999). *In search of understanding: The case for constructivist classrooms*. ASCD.
- Campos, J., Barbosa-Ducharne, M., Dias, P., & Rodrigues, S. (2019). Saúde mental de crianças e adolescentes portugueses em acolhimento residencial. *Configurações*, 23, 105–122. <https://doi.org/10.4000/configuracoes.7116>
- Cannella, G. S., & Reiff, J. C. (1994). Individual constructivist teacher education: Teachers as empowered learners. *Teacher Education Quarterly*, 21(3), 27–38.
- Carneiro, R. (2005). Casa Pia de Lisboa. *Um projecto de esperança: As estratégias de acolhimento das crianças em risco* – relatório final. Principia.
- Casciano, R., Cherfas, L., & Jobson-Ahmed, L. (2019). Connecting arts integration to social-emotional learning among special education students. *Journal for Learning through the Arts*, 15(1). <https://doi.org/10.21977/D915139672>
- Catterall, J. S. (2002). The arts and the transfer of learning. In R. J. Deasy (Ed.), *Critical links: Learning in the arts and student academic and social development* (pp. 151–157). Arts Education Partnership.
- Copley, J. (1992). The integration of teacher education and technology: A constructivist model. In Carey, D., Carey, R., Willis, D. A., & Willis, J. (Eds.), *Technology and teacher education* (p. 681). AACE.
- Coutinho, C. P. (2015). *Metodologia da investigação em ciências sociais e humanas: Teoria e prática* (2.ª ed.). Almedina.

- DeMoss, L., & Morris, T. (2002). *How arts integration supports student learning*. Chicago Arts Partnerships in Education.
- Denham, S. (2015). Assessment of social and emotional learning in educational contexts. In J. A. Durlak et al. (Eds.), *Handbook of social and emotional learning* (pp. 285–300). Guilford Press.
- DePaoli, J. L., Matthew, N. A., & Bridgeland, J. (2017). *Ready to lead*. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED579088.pdf>
- Duma, A., & Silverstein, L. (2014). A view into a decade of arts integration. *Journal for Learning through the Arts*, 10(1). <https://doi.org/10.21977/D910119197>
- Durlak, J. A., Domitrovich, C. E., Weissberg, R. P., & Gullotta, T. P. (Eds.). (2015). *Handbook of social and emotional learning*. Guilford Press.
- Durlak, J. A., Weissberg, R. P., Dymnicki, A. B., Taylor, R. D., & Schellinger, K. B. (2011). The impact of enhancing students' social and emotional learning. *Child Development*, 82(1), 405–432. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8624.2010.01564.x>
- Dusenbury, L., Calin, S., Domitrovich, C. E., & Weissberg, R. P. (2015). *What does evidence-based SEL look like in practice?* CASEL.
- Edgar, S. N., & Morrison, B. (2020). A vision for social emotional learning and arts education policy. *Arts Education Policy Review*. <https://doi.org/10.1080/10632913.2020.1774830>
- Engel, G. L. (1980). The clinical application of the biopsychosocial model. *American Journal of Psychiatry*, 137(5), 535–544. <https://doi.org/10.1176/ajp.137.5.535>
- Farrington, C. A.; Maurer, J.; McBride, M. R. Aska; Nagaoka, J.; Puller, J. S.; Shewfelt, S.; Weiss, E. M.; Wright, L. (2019). *Arts education and social-emotional learning outcomes*. University of Chicago Consortium.
- Goff, R., & Ludwig, M. (2013). *Teacher practice and student outcomes in arts-integrated learning settings*. American Institutes for Research.
- Greenberg, M. T., Domitrovich, C. E., Weissberg, R. P., & Durlak, J. A. (2017). Social and emotional learning as a public health approach. *The Future of Children*, 27(1), 13–32.
- Greenberg, M. T., Weissberg, R. P., O'Brien, M. U., Zins, J. E., Fredericks, L., Resnik, H., & Elias, M. J. (2003). Enhancing school-based prevention through SEL. *American Psychologist*, 58(6–7), 466–474.
- Hardiman, M. (2016). Education and the arts. *Creative Education*, 7, 1913–1928.
- Hetland, L., & Winner, E. (2001). The arts and academic achievement. *Arts Education Policy Review*, 102(5), 3–6.
- Hetland, L., Winner, E., Veenema, S., & Sheridan, K. M. (2013). *Studio thinking 2*. Teachers College Press.

- Holochwost, S. J., et al. (2018). The arts and socioemotional development. In *Arts evaluation and assessment*. Palgrave.
- Menzer, M. (2015). *The arts in early childhood*. National Endowment for the Arts.
- Mogro-Wilson, C., & Tredinnick, L. (2020). Influencing social and emotional awareness. *Children & Schools*, 42(2), 111–119.
- Murray, J., & Farrington, D. P. (2010). Risk factors for conduct disorder. *The Canadian Journal of Psychiatry*, 55(10), 633–642.
- Niemi, K. (2020). *CASEL is updating the definition of SEL*. The 74 Million.
- Organização das Nações Unidas. (1989). *Convenção sobre os Direitos da Criança*.
- Omasta, M., Graham, M., Milling, S. L., Murray, E., Jensen, A. P., & Siebert, J. J. (2020). SEL and the national core arts standards. *Arts Education Policy Review*.
- Phillips, R. D., Gorton, R. L., Pinciotti, P., & Sachdev, A. (2010). Arts-integrated early childhood settings. *Early Childhood Education Journal*, 38, 111–122.
- Rabkin, N., & Redmond, R. (2004). *Putting the arts in the picture*. Columbia College Chicago.
- Richardson, V. (1997). Constructivist teaching and teacher education. In *Constructivist teacher education*. Falmer Press.
- Robinson, K. (2001). *Out of our minds*. Capstone.
- Savery, J. R., & Duffy, T. M. (1995). Problem based learning. *Educational Technology*, 35(5), 31–38.
- Scheinfeld, D. R. (2004). Arts integration in the classroom. *Applied Research in Child Development*, 5, 1–10.
- Sklad, M., Diekstra, R., Ritter, M. D., Ben, J., & Gravesteyn, C. (2012). Effectiveness of school-based SEL programs. *Psychology in the Schools*, 49(9), 892–909.
- Stengård, E., & Appelqvist-Schmidlechner, K. (2010). *Mental health promotion in young people*. WHO.
- Stevenson, L. M., & Deasy, R. J. (2005). *Third space: When learning matters*. CCSSO.
- Taylor, R. D., Oberle, E., Durlak, J. A., & Weissberg, R. P. (2017). Promoting positive youth development through SEL. *Child Development*, 88(4), 1156–1171.
- Ten Brummelaar, M. D., Harder, A. T., Kalverboer, M. E., Post, W. J., & Knorth, E. J. (2018). Participation of youth in residential care. *Child & Family Social Work*, 23(1), 33–44.
- Turk, J., Graham, P., & Verhulst, F. (1999). *Child psychiatry*. Oxford University Press.

Vis, S. A., Strandbu, A., Holtan, A., & Thomas, N. (2011). Participation and health. *Child & Family Social Work*, 16(3), 325–335.

Wenzel, A. (2013). *Strategic decision making in cognitive behavioral therapy*. APA.

Winner, E., Goldstein, T. R., & Vincent-Lancrin, S. (2013). *Art for art's sake?* OECD.

## **Ana Pacheco.**

É mestre em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências de Educação da Universidade do Porto. É também DJ e ativista. Email: anapachecoauroa@gmail.com. ORCID: 0009-0002-7562-4574.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

## **Citação:**

Pacheco, A. (2025). Projeto aurora: A implementação de oficinas artísticas junto de crianças e jovens em risco. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa6>



# **BURIAL - A TRAJETÓRIA MUSICAL E SOCIAL DE UM ARTISTA SINGULAR NA CENA DO *DUBSTEP***

**BURIAL - THE MUSICAL AND SOCIAL TRAJECTORY OF A UNIQUE ARTIST ON THE *DUBSTEP* SCENE**

**BURIAL - LE PARCOURS MUSICAL ET SOCIAL D'UN ARTISTE UNIQUE SUR LA SCÈNE *DUBSTEP***

**BURIAL - LA TRAYECTORIA MUSICAL Y SOCIAL DE UN ARTISTA SINGULAR EN LA ESCENA *DUBSTEP***

**Pedro Alexandre Faria da Silva**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

**RESUMO:** Poucos são os artistas musicais do século XXI tão singulares como o produtor inglês Burial. A sua biografia pessoal e artística, repleta de características idiossincráticas, conferiram-lhe estatuto como um dos mais importantes produtores de EDM do passado recente, aos olhos de diferentes públicos. Tendo iniciado a sua carreira na cena musical do *dubstep* do Sul de Londres, de inícios dos anos 2000, esta investigação começa por contextualizar brevemente algumas dinâmicas socio espaciais deste género musical. O objetivo, depois, passará por traçar um perfil musical e social do artista Burial. A sua trajetória e produção musical serão examinadas através de diferentes dimensões de análise, procurando não só definir e caracterizar elementos que o enquadram na cena do *dubstep*, como também identificar aspetos que o diferenciaram dos demais artistas contemporâneos. É abordada uma variedade de atributos, como o seu anonimato, a sua ligação com Londres, o seu processo de *sampling*, entre outros.

**Palavras-chave:** *burial*, *dubstep*, cena musical, identidade artística, *sampling*.

**ABSTRACT:** Few musical artists of the 21st century are as unique as English producer Burial. His personal and artistic biography, full of idiosyncratic characteristics, has given him status as one of the most important EDM producers of the recent past, in the eyes of different audiences. Having started his career in the South London *dubstep* music scene of the early 2000s, this research begins by briefly contextualizing some of the socio-spatial dynamics of this musical genre. The aim will then be to draw up a musical and social profile of the artist Burial. His trajectory and musical production will be examined through different dimensions of analysis, seeking not only to define and characterize elements that fit him into the *dubstep* scene, but also to identify aspects that set him apart from other contemporary artists. A variety of attributes are addressed, such as his anonymity, his connection with London, his *sampling* process, among others.

**Keywords:** *burial*, *dubstep*, music scene, artistic identity, *sampling*.

RÉSUMÉ: Peu d'artistes musicaux du XXI<sup>e</sup> siècle sont aussi singuliers que le producteur anglais Burial. Sa biographie personnelle et artistique, pleine de caractéristiques idiosyncrasiques, lui a conféré le statut de l'un des plus importants producteurs d'EDM du passé récent, aux yeux de différents publics. Ayant débuté sa carrière sur la scène musicale *dubstep* du sud de Londres au début des années 2000, cette recherche commence par contextualiser brièvement certaines dynamiques socio-spatiales de ce genre musical. L'objectif sera ensuite de dresser un profil musical et social de l'artiste Burial. Sa trajectoire et sa production musicale seront examinées à travers différentes dimensions d'analyse, en cherchant non seulement à définir et à caractériser les éléments qui le situent dans la scène *dubstep*, mais aussi à identifier les aspects qui le différencient des autres artistes contemporains. Une variété d'attributs sont abordés, tels que son anonymat, son lien avec Londres, son processus d'échantillonnage, entre autres.

Mots-clés: *burial*, *dubstep*, *cena musical*, *identité artistique*, *sampling*.

RESUMEN: Pocos artistas musicales del siglo XXI son tan singulares como el productor inglés Burial. Su biografía personal y artística, repleta de características idiosincrásicas, le ha conferido el estatus de uno de los productores de EDM más importantes del pasado reciente, a ojos de diferentes públicos. Habiendo iniciado su carrera en la escena musical *dubstep* del sur de Londres a principios de la década de 2000, esta investigación comienza contextualizando brevemente algunas dinámicas socioespaciales de este género musical. El objetivo, a continuación, será trazar un perfil musical y social del artista Burial. Su trayectoria y producción musical se examinarán a través de diferentes dimensiones de análisis, buscando no solo definir y caracterizar los elementos que lo enmarcan en la escena *dubstep*, sino también identificar los aspectos que lo diferenciaron de otros artistas contemporáneos. Se abordan una variedad de atributos, como su anonimato, su conexión con Londres, su proceso de *sampling*, entre otros.

Palabras-clave: *burial*, *dubstep*, *cena musical*, *identidad artística*, *sampling*.

## 1. Introdução

William Bevan, mais conhecido pelo pseudónimo Burial, é um músico inglês de EDM (Electronic Dance Music). É hoje considerado por muitos como um dos mais importantes produtores de música eletrónica do século 21 até então. Iniciou a sua atividade musical em 2001, tendo produzido dois LPs e dezenas de EPs, singles e remixes. O seu álbum *Untrue* (2007), em particular, é considerado uma obra definidora das últimas décadas, por críticos como Simon Reynolds e por diversos públicos. Apesar de ser um dos nomes mais associados à cena do *dubstep* do Sul de Londres, a sua música incorpora, de forma mais evidente, elementos de outros subgéneros de EDM. Quando comparado a outros artistas proeminentes da cena, como Skream e Benga, que escolheram manter-se numa linha mais nuclear do *dubstep*, Burial propõe na sua música uma maior hibridização com as sonoridades de géneros como o *UK garage*, o *2-step*, o *jungle* e até o *ambient*. Para além desta diferenciação estilística entre os demais, também a sua trajetória pessoal seguiu um percurso muito distinto das dinâmicas sócio espaciais tão importantes à cena, no modo como esta apropriava os espaços urbanos e como os seus atores sociais se cruzavam em rede.

Nos parágrafos que se seguem, será elaborado um breve perfil musical e social do artista, no qual é abordada a sua história, a sua estética, o seu processo artístico, e os modos como este se aproximou e distinguiu simultaneamente de outros artistas da cena de *dubstep*. Tal análise demonstrará os modos como uma cena musical reflete as estruturas e realidades sociais presentes no seu contexto, num determinado espaço-tempo, mas também os caminhos de resistência e (re)invenção desenvolvidos pelos artistas para com tal estrutura. Assim, a questão de partida que orienta o artigo é a seguinte: De que forma podemos enquadrar a vida artística de Burial na cena musical do *dubstep* do Sul de Londres, e quais os aspetos que o distinguiram dos demais contemporâneos do género, a nível de criação e de receção artísticas?

## 2. Como se constrói uma cena local

Sabemos, segundo Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004: 7-8) que as cenas locais são, numa perspetiva sociocultural e simbólica, fenómenos significativos na expressão de identidades coletivas e individuais, vividas num determinado espaço geográfico e período temporal. Nas cenas locais, a noção de espaço e de lugar adquirem sempre uma importância central, pelo que devemos situar os fenómenos sociais para a compreensão das cenas (Bennett & Peterson, 2004: 7-8). O *dubstep* surge na zona sul da área metropolitana de Londres, mais especificamente no burgo de Croydon, no extremo sul de Londres, uma região pertencente à periferia, a chamada Outer London. Croydon possui um centro urbanizado, com o habitual distrito financeiro, mas partilha também de zonas suburbanas e rurais. Historicamente, o Sul de Londres sempre apresentou um menor grau de urbanização quando comparado com as zonas a norte do Rio Tamisa, havendo uma maior quantidade de comunidades suburbanas e também de áreas afetadas pela pobreza e precariedade. Segundo Alan Blum (2001: 8), as cidades são os terrenos férteis para o desenvolvimento das cenas musicais, onde ocorrem trocas entre a vida musical e a vida coletiva mais ampla do meio urbano envolvente, processos que incluem também uma teatralidade implícita. Neste sentido, podemos demarcar e analisar uma seleção diversa de locais na cidade onde se desenrolaram processos essenciais à construção e desenvolvimento da cena, seja no campo da criação, da mediação ou da receção artísticas.

Um dos tipos de local mais relevantes nesta cena foram as lojas de discos. E é possível destacar um nome que foi central para o caso particular do *dubstep*: a Big Apple Records. Fundada em 1992, com a chegada dos anos 2000 a Big Apple tornou-se num epicentro da atividade artística do *dubstep* (Flatley, 2012). Para além de ser o principal ponto de venda dos singles de 12 polegadas<sup>1)</sup> que brotavam deste subgénero musical e uma editora de discos, a loja desempenhou um papel determinante enquanto espaço de encontro e de socialização entre diferentes artistas, e destes com os clientes que a frequentavam. O DJ Hatcha, um dos pioneiros da cena, trabalhou nesta loja, um exemplo da polivalência de artistas em cenas *underground*, que para além de produzirem desempenham funções

---

<sup>1)</sup> Assim como em outros subgéneros de EDM, a produção do *dubstep* dava-se maioritariamente através dos singles de 12 polegadas, ao invés de EPs e LPs (os quais surgiriam mais tarde na cena). Simon Reynolds comenta sobre o EDM como um todo: “o single de 12 polegadas assume centralidade, verificando-se reduzida fidelização aos artistas, enquanto os DJs emergem como figuras de referência mais importantes para os públicos do que os produtores anónimos e invisibilizados” (Reynolds, 2013: xxi).

especializadas envolvidas à organização e divulgação da experiência musical, criando pontes entre o individual e o coletivo. Inclusivamente, seria ele, através da loja, que descobrira dois dos futuros grandes talentos do *dubstep*, dois grandes amigos que ainda nem 16 anos tinham à época<sup>2)</sup> e que viriam a ficar conhecidos pelos nomes artísticos Benga e Skream (Flatley, 2012). Muitos outros DJs e produtores passariam pela loja até ao seu fecho em 2004, criando redes sociais de apoio mútuo na cena e trocando influências musicais. Por se tratar de um local permanente que conseguia mobilizar para si múltiplos atores sociais que participavam na cena, a Big Apple pode ser vista como um “spot”, à luz do conceito de Alan Blum (2001: 30).

Outro tipo de local fulcral para a atividade da cena foram as discotecas, através dos eventos apelidados de *club nights*, sendo a noite mais notória a FWD>>, ou Forward>>, fundada em 2001. Após um período inicial de crescimento lento, esta ganhara popularidade e passara a ser realizada semanalmente na discoteca Plastic People, na zona leste de Londres. Uma vez que não se situava no Sul de Londres, onde se concentrava a produção do *dubstep*, frequentar estas noites ao vivo implicava a realização de movimentos pendulares noturnos da comunidade do Sul, geralmente recorrendo a transportes públicos a meio ou no final das madrugadas. Para além da FWD>> potenciar o desenvolvimento do *dubstep*, esta continuou a reproduzir o garage, género precursor do *dubstep*, e apadrinhou também o *grime*, género contemporâneo e de elementos compartilhados com o *dubstep* (Yates, 2011). No artigo “10 reasons to wish FWD>> a happy 10th birthday”, publicado no *The Guardian*, Kieran Yates (2011) aborda diversas dimensões de análise social pertinentes nesta *club night*: desde a sensação acolhedora e de comunidade criada pelo ambiente casual do evento, ao dress code que pregava modos de vestir urbanos e rejeitava qualquer formalidade presente noutros *clubs* mais comerciais. Mais tarde, acabariam por surgir outras *club nights* dedicadas ao género, como é exemplo a DMZ, fundada pelo grupo Digital Mystikz (dupla dos produtores Coki e Mala), organizada em Brixton, localidade pertencente ao centro de Londres. Os sistemas de som utilizados nestas noites eram ideais para reproduzir e enfatizar o *bass*, tão característico do género, sendo uma mais-valia para fãs do *dubstep*:

Quase todas as produções de *dubstep* centram-se em frequências graves que atingem o ouvinte como uma bola de demolição. Dezenas de faixas são especificamente concebidas para os enormes sistemas de som de dois clubes londrinos — Plastic People (Shoreditch) e Mass (Brixton) — onde eventos regulares denominados FWD>> e DMZ funcionaram, ao longo dos últimos anos, como os templos mais sagrados da cena. (...) Não existem regras para dançar: os participantes improvisam os movimentos à medida que avançam. A música constitui uma experiência física, concebida para ser escutada em volumes extremos (McKinnon, 2007, s/p).

---

<sup>2)</sup> Estes mostram a Hacha cassetes com músicas que haviam produzido, por incrível que pareça, na consola de jogos Playstation (Flatley, 2012).

Para além das noites presenciais ao vivo, o *dubstep* esteve muito presente nas transmissões ao vivo, especialmente através da Rinse FM, uma das rádios piratas de Londres mais importantes na sua história musical recente. Assim como as *club nights*, a Rinse desempenhou um papel de divulgação de DJs e de produtores da cena através dos seus programas, fenómeno que se intensificou ainda mais após Sarah Lockhart, criadora das noites FWD>>, ter-se tornado também gestora desta estação de rádio, em 2004 (Davies, 2024). Perante a constante ameaça existencial a rádios piratas como esta, gerava-se uma inventividade de meios e técnicas para continuar a transmissão, escapando às autoridades legais e a ataques de outras rádios rivais (Davies, 2024). Fenómenos como este demonstram como um espaço sem legitimação, comercial ou legal, pode se tornar em algo tão importante para definir a história de um género musical, solidificando toda uma cena local que continuava a ocupar espaços *underground* e a resistir ao comercialismo, o qual resistia-lhes de volta. Eventualmente, passados anos, a rádio acabaria por se tornar legal, ganhando um nível superior de legitimação simbólica.

Ao mesmo tempo, iam surgindo novas possibilidades de encontro e fruição da cena através do meio virtual, processo que se intensificava no início dos anos 2000. Podemos mencionar a pertinência de fóruns virtuais na configuração da cena, como o célebre Dubstep Forum, criado em 2005. Este registava uma atividade significativa e conectava indivíduos a nível global ao *dubstep* do Sul de Londres (Akingbehin, 2020). Este fórum permitiu aos seus utilizadores estarem a par de lançamentos recentes, trocar opiniões sobre os diferentes artistas, ficar a saber onde haveria espetáculos ao vivo e etc. (Akingbehin, 2020). Ainda que sendo uma cena local, o processo de massificação da Internet que ocorria por volta da mesma época já tornava tudo mais híbrido e livre, através de dinâmicas virtuais que viriam a remodelar a noção espacial e temporal de toda uma geração: “Graças à Internet, emergiu uma nova geração de ouvintes e músicos cuja consciência é tão pós-geográfica quanto pós-histórica. Está tudo lá em cima para a prova e para a degustação” (Reynolds, 2013: 687).

É pertinente pensar o conceito de “terceiro espaço”, cunhado pelo sociólogo Ray Oldenburg, para abordar a função dos espaços urbanos enquanto elos de toda a atividade coletiva inerente ao funcionamento da cena. Segundo Oldenburg (1998: 20), o terceiro espaço, aquele que não é a casa nem o local de trabalho do indivíduo, responde diretamente à necessidade de comunhão inerente do ser humano, combatendo problemas muito familiares ao meio urbano, como a alienação e a solidão, nas suas dimensões psicológicas e sociais. A vida coletiva característica das cenas locais terá necessariamente de se desenvolver para além do espaço doméstico e de trabalho, manifestando-se numa variedade de espaços do seu meio (Blum, 2001: 21). Além disso, Blum (2001: 32) utiliza o termo “*emplacement*” para descrever o modo como as cenas partem de um desejo coletivo de transformação de um determinado espaço (*space*) em um lugar (*place*). Um lugar implica um maior sentimento de pertença do que um espaço e, contextualizado temporalmente, um lugar é algo onde podemos ser, e não apenas estar, realizando-nos através de eventos e ocasiões que renovam a experiência urbana quotidiana, criando uma biografia e memória, ambas partilhadas socialmente. (Blum, 2001: 32).

A cena é o local para mostrar as afiliações que unem as pessoas como um coletivo de co-oradores, como se vivessem próximas umas das outras, como se juntas encarnassem uma estrutura de reconhecimento mútuo. Qualquer cena concretiza e especifica a intimidade dos habitantes de uma região de fala e, assim, ao ser feita, existe uma espécie de posicionamento, uma forma de fazer espaço para a sua conversa (Blum, 2001: 22).

Assim como na generalidade das cenas musicais, a juventude estava fortemente representada, sendo um elemento bastante caracterizador. Os jovens investem o seu dinamismo na procura e (re)criação de lugares de pertença e de partilha, principalmente quando estão perante um meio que lhes é alienante, economicamente e socioculturalmente. Ou seja, a juventude “perdida” do Sul de Londres “encontrava-se” através da vida social ligada à música. E esta vida social não se constrói apenas na órbita da dimensão sónica. A vida social de uma cena não se limita às funções e papéis técnicos necessários para o desenrolar da mesma, esta é também ativa na elaboração de símbolos coletivos próprios, como estilos de dança e de roupa, narrativas identitárias e políticas, etc. (Bennett & Peterson, 2004: 8). Assim, “as criações musicais são simultaneamente produto e produtoras de sociedade, de dinâmicas sociais, de resistências, de representações” (Guerra, 2020: 10). A música representa uma das expressões artísticas mais pertinentes para o conhecimento aprofundado das sociedades contemporâneas, na sua crescente multiplicidade de contextos, localidades, realidades, etc. “A música é uma forma importante de milhões de pessoas encontrarem prazer, definirem quem são e afirmar a pertença a um grupo” (Bennett & Peterson, 2004: 1).

A identidade suburbana do Sul de Londres tornou-se numa impressão digital para toda as dimensões estéticas envoltas ao *dubstep*, e no processo ocorre uma ressignificação da cidade como um lugar mais acolhedor e familiar aos olhos desta comunidade. Aos céus cinzentos e nublados de Londres, sem grande espaço para sonhar o futuro, a principal resposta dada por estes jovens era o *clubbing* noturno. Até o facto de o Sul de Londres possuir uma rede noturna de transportes públicos fragilizada, destinados à ligação com o resto da cidade, pode se tornar num traço distintivo da cena, uma vez que era uma experiência compartilhada por muitas pessoas, quando queriam voltar das discotecas que se localizavam noutras zonas que não no Sul. Uma das músicas de Burial reflete esta realidade: “‘Night Bus’ alude às árduas opções de transporte público disponíveis para os londrinos que saíram para discotecas mas não têm recursos para pagar um táxi de volta para [...] as zonas de baixo custo onde vivem” (Reynolds, 2013: 631).

Esta enfâse temática nas vivências urbanas do Sul de Londres encontra-se fortemente presentes desde o primeiro lançamento de Burial, o EP *South London Boroughs* (2005), algo que se manteria como um traço estilístico central nos seus futuros lançamentos. Para além de uma faixa com o mesmo título que o EP, juntava a esta as faixas *Southern Comfort*, *Nite Train* e *Broken Home*. “Burial localiza a sua música com títulos como ‘South London Boroughs’ e ‘Southern Comfort’” (Reynolds, 2013: 631). Já a faixa *Nite Train* é composta por sons que retratam a experiência sensorial de estar a bordo de uma carruagem ferroviária no período noturno, como indica o nome, de forma direta. Mas, acima de tudo, vemos nestas produções um apreço sentimental pela noção de espaço e de lugar, e da vida que acontece neles ao longo do tempo:

Passo muito tempo a vaguear por Londres — sempre passei. Às vezes é porque tenho algum sítio para onde ir; outras, porque não tenho sítio nenhum para onde ir. Então ando sem fim, entrando em lugares. (...) Em Londres, existe uma espécie de atmosfera que toda a gente conhece, mas, se se fala dela, parece que simplesmente desaparece. Londres faz parte de mim; tenho orgulho nisso, mas pode ser sombria — e, ultimamente, por vezes já nem a reconheço (Burial In Fisher, 2012a, s/p).

### 3. Burial: A identidade anónima e a sua presença na cena

Burial tornou-se desde cedo uma figura mística dentro do *dubstep*. Enquanto os seus contemporâneos frequentavam ativamente aquela multiplicidade de lugares de sociabilidade artística, colaborando presencialmente para a construção e dinamização do universo da cena através de redes sociais, Burial escolheu produzir a sua música de forma anónima, permanecendo uma incógnita. O que não significa que este não frequentasse ou tivesse apreço por esses mesmos lugares, antes pelo contrário. Mas sim que tal facto moldou significativamente a sua carreira, já que este não se apresentava como Burial aos restantes músicos e aos fãs, não realizando DJ sets nas *club nights* ou nas rádios pirata e etc. A sua introversão combinava, no entanto, tanto com o conteúdo como com a forma da sua produção musical, a qual levaria o *dubstep* a desbravar novos patamares dos sentimentos de melancolia e de nostalgia, gerando assim uma síntese poderosa entre as suas dimensões pessoal, social e musical. Ao manter a sua identidade anónima, Burial potenciou a sua *persona* artística, mediadora do seu *self* para com o mundo, de um modo distinto dos outros artistas, que ganhavam reconhecimento em espetáculos, revistas e programas de rádio, por exemplo.

Mais tarde, através de entrevistas (Burial In Fisher, 2012a), ficámos a saber que a decisão de Burial de se manter anónimo durante os seis primeiros anos da sua carreira fora motivada não só pela sua personalidade introvertida e reservada, mas também por uma rejeição do comercialismo e da fama, valorizando antes uma experiência mais direta e “pura” entre os ouvintes e a música *underground*. O que poderia parecer uma desvantagem para a sua carreira demonstrou ser, antes, uma característica enaltecedora desta, uma vez que combinava com as qualidades sombrias da sua música, no seu conteúdo e forma. Por outro lado, era também um elemento que suscitava intriga entre os ouvintes, que desejavam conhecer quem estava por detrás de produções que lhes pareciam tão exímias no mundo da música. Parece também que este rosto em branco que Burial representava, facilitava aos seus fãs a projeção das suas próprias identidades e vivências neste, impulsionando ainda mais o sentimento introspectivo provocado pela sua música.

Desde o início da sua carreira artística, esteve também presente a dimensão do virtual. Os modos como Bevan utilizou o ciberespaço dão-nos perspetivas pertinentes acerca das novas possibilidades (e transfiguração de antigas) permitidas pela revolução digital ao mundo da música. Segundo o produtor Kode9, Burial acompanhava a sua *webzine* Hyperdub através da Internet e, por volta de 2002, enquanto fã das músicas divulgadas nesta, decidira enviar-lhe por correio CDs contendo *demos* musicais que havia produzido (Kode9 In Blanning, 2013). Isto é um exemplo concreto do papel de *webzines* e *websites* na divulgação musical, cuja virtualidade permitia um contacto facilitado com géneros musicais emergentes a partir do nosso próprio espaço doméstico, algo que se tornou muito comum na fruição musical da atualidade. Um apreço significativo de Kode9 por Burial desde cedo é algo claro, uma vez que este publicara o seu primeiro lançamento através da editora Hyperdub, a qual evoluiria a partir da revista *online* com o mesmo nome, tornando-se colaboradores de longa data.

Mesmo sendo seguidor da *webzine* Hyperdub, Burial admite não ser um utilizador intensivo do ciberespaço (Burial In Hancox, 2007), ao contrário do que alguns poderiam assumir, tendo em conta questões como a sua personalidade ou a sua reapropriação frequente de materiais encontrados *online*. Este parece até ter uma opinião negativa da Internet, perspetivando-a como algo alienante: “Eu não costumo ir à internet, é como uma tábua Ouija, é como deixar alguém entrar na tua cabeça, atrás dos teus olhos. Deixa entrar

aleatórios.” (Burial in Fisher, 2012a, s/p). Burial não se refugiava no espaço doméstico, apesar de não querer ter o seu nome e rosto revelados no meio artístico e social. Na realidade, os seus passeios por Londres no quotidiano seriam uma importante inspiração para este, sendo o meio urbano e suburbano um tema recorrente nos títulos e temas das suas produções. Mas também em relação aos espaços do *dubstep* propriamente, já falados acima, sabemos hoje que este frequentava as *club nights* FWD>> e DMZ, permanecendo como apenas “mais um” no meio da vasta plateia. A sua participação presencial na cena foi, por estes motivos, de uma natureza muito distinta dos demais produtores. Este permanecia como que um espectador passivo, vendo outros DJs passar faixas suas ocasionalmente e ouvindo pessoas e outros artistas falarem sobre estas, sem saberem que este estava a partilhar o espaço com eles.

#### 4. Hauntology, passados fantasmas e futuros perdidos

Em 2006, lança o seu primeiro LP, o homónimo *Burial* (2006). Composto por 13 faixas, duas das quais haviam sido incluídas no EP prévio, o álbum chega como um terramoto para a cena do *dubstep*, e do EDM como um todo. No álbum era bastante perceptível a tal fluidez de géneros que tanto caracterizaria a música de Burial, conferindo-lhe um estatuto idiossincrático e uma identidade sonora inconfundível. Tal facto levou ao questionamento, por parte de fãs e críticos, se realmente faria sentido classificar a sua música como *dubstep*, com alguns até a empregar termos como *pós-dubstep* ou *future garage* nos seus argumentos, géneros que vieram a existir mais tarde e que muitos dizem ter sido Burial um dos seus pioneiros. Cabendo na definição musical nuclear do *dubstep* sul londrino ou não, a verdade é que Burial era um resultado desta cena, nos seus contextos históricos e sociais. Vemos, portanto, a complexidade da sua identidade sónica, que é como que uma síntese triádica do passado (*2-step* e *UK garage*), presente (*dubstep*) e futuro (*pós-dubstep* e *future garage*). A sua música resgatava o que veio anteriormente de forma mais intensa que outros artistas de *dubstep*, enquanto parecia empurrar a sonoridade para a frente, pisando novos terrenos.

Mark Fisher, filósofo e teórico cultural, e Simon Reynolds, crítico e jornalista musical, eram fãs de Bevan e viriam a produzir algumas das mais importantes contribuições para pensar a sua música ao longo dos anos. Fisher, na publicação “London after the rave” para o seu célebre *blog* virtual k-punk, fala-nos da sua experiência a escutar Burial enquanto deambulava pela cidade de Londres: “sugere uma cidade assombrada não só pelo passado, mas também por futuros perdidos. Parece ter menos a ver com um futuro próximo do que com a dor tentadora de um futuro fora do alcance” (Fisher, 2006, s/p). A música de Burial como uma anomalia no espaço-tempo, um fenómeno simultaneamente localizado e deslocalizado, entre passados fantasma e futuros perdidos, é um dos principais padrões de análise à sua obra (Fisher, 2006). Já Reynolds (2013: 632), levanta a questão: seria a sua obra artística uma cerimónia fúnebre<sup>3.)</sup> da cultura *rave* perdida ou a sua vida após a morte?

---

<sup>3.)</sup> Até o nome Burial pode ser enquadrado nesta noção, uma vez que se traduz para “enterro” em português.

Burial também tornou explícito o conservadorismo de manter a fé no dubstep através do tom elegíaco do seu álbum, que, como argumenta Mark Fisher, é quase um réquiem ou elogio fúnebre para a cultura rave (...). A Kode9 (...) descreveu o dubstep como 'o fantasma da selva'. (...) Mas o outro sentido – o dubstep como a vida após a morte do rave, ou mesmo como uma forma de luto sem largar – parece igualmente aplicável (Reynolds, 2013: 632).

Este diálogo entre o passado e o futuro é uma das premissas centrais de um conceito célebre frequentemente empregado por Fisher e Reynolds: o conceito de *hauntology*, originalmente criado pelo filósofo francês Jacques Derrida (1994: 10), adaptando-o à teoria cultural, aplicada a vários campos artísticos. Segundo Fisher (2012b: 16), falar de *hauntology* na música é falar simultaneamente de uma estética sonora e de um efeito sociocultural e político, dimensões que dialogam sempre entre si. A nível sónico, a noção de *hauntology* aplica-se a sonoridades com qualidades espectrais, isto é, que soam como uma memória imperfeita de um passado e evocam uma nostalgia<sup>4)</sup> pelos tais “futuros perdidos” (Fisher, 2013: 45). “A música de Burial [...] é assombrada por uma nostalgia paradoxal: uma nostalgia por todos os futuros que se perderam quando o impulso modernista da cultura sucumbiu à temporalidade terminal da pós-modernidade” (Fisher, 2013: 45). Dialogando com a sua dimensão sociocultural e política, a *hauntology* é um traço comum das sociedades na pós-modernidade, que se confrontam com a impossibilidade de imaginar realisticamente um futuro para além do sistema socioeconómico capitalista, conceito explorado aprofundadamente na obra *Realismo Capitalista* (Fisher, 2021). Esta inércia estética e política estende-se à música eletrónica, que outrora produzira prelúdios para um futuro, que nunca chegou, e que agora já não consegue soar como futurista, como algo alienígena (Fisher, 2013: 45). “O futuro é sempre vivido como uma assombração: como uma virtualidade que já interfere com o presente, condicionando expectativas e motivando a produção cultural” (Fisher, 2012b: 16). Assim, vemos o modo como Fisher desenvolveu uma síntese entre processos históricos sociopolíticos, estética e teoria cultural. Na produção musical de Burial encontramos uma diversidade de motivos estéticos e temáticos que se relacionam com este conceito: o *sampling* altamente modificado de outras gravações, o ruído analógico de vinil no fundo de faixas, uma estética cinzenta e melancólica, etc.

Também Andrew Lison (2012) aborda o *dubstep* sob a ótica da impotência da esquerda ocidental na criação de alternativas palpáveis ao capitalismo global, na contemporaneidade do pós-queda do muro de Berlim, argumentando que a melancolia é um dos principais veículos deste estado de espírito sociopolítico na música. “Qualquer pessoa que considere o estado contemporâneo do pensamento de esquerda no mundo ocidental terá encontrado o tropo da melancolia” (Lison, 2012: 122). Em Burial, a grande maioria dos elementos presentes, desde o seu nome, os nomes das músicas e discos, e as capas de álbum, remetem ao sentimento de melancolia e de irrealização pessoal perante o mundo (Lison, 2012: 131-132). “Em toda a música de Burial esconde-se este desejo intenso de fazer parte de algo que não se consegue ser, de realizar em vez de elegir; um desejo que, por si só, irrealizável, persiste de forma autorreferencial, torna-se incorporado” (Lison, 2012: 132).

---

<sup>4)</sup> Também o LP de Kode9 parece referenciar um sentimento semelhante, uma vez que se intitula *Memories of the Future* (2006).

## 5. A idiosincrasia estilística: o impressionismo sonoro e o sampling de Burial

Uma das características mais definidoras e valorizadas em toda a obra de Burial é a utilização que este faz da técnica do *sampling*. O *sampling* consiste na reutilização e reapropriação de áudio proveniente de músicas de outros artistas ou de gravações de áudio, no geral, de todo o tipo de fontes. Burial recorre frequentemente a músicas de pop e de R&B, tradição herdada do *UK garage*, ressignificando as suas letras através de uma manipulação sonora das secções escolhidas como *samples*, geralmente utilizando-as para expressar melancolia ou outros sentimentos através da palavra oral. Este é mais um traço estilístico de distinção em relação aos seus contemporâneos do *dubstep*, que deixaram para trás o uso intensivo de *samples* típico do *UK garage*, preferindo utilizá-los de forma mais pontual nas suas faixas, deixando o instrumental atuar sozinho durante a maior parte das músicas. Burial demonstra um apreço quase religioso pelo *sampling*, na maneira como pontua estes momentos falados no instrumental das músicas, gerando uma fusão de novos significados sónicos e temáticos. Nesta síntese com os seus instrumentais minimalistas, é criado um tom etéreo, introspetivo e meditativo que ressoa facilmente com qualquer ouvinte, convidando-o à autorreflexão.

Para além de utilizar excertos de outras músicas, Burial recorre frequentemente a outras fontes de média audiovisual, como filmes e videojogos, ou até mesmo vídeos do Youtube. Através deste processo, ficamos também a conhecer os seus gostos e *hobbies*, relativos a outras formas de expressão artística para além da música. Já utilizou a voz de personagens de diversos filmes, realizados por celebrados cineastas contemporâneos, tais como David Lynch, Jim Jarmusch, Michael Mann, entre outros. Já no âmbito dos videojogos, não é segredo que os seus favoritos são os da reconhecida franquia *Metal Gear Solid*. Além de ter utilizado *samples* de músicas desta franquia, Burial vai ainda mais além e capta efeitos sonoros do videojogo, incorporando-os de forma rítmica na sua faixa sonora. Podemos ainda destacar a franquia *Silent Hill*, cujos lançamentos obtiveram um sucesso semelhante por volta da mesma época, na era da Playstation 1 e da Playstation 2. Os videojogos *Silent Hill* são um par ainda mais óbvio à música de Burial, pois partilham de uma atmosfera e estética semelhantes, não sendo difícil de perceber o porquê deste ser fã. A sua obsessão pelo *sampling* e o uso que deu a esta técnica levou a uma busca dos fãs pelas fontes originais de todos os *samples* utilizados ao longo da sua carreira, desejo que foi facilitado pela Internet, através de fóruns e do Youtube. Ao longo dos anos, estas fontes foram listadas em diferentes formatos no meio virtual, em *websites*<sup>5.)</sup> e em vídeo<sup>6.)</sup>. Também relativamente ao seu processo de *sampling*, posso destacar três vídeos: “Sample Breakdown: Burial – Archangel” (2021) e “When Burial sampled *Metal Gear Solid*” (2013), que exemplificam como Burial constrói os *samples* e os incorpora na música<sup>7.)</sup>; “Burial’s *Untrue*: The making of a masterpiece” (2017), que explora de forma mais detalhada a técnica e as temáticas construídas por esta<sup>8.)</sup>.

---

<sup>5.)</sup> Website que lista os *samples* de Burial: <https://www.whosampled.com/Burial/>

<sup>6.)</sup> Vídeo que compara as músicas originais com os *samples* de Burial: <https://youtu.be/WxsSb-YjMYM>

<sup>7.)</sup> Vídeos que demonstram o processo de criação dos *samples*: <https://www.youtube.com/watch?v=rmOuVOZvAgU>; <https://www.youtube.com/watch?v=rksXDcPxd6U>

<sup>8.)</sup> Vídeo que explora as técnicas de Burial: <https://www.youtube.com/watch?v=Et5B-zfAllo>

## 6. A fama improvável e a penetração no mainstream

Voltando agora à discografia, o primeiro álbum de Burial traçou um grande ponto na sua carreira e na cena do *dubstep* como um todo. Sendo lançado no período que coincidia com os primeiros passos de outros artistas da cena entre espaços e públicos mais *mainstream*, este seu álbum tornou-se precisamente um dos mais importantes marcos de legitimação e reconhecimento desta geração de produtores sul londrinos. Por se tratar de um LP, Burial (2006) teve também uma maior facilidade em chegar ao interesse dos críticos e das diferentes plataformas mediáticas britânicas, entrando em várias listas de melhores álbuns do ano de 2006, destacando-se em particular a sua posição vencedora na lista da revista *The Wire* (2006) e a conquista do sexto lugar na lista do jornal *The Guardian* (2006). Burial tornara-se, talvez, o mais celebrado artista da cena do *dubstep* até então. Estávamos perante um desconhecido, sem nome ou rosto, que acabava de ter sobre si virados os holofotes do jornalismo musical. O que não deixa de ser irónico, tendo em conta as suas atitudes e modos de ação: “Burial, o artista que tem atraído mais atenção do mundo exterior do que qualquer outro na sua cena, é também o mais oposto à celebridade: ao estilo da Resistência Subterrânea, recusa-se a ser fotografado ou a revelar o seu verdadeiro nome” (Reynolds, 2013: 632).

Em 2007, Burial lança o seu segundo álbum, *Untrue* (2007) e faz história no mundo da música. Este obteve um sucesso ainda maior do que o seu LP anterior, chegando mesmo a entrar nas charts musicais do Reino Unido. Rapidamente se tornou num álbum de culto para uma base de fãs cada vez mais alargada e até aos dias de hoje é tido por muitos como um dos melhores álbuns do século 21 até então, dentro do EDM e na música como um todo. Mas segundo o próprio Bevan (Burial in Fisher, 2012a), o álbum foi feito em apenas duas semanas, de forma relativamente apressada, e utilizando o programa Sound Forge, uma escolha anómala para um produtor musical (o programa não foi projetado para produção musical, mas sim para edição de áudio generalizada)<sup>9)</sup>. O sucesso deste álbum levava-o ainda mais para a esfera do *mainstream*, provocando um maior fluxo de atenção mediática e de novos fãs. Ao ser nomeado pelo Mercury Music Prize, uma prestigiosa cerimónia de prémios musicais do Reino Unido, a competir como um dos melhores álbuns do ano, cresceu uma pressão mediática por parte de vários jornais nacionais para que Burial revelasse a sua identidade, que era ainda totalmente desconhecida. Este processo foi intensificado pelo jornalista Gordon Smart, do jornal *The Sun*, que lançara incentivos a quem descobrisse a sua identidade, algo que muitos acusaram de ser uma ação sensacionalista e desrespeitadora da privacidade do artista.

Bevan decide, por fim, revelar a sua identidade a 5 de agosto de 2008. Sem qualquer cerimónia, este publica na rede social *MySpace* um breve texto de apresentação pessoal acompanhado de uma fotografia amadora de si próprio. Claramente, o método fez o seu estilo, e no texto revela o porquê de se manter anónimo, de forma simples: “Sou uma pessoa discreta e só quero fazer algumas músicas, nada mais” (Burial, in Michaels, 2008: s/p). No

---

<sup>9)</sup>Na entrevista a Mark Fisher (2012a: s/p, tradução nossa), Burial reage a publicações da Internet que consideravam ser falsa a informação que ele produzira o álbum neste programa: “A sério? Sim, bem, eu fiz. Deixo essas pessoas à internet ou o que for. Sim, às vezes gostava de ter ido para a universidade aprender produção musical, mas outras vezes penso ‘não, foda-se, ainda bem que não fui’”.

entanto, estes e outros detalhes, já haviam ficado explícitos quando Burial decidira dar entrevistas, ainda de forma anónima; a primeira, com Mark Fisher para a revista *The Wire* (Fisher, 2012a) e, entre outras, destaca-se também a entrevista com Dan Hancox, para o jornal *The Guardian*, cujo próprio título é uma citação de Burial a afirmar que apenas cinco pessoas sabem quem ele realmente é (Hancox, 2007). O mistério estava desvendado, mas pouco mudaria. Burial continuaria a produzir música como que um eremita, sem aparições públicas, mesmo depois da fama que lhe havia sido atribuída. Após o seu segundo álbum, este escolheu não realizar mais lançamentos no formato LP, optando antes por EPs e singles, algo que dura até hoje. Mais tarde, colaborou com artistas notórios em várias ocasiões, tais como Thom Yorke e Four Tet.

## 7. Conclusão

A cena do *dubstep* do Sul de Londres é um exemplo de como se configura uma cena de EDM na contemporaneidade do século 21. Mostra-nos como uma geração que perdera o auge da cultura *rave* foi capaz de construir novas dinâmicas e projetos, à margem do comercialismo e institucionalismo. Como vimos, é possível ilustrar tal processo através da análise espacial e temporal da cena, contextualizando socialmente locais, experiências e percursos dos diferentes artistas e públicos, que compõem todo um coletivo que dá vida à cena. Vimos ainda o caráter estruturante do meio urbano numa cena local, nas suas limitações geográficas e simbólicas, mas também as possibilidades de resistência e transformação social potenciadas pelo trabalho coletivo dos artistas. Estes e outros vértices, são, portanto, cruciais para a análise de outras cenas musicais ou de subculturas urbanas contemporâneas mais abrangentes.

Já Burial é um exemplo de como um artista pode se diferenciar, na sua trajetória musical, pessoal e social, dentro de uma cena, mantendo ainda a ligação ao contexto sociocultural mais abrangente desta. Este veio a ser uma inspiração para toda uma nova geração de produtores de EDM, em sociedades cujos mundos musicais convergem cada vez mais com o meio virtual, potenciando novas expressões artísticas, como o anonimato dos músicos e a reapropriação de um vasto arquivo de recursos audiovisuais encontrados *online*. Neste sentido, estudos com foco na análise destes e outros conteúdos virtuais são essenciais para compreender a adaptação e transformação do EDM perante as novas tecnologias de comunicação, quer falemos do próprio *dubstep* ou de outros subgéneros de EDM. Semelhante ao que Mark Fisher (2006) escreve sobre o que sente a ouvir as músicas de Burial, também milhões por todo o mundo partilham experiências e um historial com a sua música. O caráter intimista das suas produções continua até hoje a ser algo único, para velhas e novas gerações de ouvintes. Olhando para os comentários de Youtube das suas músicas, somos confrontados por uma imensidão de relatos e narrativas a este respeito, vindas de pessoas de todo o mundo, sobre a importância da sua música na sua história pessoal. Neste sentido, Burial pode ser considerado um grande exemplo da noção de uma trilha sonora da vida (DeNora, 2000), um elemento presente no quotidiano dos indivíduos que acompanha a sua construção de identidade pessoal, num contexto em que o sentimento de alienação e melancolia vivido em espaços urbanos é cada vez mais comum a nível global. Com a sua obra, Burial comprova o poder restaurador e universal da forma musical. “Estar sozinho a ouvir auscultadores não está longe de estar num *clube* rodeado de gente, deixas entrar, estás mais aberto a isso. Às vezes tens aquela sensação como se um fantasma tivesse tocado no teu coração, como se alguém caminhasse contigo” (Burial in Fisher, 2012a: s/p).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akingbehin, R. (2020, October 28). *Ancient memories: Revisiting dubstep forum*. Resident Advisor. <https://ra.co/features/3771>
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (Eds.). (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Blanning, L. (2013, May 14). Revolution9: An interview with Kode9. *Telekom Electronic Beats*. <https://www.electronicbeats.net/revolution9-an-interview-with-kode9>
- Blum, A. (2001). Scenes. *Public* (22-23). <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30324>
- Davies, S. (2024, May 10). *Rinse FM at 30: An oral history of the notorious London radio station*. *Dazed*. <https://www.dazeddigital.com/music/article/62542/1/rinse-fm-at-30-an-oral-history-of-the-notorious-east-london-radio>
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx*. Routledge.
- Fisher, M. (2006, April 14). London after the rave. *K-punk*. <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/007666.html>
- Fisher, M. (2012a, December). Burial: Unedited transcript. *The Wire*. [https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial\\_unedited-transcript](https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript)
- Fisher, M. (2012b). What is hauntology?. *Film Quarterly*, 66(1), 16-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>
- Fisher, M. (2013). The metaphysics of crackle: Afrofuturism and hauntology. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 5(2), 42-55.
- Fisher, M. (2021). *Realismo capitalista: Não haverá alternativa?*. VS. Vasco Santos Editor.
- Flatley, J. L. (2012, August 28). Beyond lies the wub: A history of dubstep. *The Verge*. <https://www.theverge.com/2012/8/28/3262089/history-of-dubstep-beyond-lies-the-wub>
- Guerra, P. (2020). Paixões sónicas conservadas em disposofonias: O musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia. *ArtCultura*, 22(41), 7-29. <https://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/58637/30614>
- Hancox, D. (2007, October 26). Only five people know I make tunes. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2007/oct/26/urban>
- Lison, A. (2012). Love's unlimited orchestra: Overcoming left melancholy via dubstep and microhouse. *New Formations*, 75, 122-139.

McKinnon, M. (2007, January 30). South London calling: This is the year of dubstep. Which means what, exactly?. *CBC Arts*. [https://web.archive.org/web/20111208085641/http://www.cbc.ca/arts/music/dub\\_style.html](https://web.archive.org/web/20111208085641/http://www.cbc.ca/arts/music/dub_style.html)

Michaels, S. (2008, August 6). Burial “unmasked.” Again. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2008/aug/06/burial.myspace>

Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Da Capo Press.

Reynolds, S. (2013). *Energy flash: A journey through rave music and dance culture*. Faber & Faber.

Rogers, J. (2006, December 13). The definitive top 10 albums of the year. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2006/dec/13/popandrock>

2006 rewind: Top 50 releases of the year. (2007, January). *The Wire*. <https://www.thewire.co.uk/issues/charts/2006-rewind>

Yates, K. (2011, August 19). 10 reasons to wish FWD>> a happy 10th birthday. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2011/aug/19/fwd-happy-10-birthday>

## **Pedro Alexandre Faria da Silva.**

É licenciado e mestrando em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto – FLUP. E-mail: [up202005676@up.pt](mailto:up202005676@up.pt) ORCID: 0009-0008-2339-6649.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 10-11-2025

## **Citação:**

Faria da Silva, P. A. (2025). Burial - A trajetória musical e social de um artista singular na cena do dubstep. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.94-107  
ISSN 2 DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa7>

# MANUEL CARGALEIRO: A INESGOTÁVEL RIQUEZA DA SIMPLICIDADE

MANUEL CARGALEIRO: THE INEXHAUSTIBLE RICHNESS OF SIMPLICITY

MANUEL CARGALEIRO: LA RICHESSE INÉPUISABLE DE LA SIMPLICITÉ

MANUEL CARGALEIRO: LA INAGOTABLE RIQUEZA DE LA SENCILLEZ

**Laura Di Mascio**

Universidade "G. d'Annunzio" de Chieti-Pescara, Departamento de Humanidades, Artes e Ciências Sociais, Itália

RESUMO: O objetivo desta investigação é analisar a produção artística de Manuel Cargaleiro e a sua ligação com a têxtil portuguesa, abraçando uma expressividade modular que entrelaça a tradição histórico-artística nacional com as vanguardas artísticas. Este artigo procura, assim, seguir os passos do diálogo das artes plásticas com as artes decorativas, numa conexão intrínseca entre arte e artesanato, condensada pelo antigo pensamento filosófico grego no termo *Techné*. Para além disso, tentar-se-á enunciar um princípio de obscuridade detetável na ação criativa do artista, normalmente secundarizado pelo domínio do valor luminoso da essência humana do Homem Cargaleiro, também sujeita às oscilações atávicas a que a alma de cada indivíduo está inevitavelmente sujeita.

Palavras-chave: modularidade, riqueza, simplicidade, tradição, vanguarda.

ABSTRACT: This study aims to analyse the artistic production of Manuel Cargaleiro and its bond with Portuguese textile craft tradition, embracing a modular expressiveness that intertwines the national historical-artistic tradition with avant-gardes movements. The paper intends to trace a dialogue between fine arts and decorative arts, exploring the intrinsic connection linking art and craftsmanship symbolized in the ancient Greek philosophical concept of *Techné*. Furthermore, it attempts to outline a principle of obscurity detectable in the artist's creative activity, often overshadowed by the dominant luminosity attributed to the nature of the Homem Cargaleiro, as it is also subject to the atavistic oscillations that inevitably affect every individual's soul.

Keywords: modularity, richness, simplicity, tradition, avant-garde.

RÉSUMÉ: L'objectif de ce travail est d'analyser la production artistique de Manuel Cargaleiro et son lien avec le textile portugais, en adoptant une expressivité modulaire qui entrelace la tradition historico-artistique nationale avec les avant-gardes artistiques. Cet article cherche ainsi à suivre les traces du dialogue entre les arts plastiques et les arts décoratifs, dans une connexion intrinsèque entre art et artisanat, condensée par la pensée philosophique grecque ancienne dans le terme *Techné*. En outre, on tentera d'énoncer un principe d'obscurité détectable dans l'action créative de l'artiste, généralement relégué au second plan par la domination de la valeur lumineuse de l'essence humaine de l'Homme Cargaleiro, également sujette aux oscillations ataviques auxquelles l'âme de chaque individu est inévitablement soumise.

Mots-clés: modularité, richesse, simplicité, tradition, avant-garde.

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es analizar la producción artística de Manuel Cargaleiro y su vínculo con el textil portugués, adoptando una expresividad modular que entrelaza la tradición histórico-artística nacional con las vanguardias artísticas. Este artículo busca, así, seguir los pasos del diálogo entre las artes plásticas y las artes decorativas, en una conexión intrínseca entre arte y artesanía, condensada por el antiguo pensamiento filosófico griego en el término *Techné*. Además, se intentará enunciar un principio de oscuridad detectable en la acción creativa del artista, normalmente relegado a un segundo plano por el dominio del valor luminoso de la esencia humana del Hombre Cargaleiro, también sujeta a las oscilaciones atávicas a las que el alma de cada individuo está inevitablemente sometida.

Palabras-clave: modularidade, riqueza, sencillez, tradición, vanguardia.

## 1. Entrada

O ponto de partida desta pesquisa coincide com três obras de *Manuel Cargaleiro* (1927 – 2024) e conservados no Museu de Arte Contemporânea de Coimbra, cobrindo um período de trinta anos da sua profissão artística, desde o 1970 ao 1990: *Les Lunes Cachées* (1973), *Sem Título* (1988) e *Poesia e Geometria* (1995). Com base nelas, provar-se-á relacionar a gestualidade artística com a do artesanato, destacando uma alteração no tratamento da matéria pictórica, que assume uma densidade cada vez menos texturizada e “têxtil” à medida que o tempo avança.

Imprescindível é a atenção ao campo da cerâmica em virtude da primordial centelha inspiradora do Cargaleiro que, primeiramente desenvolvida sob a égide de José Trindade, representa um fundo estável, um ponto de referência permanente que permite ao artista definir-se como estruturado em uma dualidade inseparável: “Quando faço cerâmica, estou a fazer pintura e, quando pinto, estou a fazer cerâmica” (Brito, 2022: s/p). De facto, a modularidade da poética de Cargaleiro migra da cerâmica para o têxtil, passando pela pintura, tornando-se mensageira de uma abundância rítmica de extraordinário vigor, cuja força advém da infinita possibilidade de formulações geradas por elementos de ingénuia simplicidade.

O propósito é explorar um tema que até agora não tem gerado muito interesse: a invenção têxtil do artista, para a qual será necessário direcionar a nossa curiosidade à descoberta das suas raízes na herança artesanal portuguesa. Se pretendemos enfatizar um nexos específico entre pintura e tecelagem, também daremos por nós a andar numa floresta que não é obscura, em virtude da disposição ensolarada do artista, mas que apresenta caminhos interrompidos, ou melhor, caminhos que se entrecruzam e se misturam na clareira.

O colorismo, os esquemas, as constelações de cores, a frequente preeminência do azul, a inspiração para uma dimensão caleidoscópica da existência, a vivacidade lírica que tem fundamento na efervescência da primavera, para a qual Cargaleiro olha e se inspira, são motivos que se amalgamam e se confundem na multiplicidade dos meios dos quais o artista habilmente se serve. Distingui-los e organizá-los em uma rede precisa de influências recíprocas ajudará a reconstruir um percurso que não pode ser separado da sua integridade e complexidade, uma vez que cada padrão deve ser reconduzido a uma visão de conjunto que evoque a mesma função que as palavras assumem num texto: cada uma é realidade em si mesma que remete para a sua articulação com outra.

Para tecer este percurso analítico, começaremos por fazer um ponto de situação relativamente à historiografia quanto ao percurso artístico de Cargaleiro, passando depois a uma breve problematização da mesma no âmbito da arte e do artesanato, que nos conduzirá ao exame específico dos três óleos que ancoram este estudo.

## 2. Contexto e enquadramento

A compreensão da permeabilidade entre produções têxtil e pictórica na conceção artística de Cargaleiro deve contar com um enquadramento cultural da manufatura têxtil no espaço português. Neste sentido, os textos introdutórios da publicação *Retalhos - uma abordagem ao patchwork açoriano* (Medeiros, 2017) lançam luz respeito a uma prática artesanal ligada a uma economia circular de marca feminina, em que os saberes são passados de geração em geração, através de uma transmissão essencialmente oral que aproveita o que é considerado desperdício, ideando criações que, derivadas dos retalhos de tecido disponíveis, se revelam em uma repetição mutável. Outro contributo é *Ermelinda Cargaleiro: mantas de retalhos* (Museu Nacional do Traje, 1988), aonde o escritor Jorge Guimarães insiste na modernidade dos artefactos feitos pela mãe de Cargaleiro, como síntese de têxteis, escultura, pintura e arquitetura.

O artigo *Tapeçaria contemporânea portuguesa e sua origem no feminino - figuras fundadoras: Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi* (Gonçalves & Lousa, 2018) salienta aspetos importantes da práxis artesanal relacionada com a tapeçaria. Essa, por sua vez, constitui-se como um canal de emancipação feminina, garantindo às mulheres a possibilidade de se abrirem a um procedimento artístico que transcende a hierarquia histórica entre as artes. Os têxteis passam a assumir uma dupla avaliação, a de ser um *meio* para permitir que esta atividade saia do álveo negativo da arte menor, feminina e doméstica, e a de ser um *meio através do qual* a redenção se pode manifestar, graças à capacidade da execução têxtil de misturar a utilização de diferentes materiais e técnicas (Gonçalves & Lousa, 2018: 154). Destaca-se, ainda neste domínio, *Manuel Cargaleiro: tapeçarias* (Melo e Castro, 1989) no qual a tapeçaria contemporânea está em ressonância com a do artista, com ênfase nos sítios e nas técnicas de fabricação.

Como o fazer de *Manuel Cargaleiro* não pode ser separado dos seus primeiros passos na área da azulejaria, uma análise que associa esta esfera à têxtil é presente no catálogo de uma exibição datada de 1972 na Fundação Calouste Gulbenkian, intitulada *Portugal e Pérsia* (Gulbenkian, 1972), do qual é possível extrapolar modularidades marcantes, identificáveis nas transversais elaborações de Cargaleiro. Também, emerge um uso da arte como instrumento de resistência, conectado às dinâmicas subalternas entre persas e muçulmanos, no rescaldo do controlo dos segundos sobre os primeiros. O aprofundamento da cerâmica conta com o empenho de Paulo Henriques, personalidade interessada no tema

dos azulejos, como o comprova a sua função de coordenador no livro *L'art de l'azulejo au Portugal* (Instituto Camões & Museu Nacional do Azulejo, 2002) e que, em relação a Cargaleiro, reeditou, com o coautor António Nabais, o catálogo da mostra organizada no Museu Cargaleiro em Castelo Branco: *Cargaleiro: 60 anos a celebrar a cor* (Henriques & Nabais, 2005), valorizando o percurso artístico do Mestre na génese da cerâmica a partir de 1945.

Estabelecidos estes pressupostos, precisamos voltar ao próprio Cargaleiro, à sua biografia, às suas junções com o território natal, àquelas com os artistas contemporâneos e à sua educação. Sob essa perspetiva, *Manuel Cargaleiro. Uma vida desenhada* (Pinharada, 2021) é um texto no qual se encontram reflexões polissémicas sobre o trabalho do artista, centrando-se tanto na sua fundação como no diálogo com o domínio do artesanato e da história da arte dos seus contemporâneos.

Acrescenta-se às fontes *A Arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910 a 2000)* (França, 2000), pedra angular nela reconstrução da conjuntura política, social, cultural e artística de Portugal dessa época, em um quadro em que o olhar, em vez de se apontar para o futuro, olha para trás, não em termos de recuperação de tradições passadas, mas, aludindo a um conservadorismo inamovível que os artistas portugueses se esforçaram por ultrapassar.

Outra indicação no horizonte pictórico é a de Gilbert Lascault: *Manuel Cargaleiro: Lisboa-Paris, 1950-2000* (Lascault, 2003), texto de algum interesse pela amplitude do intervalo cronológico documentado que se integra à profundidade cultural do autor: Lascault é ensaísta, crítico de arte, professor emérito de estética na Universidade Panthéon-Sorbonne, em Paris, que publicou monografias de artistas contemporâneos assim como ensaios sobre a doutrina do belo. Em *Cadernos de apontamentos I: Cargaleiro: exposições individuais 1952-2018* (Andrade Pereira, 2019) encontramos uma série de escritos introdutórios que acompanhavam as galerias do artista nas diversas regiões do globo, reconstituindo um percurso formativo no qual o ambiente parisiense assume particular relevo. Frequentado por personalidades artísticas notáveis da época, como Sónia Delaunay, Vieira da Silva e Árpád Szenes, nomes de destaque na estruturação artística do Cargaleiro, floresce na década de 1970 um rico *milieu* cultural e internacional, que se interliga com os movimentos artísticos que se estabeleceram do outro lado do Atlântico. Finalmente salientamos o escrito de Ivete Ferreira, *Manuel Cargaleiro* (Brito, 2022: s.p.), que entrelaça o itinerário pessoal do Mestre com o seu fabrico artístico em tom lúdico.



### 3. Arte e artesanato: tentativa de (in)definição

A procura de esclarecimentos exatos para os termos *sarte* e *artesanato* evoca empreendimentos de sabor titânico. Evitando, por isso, enveredar por direções que nos conduziriam a labirintos de perdição, podemos recordar que, na Grécia Antiga, e a partir dela, a palavra *Technè* não indicava uma diferenciação entre realizações artísticas e artesanais: ambas se enquadravam na ordem da ideação decretada pelo Artífex, aquele que conhece as modalidades do fazer e as emprega para fins criativos (Heidegger, 1968: 44): um estro domesticado, regulado pelas leis da produção. Este fio vermelho que liga os dois termos e a semântica de que são porta-vozes está também patente na etimologia comum que os distingue: do latim *ars*, *artis* para indicar habilidade, talento, perícia, mestria<sup>1.)</sup>. *Manuel Cargaleiro* é herdeiro desta tradição, fugindo à supremacia que ao longo da história levou a atribuir ao vocábulo Arte uma aura intelectual, destinada a designar um sulco profundo e irremediável no que respeita os labores artesanais, confirmado pelo peso que ainda paira sobre as artes menores<sup>2.)</sup>.

O termo que melhor elucida a ação artística de *Manuel Cargaleiro* será, porventura, a liberdade, testemunhada pela ductilidade que a caracteriza. Isto é, a versatilidade de recorrer a meios díspares: pintura, cerâmica e tapeçaria, sem renunciar à contaminação recíproca<sup>3.)</sup>, a impossibilidade de se submeter aos preconceitos de uma distinção secular entre a configuração artesanal e a artística; a independência do uso de fórmulas comunicativas atribuídas ao universo feminino (especialmente os têxteis), que, pelo contrário, orgulhosamente reivindica e transporta para uma nova contemporaneidade; o diálogo com o passado, o local de traço mourisco e o transnacional das experiências parisiense e italiana onde o artista pôde cultivar novas sementes<sup>4.)</sup>, a diversidade dos locais a que recorre, experimentando ateliers aonde gerar novas conquistas<sup>5.)</sup>, a audácia de comunicar uma autonomia que não receia módulos rígidos e padrões rítmicos.



<sup>1)</sup> Cf. Olivetti (s/d).

<sup>2)</sup> A emancipação do *modus operandi* artístico e da figura do artífice na época moderna conta já com obras de Vasari, 1550 e Varchi, 1549. Apesar das tentativas de se desvincular de amarras autoritárias, testemunhadas na evolução da classificação das artes, visível em Diderot, 1978 e 1994, a vontade de sublinhar a igual dignidade entre arte e artesanato é relançada por Crane, 1911 e, mais recentemente, por Adamson, 2019. Ainda assim, o percurso permanece longe de estar resolvido.

<sup>3)</sup> Evidente quando a cerâmica é entendida como uma teia pictórica, ou ainda na migração de módulos entre substratos desiguais, na dissimulação das divisões entre um procedimento e outro, quando o azulejo participa da narrativa arquitetónica e a tapeçaria se torna quase escultura, tal como a pintura, à primeira vista, se pode confundir com a tapeçaria.

<sup>4)</sup> Dois fundamentais subsídios permitiram a Manuel Cargaleiro aprofundar o exercício da cerâmica: em 1957, o concedido pelo governo italiano levou-o a estudar com Giuseppe Liverani, viajando entre Faenza, Florença e Roma; no ano seguinte, graças ao apoio financeiro da Fundação Gulbenkian, mudou-se para França: na Faiencerie de Gien estagiou sob

<sup>5)</sup> Na Costa Amalfitana, Cargaleiro produziu cerâmicas de particular mérito, tanto em termos de resistência como de dimensão, devido ao elevado nível tecnológico daquelas instalações (cf. Henriques & Nabais, 2005: 37).



**Figura 1: Cargaleiro & VHILS, *Mensagem*, 2022, 149 × 90 cm, Fundação Cargaleiro – Castelo Branco**

Fonte: Fundação Cargaleiro.

Cargaleiro ultrapassa limites temporais, geográficas, sociais e culturais sem nunca deixar de experimentar, testemunhando uma clarividência de visão que não o impediu de continuar a pôr-se em cena, aos noventa e seis anos. A sua colaboração com o *street artist* VHILS (Alexandre Farto), levou os dois “a estabelecer uma ponte entre diferentes movimentos e contextos artísticos, diferentes formas de fazer e criar”, mas que se configura “também” como “História, a História de uma relação entre artistas, de uma geração que inspira outra, da proximidade entre dois criadores separados por um sentido de tempo e unidos por ideias e valores que o transcendem” (Agência Lusa 2023, 16 de fevereiro)<sup>6</sup>).

O dinamismo do nosso é o resultado de um complexo agir artístico que transita entre a memória nacional, impregnada dos contributos seculares do Oriente, e o diálogo internacional: uma oscilação entre passado, presente e futuro em que todos os elementos são úteis para uma divulgação artística democrática, generosa e filantrópica.

#### **4. As Três Teias do CACC**

Através dos três óleos conservados no CACC, a intenção é de realçar afinidades e divergências entre as classes cerâmica, pictórica e têxtil. As peças abrangem um período de trinta anos, sendo *Les Lunes Caches* de 1973, *Sem Título* de 1988 e *Poesia e Geometria* de 1995. Ao comparar as estratégias *poiéticas* adotadas, a análise, efetuada em termos iconográficos, estilísticos, cromáticos e semântico, terá certamente de ter em conta uma evolução formal entretanto ocorrida. Em verdade, há em Cargaleiro uma constante nova resignificação dos módulos primários que explora, insistindo em acentuar uma profundidade que decorre de uma

---

<sup>6</sup>) Vihls e Cargaleiro criaram juntos “Mensagem” que vai estar exposta em Castelo Branco.

simplicidade e pobreza aparente dos motivos usados [...] [que] são da mesma natureza do mundo vegetal (simples flores, folhas, ervas e caules) onde sempre buscou inspiração [...]. Cargaleiro descarta, muito naturalmente, a figuração de objetos [...] e a figuração animal e humana [...] e concentra-se nos elementos visuais abstratos (signos e malhas geométricas ou em manchas), para figurativos ou figurativos (florais e vegetais), recompõe-nos em novos padrões, bandas, molduras e bordaduras decorativas e transformando a simplicidade de base dos elementos cromáticos e a austeridade e rusticidade decorativas em exuberância e riqueza festiva (Pinharada, 2021: 20-21).

### ***Les lunes chacées (1973)***

A teia encoraja um interessante paralelismo com a tapeçaria *Paisagem do Meu Jardim* m (1976). Ambas remontam aos anos 1970, separadas de um período de meditações que resultam numa caracterização pontual da interação entre centro e margem: uma espécie de desfocagem que reside nas zonas periféricas das duas e que dialoga com a nitidez que advém da centralidade dos artefactos. Hífens dispõem-se em triângulos, losangos e quadrados, ladeando círculos, estáticos ou espiralados, obedecendo, na pintura, a uma fiel tricromia, e enriquecidos, na tapeçaria, com declinações colorísticas, sendo, numa como noutra, ora nítidos, ora esbatidos.



**Figura 2: Manuel Cargaleiro, *Les Lunes Cachées*, 1973, óleo s/teia, 90 × 72 cm, Centro de Arte Contemporânea – Coimbra**  
Fonte: Centro de Arte Contemporânea.



**Figura 3: Manuel Cargaleiro, *Paisagem do meu jardim*, 1976, tapeçaria em lã, 195 × 130 cm, Centro de arte moderna Gulbenkian – Lisboa**  
Fonte: Fundação Gulbenkian.

Uma maior liberdade domina na tapeçaria, espelho da variedade do jardim a que o título se refere, enquanto a pintura, geometricamente mais ordenada, se nutre de um tratamento matérico denso que, através de pinceladas filamentosas, gera uma textura que lembra a trama e a urdidura de um tecido. Assim, uma osmose parece atravessá-las: o óleo, com a sua camada espessa que se adensa para criar um revestimento filiforme, contrasta e complementa com o estofado<sup>7)</sup>, que surge liquidamente pictórico. O germen inspirador é o mesmo: a dimensão orgânica, num sentido ora mais vivo, ora mais reflexivo.

## **Sem título (1988)**

*Sem Título* é a maior, por tamanho, das três obras examinadas: com as suas imponentes dimensões (169 cm × 243 cm), pode ser entendida como a transposição, na teia, de uma visão caleidoscópica da vida. Não é por acaso que Gilbert Lascault assegura que “um quadro de Cargaleiro, ou um guache, ou uma cerâmica, ou uma tapeçaria é uma espécie de mandala, um objeto de meditação e de concentração, um suporte de contemplação que pacifica, que afasta a agitação, a inquietação” (Lascault, 2003:10). Ritmos geométricos insistentes permeiam-na, numa cadência modular, estruturada na elementaridade do quadrado, que confluem numa heterogeneidade infinita de combinações possíveis, graças à potência cambiante que *unidade* e básica consegue assumir a partir do inesgotável visionarismo do artista. O efeito é amplificado pela cor, em uma primazia de azuis e vermelhos, que ao entremear a iridescência de tons contrastantes e a oscilação exata de elementos regulares, remete para o costume secular da arte dos azulejos. Um património com uma dupla conotação: colorista, pelo brilho e viveza das tonalidades, modular, pela conceção técnica que habita a génese da majólica. Uma leve imprecisão a denota, conferindo à sua bidimensionalidade um sabor tridimensional que acompanha a ideia de movimento, quase como se simulasse uma tapeçaria de parede pendurada como decoração ou evocasse a nitidez das margens periféricas dos tapetes de arraiolos (tapetes de ponto cruzado com acréscimo de um ponto vertical), recordada no plano pictórico na sua faixa inferior, limite que contém o vigor de toda a composição.

---

<sup>7)</sup> Em Portugal um dos núcleos mais relevantes para a produção têxtil é a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre (De Melo e Castro, 1989). O rigor do desenho deve-se a duas técnicas específicas: a adoção de uma trama particularmente fina, que aumenta a precisão cromática e representativa, para a qual contribui quer o material escolhido, estritamente a lã de ovelha, quer o emprego de teares verticais que permitem a execução do cartão na sua posição ideal, por oposição ao habitual percurso lateral, cedendo a gravidade do estofado em função do maior apoio da teia (de algodão) em comparação à trama (em pura lã). Desde o encontro e a conversa com Maria João de Melo Castro, diretora da Galeria - Manufatura de Tapeçarias de Portalegre em Lisboa, aprendemos que a passagem do desenho do cartão para o tecido segue etapas inflexíveis e envolve diversas especialistas, testemunhando um esforço de equipa que sublinha o carácter coletivo da produção artesanal. A primeira fase consiste na interpretação do desenho sobre papel quadriculado, que é pintado com um espetro de cores específico para a tapeçaria, seguindo-se a seleção de fios coloridos, escolhidos por comparação com a pintura do cartão, a partir dos quais são compostas as misturas de bobinas funcionais para obter as variadas tonalidades de cor. Uma legenda numérica individualiza cada quadrado do padrão indicando a cor de referência correspondente; transferida para o têxtil, a regra favorece uma fixação extraordinária da imagem devido ao número impressionante de pontos por  $dc^2$  (2500 pontos por  $dc^2$ ). O trabalho é efetuado no reverso, seguindo uma progressão que vai de baixo para cima. Os movimentos hábeis das mãos das mulheres, sentadas lado a lado e comprometidas com um segmento delimitado do material, concluem uma planificação complexa estruturada desta forma.



**Figura 4: Manuel Cargaleiro, *Sem título*, 1988, óleo s/teia, 169 × 243 cm, Centro de Arte Contemporânea – Coimbra**

Fonte: Centro de Arte Contemporânea.

Existe uma superabundância do ornado, próprio da cerâmica “dos revestimentos decorativos dos locais interiores - uma espécie de horror ao vazio” (Instituto Camões, 2002: 13)<sup>8)</sup> que tem ecos na tradição islâmica e que corrobora uma das mais interessantes manifestações de transculturação nas artes decorativas portuguesas.

### ***Poesia e geometria (1995)***

Esta composição sublima o sentimento *dunidade* e que perpassa a criatividade de Cargaleiro. Aqui, os motivos revestem-se de uma geometria mais regulada, transmitida através de uma pincelada mais suave: uma tensão para o essencial iluminada pelo avanço dos amarelos a calibrar a frieza dos azuis. Desvendando o vínculo intrínseco entre signo e cor que permite ao artista afirmar “[a] minha cor é o meu desenho” (Andrade Pereira, 2019: 145).

A cor de Cargaleiro é certa justa porque é direta: ele parte no quadro diretamente para a cor (...), ele pensa cor, sente cor, é cor. Assim, a cor [...] transformou-se numa espécie de aliado do pintor, tudo lhe permitindo, mesmo as mais impressivas dissonâncias, mesmo a sua utilização não harmónica, quando pretende enfatizar uma frase do absurdo. (...) A utilização da cor não como um meio, mas como uma linguagem ontológica (Andrade Pereira, 2019: 144-145).

---

<sup>8)</sup> Tradução da autora a partir do francês.



**Figura 5: Manuel Cargaleiro, *Poesia e Geometria*, óleo s/teia, 82 × 129,5 cm, Centro de Arte Contemporânea – Coimbra**

Fonte: Centro de Arte Contemporânea

Cor que é também conjunção com a sua terra, a da Beira “sempre presentes nos seus olhos” (Ferreira, 2012: 16), capazes de recordar a delicada vitalidade das paisagens investigadas e interiorizadas, encarnando tudo isto no imediatismo do signo. Uma gama cromática que nunca abandona o azul, suspendendo-o, apenas, para se apropriar de amarelos, vermelhos e verdes, mas regressando sempre a ele, ao azul da sua terra, do Tejo, do Atlântico, do Azulejo: regressando a si próprio, regressando a Portugal.

Uma pintura sugestiva, firmemente ancorada na abstração. Uma semiótica igualmente perceptível na poesia, capaz de dizer mais do que aquilo que a tinta traça na página em branco. De facto, a aptidão de Cargaleiro para transitar facilmente de uma técnica para outra, de exprimir os seus sentimentos ora através do barro, ora do pincel, de conceber a cerâmica como apoio pictórico, de confundir uma pintura com uma tapeçaria, de se inspirar tanto no mundo artesanal como no cenário artístico mais vanguardista, de recuperar os saberes populares para os reformular numa atualidade pós-moderna tem um ponto de partida preciso.

## **5. Os Cargaleiros desvelados**

A primeira ferramenta de comunicação a que o artista recorre é a cerâmica, evidenciando um percurso que abraça tradição e inovação. Neste quadro, a fábrica Viúva Lamego, em Lisboa, passa a ser o ambiente onde este encontro se condensa, graças às personalidades que aqui estabeleceram os seus ateliers, entre as quais se destaca a personalidade de Jorge Barradas (1894 - 1971), sob cuja égide Cargaleiro se formou, bem como o nosso (Henriques & Nabais, 2005: 18). Assim já se encontra a linha ténue entre arte e artesanato, exigindo a cerâmica competências e conhecimentos técnicos específicos, tanto que o próprio Barradas sublinhou a ausência de espontaneidade na cerâmica, atribuindo à destreza manual e ao exercício uma sabedoria que se converte em confiança no gesto artístico (Henriques & Nabais, 2005: 18).

Conjuntamente, a cerâmica e, em particular, o azulejo compõem um léxico fértil, emblemático de uma prática antiga que ainda não se esgotou. Essa alusão à secular proximidade com a cultura islâmica, que a lusitana soube recolher e renovar, adaptando-a às ambiências geográficas e culturais que a acolheram, ao ponto de se tornar objeto de “valorização estética dos espaços urbanos quotidianos” (Instituto Camões, 2002: 43) criados pelos mais avançados artistas nacionais e internacionais, entre os quais o nosso Cargaleiro.

Através da cerâmica, Cargaleiro chega também à pintura, e, depois de nela ter encontrado um apoio singular, migra para outros mais tradicionais, trazendo consigo uma modularidade que a fronteira nítida dessa estrutura e o legado tradicional já tinham contribuído para determinar. Na pintura, condensa-se uma conceção colorida da existência, embebida dos lugares da sua infância e dos seus primeiros estudos universitários.

Cargaleiro nasceu na pequena aldeia de Chão das Servas, em Vila Velha de Ródão, que cedo deixou e nunca esqueceu, ao qual regressava sempre para saciar a sua sede de natureza, com a qual se relacionou também na quinta da família, que estabeleceu no Monte da Caparica. Aqui, ele desenvolveu uma visão fantasmagórica do observável, a partir da qual se enxertam imagens de cidades verticalizadas, memórias de uma Lisboa vista e sonhada de longe, para lá da barreira imposta pelo Tejo (Pinharada, 2021:11).

A sua primeira formação universitária contribui para esta perceção enfocada através da lente de um microscópio. Em 1946, Cargaleiro ingressa na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, no curso de Geografia e Ciências Naturais, por dar seguimento aos negócios da família. Mas, cedo, a atração pelas artes plásticas o leva a abandonar esse caminho e a seguir outro, sem sacrificar os legados que a orientação científica tinha estruturado, tanto que foram depois transferidos para uma elaboração formal sobretudo anicónica, modular e catalogadora.

Cargaleiro surge como sucessor de uma memória cultural, local, artesanal e familiar de longa data que estará sempre presente, mesmo quando o artista se vê confrontado com a cena internacional parisiense. A marginalidade ligada à realidade cultural portuguesa torna-se um ponto forte ao expressar-se numa originalidade condensada na singularidade do abstracionismo lírico de que Cargaleiro é intérprete, testemunhada pelo facto de que “não se comprometeu com nenhuma corrente” (Pinharada, 2021: 13) em particular, mas antes revelou “as polaridades (...) entre [...] o sentimento profundo de ser português e a vontade afirmativa de não se isolar” (Henriques & Nabais, 2005: 19-20).

Entre as práticas artesanais a que Cargaleiro se dedica, a da projeção têxtil tem especial destaque. Apesar de não confeccionar pessoalmente os artefactos, concentrando-se nos dados do desenho, a tapeçaria representa, uma vez mais, uma ligação com a sua terra natal, quer cultural pelas suas origens no Leste<sup>9)</sup>, quer na continuidade com as realizações da sua

---

<sup>9)</sup> A proveniência asiática do tapete já está contida na etimologia do termo, que migra do grego para o latim através de uma voz iraniana “para indicar um tecido de lã, ou também de seda, algodão e outras fibras vegetais e artificiais, produzido em vários tamanhos e em várias cores e padrões, atando, à mão ou à máquina, os fios da teia com os da trama” (Treccani, s/d).

mãe: Ermelinda Cargaleiro. A tapeçaria, tal como a cerâmica, é abrangida por esse âmbito que os antigos chamavam *Technè*, sublinhando a igual dignidade entre artefactos artísticos e artesanais na conceção greco-romana<sup>10</sup>). Como testemunha a narrativa homérica, a dedicação das mulheres à tecelagem apela a uma execução atávica que, de símbolo de distinção elitista, se transformou, primeiro, em arma de segregação e, depois, em objeto de luta pela proclamação da liberdade que as mulheres lentamente conquistaram<sup>11</sup>). Devido à acoplagem direta entre a tapeçaria e o panorama feminino, esta ação artesanal sofreu uma dupla desvalorização: ser contada entre as artes “menores” (não intelectuais) e ser distintamente “feminina”. Antes da divisão moderna “das categorias artísticas” (Gonçalves & Lousa, 2018: 153) em artes liberais e artes mecânicas, a tecelagem exigia a perícia mesmo das mãos masculinas, mas após a sua despromoção a arte menor,

as mulheres, consideradas intelectualmente inferiores, foram relegadas para um tipo de arte manual (...). A partir do século XX, apesar de se manter a segregação<sup>12</sup>) começam a surgir algumas alterações como por exemplo a produção do ateliê de tecelagem e cerâmica da Bauhaus (Gonçalves & Lousa, 2018: 154).

Foi a partir deste momento que o resgate da arte têxtil é substanciado ao explicitar-se visivelmente tornando-se um instrumento de um movimento mais amplo de emancipação feminina, permitindo

em alguns casos (...) falar de uma arte feminista, como uma arte que veio contrariar o Mainstream [...] contribuindo para uma nova consciência social e política como expressão de uma contracultura, quer pela afirmação das mulheres, quer pelos temas abordados ou pelos materiais utilizados, contribuindo desta maneira para uma nova consciência social e política que se traduz numa atitude de libertação. (Gonçalves & Lousa, 2018: 167-83)

É nesta linha que podemos situar, com um jeito mais ou menos autoconsciente, o papel de Ermelinda Cargaleiro, cujas mantas de retalhos têm um mérito particular: iconográfico/semântico, por um lado, pelo legado recolhido pelo seu filho como emblema “do modernismo em Portugal” (Henriques & Nabais, 2005: 58), por outro. De facto, essas

---

<sup>10</sup>) Uma visão igualitária do fazer que migrou para a Antiguidade Tardia e continuou na Idade Média, e que, de facto, deixou um rasto mesmo no Humanismo, uma vez que nele persistiu uma noção unificada das artes menores (Bologna, 2017).

<sup>11</sup>) As práticas têxteis ao serviço da comunicação do património feminino, segundo uma matriz comum entre os termos texto e textere, são analisadas por Chacón (2020), enquanto Michna (2020) se debruça sobre a relação entre a produção artesanal e o seu potencial subversivo feminista. Ainda acrescentamos Albers (1974) e o mais recente livro de Smith (2014) sobre a teoria têxtil da Bauhaus e a sua transição do artesanato feminino para o design moderno.

<sup>12</sup>) A ação artesanal como estratégia de resistência não é um aspeto exclusivo do panorama histórico contemporâneo. Emblemático é o exemplo do povo persa no rescaldo da conquista árabe do século VII, que, embora impondo aos vencidos um controlo até intelectual, não conseguiu extinguir o instinto de preservação cultural do povo dominado. Tanto a arquitetura têxtil como a cerâmica foram transpostas por estes últimos em expedientes de perpetuação do seu espírito inventivo, ainda que domesticado e encoberto pelas grelhas expressivas impostas pelos vencedores (Gulbenkian, 1972: s/p.).

têm muito mais a ver com a moderna tapeçaria, sendo por sua vez a arte dos atuais tapeceiros [...] uma síntese fusória da escultura, pelo que concerne ao tratamento dos volumes, da cinética, pelo que tem de móvel e aéreo o tecido suspenso, da pintura, por uma abordagem colorista que tantas vezes parte diretamente para a cor e até, quiçá, por uma criação ambiental que se liga à arquitetura (Museu Nacional do Traje,1988: 7).

Sabemos que o próprio revestimento da parede através do uso ornamental do azulejo reinterpreta uma aplicação derivada do vocabulário têxtil e do uso decorativo-parietal que os próprios tapetes eram chamados a desempenhar<sup>13.)</sup>. O tema de uma fantasia que se beneficia dos contornos bem definidos para se exprimir é também recorrente no patchwork, gerados pela atribuição de novas leituras aos retalhos de tecido, já velhos e sem qualquer outra utilidade, a sugerir “a maestria de uma arte no feminino, de saberes herdados e de vivências transferidas para o universo dos têxteis” (Medeiros, 2017: 5). Neste reuso, implementa-se “uma das mais antigas práticas de reciclagem das populações”, vivificando “uma arte que combina o espírito de ‘aproveitamento’ com a sensibilidade diante das cores, texturas e dimensões dos tecidos” (Medeiro, 2017: 13). Um fazer que, pelo seu carácter de reemprego, se opõe a um desenvolvimento coerente de motivos, reafirmando uma até nova união com *praxis* artística de Cargaleiro que, acolhendo este complexo hábito artesanal familiar e feminino, confirma, ainda outra vez, absolutas autonomia e originalidade.



**Figura 6: Ermalinda Cargaleiro, *Mantas de retalho*, 1967, 180 × 245 cm, Reserva da Função Cargaleiro – Castelo Branco**

Fonte: Fundação Cargaleiro.

---

<sup>13.)</sup> No estreito laço entre o têxtil e a arquitetura, bem como no processo histórico de revestimento, é relevante o estúdio pioneiro de Gottfried Semper de 1860.

De todas as declinações poéticas a que Cargaleiro recorre, emerge um *leitmotiv* que as permeia: a modularidade, ou seja, a fruição de elementos ilustrativos de notável pureza e, ainda assim, de uma pluralidade semântica de extraordinária eloquência que surge de articulações sempre novas e infinitamente variáveis. Gera-se, assim, um andamento que assume qualidades ora sinuosas e líricas, quando alude ao espírito das geografias da meninice, ora mais regulares, geométricas e matemáticas, quando essas mesmas matrizes sofrem um processo de abstração. O fulgor resultante reverbera numa força iridescente que nunca deixa de se mostrar, mesmo quando o uso das cores é estritamente limitado (por exemplo, à tricromia azul-amarelo-branco), de modo que estas apareçam em tonalidades muito diversificadas, mantendo-se a idêntica base cromática.

É interessante notar que o verbo "modular" faz uso de interpretações distintas, ambas inerentes ao concebimento do Cargaleiro. O termo indica o recurso a padrões fixos que compõem um todo, assim como, principalmente no território sonoro, a variação da intensidade e dos timbres dos sons.

Mediante uma estética deste género, Cargaleiro apela à história cultural portuguesa, em especial à ligada ao domínio islâmico. Tanto a arte dos têxteis como a do azulejo, como já foi referido, têm uma clara influência oriental. Mestres e divulgadores de um costume artesanal refinado pelo tempo, os muçulmanos foram os catalisadores de uma estruturação decorativa que, renunciando por razões religiosas (Gulbenkian: 1972: s.p.) à representação icónica da divindade, se concretizou numa tendência dominante, mas não exclusiva mesmo dentro do próprio contexto islâmico, para o aniconismo, através de elementos geométricos estilizados e elementos botânicos, vegetais e florais. O fazer de Cargaleiro acolhe esta ascendência, tanto na inspiração direta patente na escolha iconográfica, como na cromática que insiste maioritariamente, mas não unicamente, nos azuis e amarelos.

Tal como a migração de módulos significadores de uma superfície para outra é historicamente atestada, precisamente no diálogo entre o azulejo e os tapetes, também Cargaleiro a recupera, colocando-a ao serviço das técnicas que emprega: a cerâmica, a pintura e a tapeçaria são concebidas como lugares irisados de uma semiótica visual que adota à mesma sintaxe. Emblema do conceito de anti hierarquia entre as artes, onde cada uma goza de igual honra e reputação (Henriques & Nabais, 2005: 37).

O último tópico em que nos debruçaremos diz respeito a um lado porventura mais sombrio do ofício engenhoso do artista, intrínseco na condição transiente do homem. É um ponto que foge, pois é subjugado pela soberania da energia luminosa que irradia da supremacia da alegria que permeia a arte de Cargaleiro; no entanto, o triunfo da luz sobre as trevas, sem dúvida inegável, não pode ser entendido como algo de absoluto, pois é filho duma dinâmica entre as partes.

É imprescindível não esquecer que a biografia de Cargaleiro foi plasmada, desde a mais tenra idade, por viagens que visavam ultrapassar as dificuldades de um território, como o de origem, que junta a potência da natureza com a complexidade de a habitar. A procura de melhores possibilidades, em um Portugal geográfica e culturalmente isolado (Ferreira, 2012: 11), pode também ser identificada na vontade do artista em emigrar, mas "é claro que uma viagem destas não se faz sem sangue" (Andrade Pereira, 2019: 144). A história portuguesa é perpassada por movimentos de homens de que os artistas foram, muitas vezes, vítimas sacrificiais, pois

estas partidas eram marcadas mais pelas necessidades da vida que pelo sonho o pela aventura, [aliás] a aventura tinha um gosto póstumo, e nessa necessidade, à sua maneira, eles eram, todos, uns ‘vencidos da vida’ [porque] a emigração era a única solução que se lhes oferecia, meio romântica e meio prática, saída lógica da sua situação irreal na vida portuguesa (França, 2000: 26).

O século XX ainda tinha o sabor do século XIX e os movimentos artísticos renovadores lutavam para se imporem num status quo conservador e conservativo, “no quadro da sociedade portuguesa, imóvel, ancilosada em posições tradicionais de gosto que a mudança de regime e as suas agitações não alcançavam modificar, ou sequer despertar” (França, 2000: 19). A época criativa que “chegou”, simultaneamente, “aos dois lados do Atlântico” nesses anos “foi a do Abstracionismo lírico”, atravessado pela

transmissão, em direto, sobre papel ou sobre teia, da verdade de cada um. Que era a ilusão de cada um. Que era o anseio de pesquisar-se até ao fim de si mesmo, até aos confins da sua alma. [Um] ‘Cafarnaum’ de inquietações [...] que Cargaleiro foi tocado logo no começo da década de 50, [traduzindo] a [sua] expressão [em] metamorfose, que é a transposição em objeto artístico dos seus íntimos pesares, dos seus recônditos desvanecimentos, ou das suas ‘bachianas’ alegrias (Andrade Pereira, 2019: 144).

A partir desse segmento do século XX, a operosidade de Cargaleiro parece refletir uma clivagem entre a confiança num futuro promissor, mas ainda incerto, e o que toca o dilaceramento do passado. Esta tensão encontrará a sua mediação na capacidade do artífice para transportar a rica bagagem cultural da sua terra e da sua própria educação para um diálogo com as instâncias da contemporaneidade mais experimental, para tecer as tramas e as urdiduras de inspirações multiformes, sem “nunca esquecer dos anos de infância e juventude em que se fez a formação do seu olhar e da sua sensibilidade” (Pinharada, 2021:14).

Por outro lado, a sugestão na riqueza infinita da forma orgânica, que tem na primavera a sua fonte privilegiada de vocação, não pode ignorar a alternância das estações e, com elas, a mudança das cores e dos estados de espírito. Cargaleiro, de facto, não desistiu de pintar paisagens nevadas e imbuídas de um silêncio suspenso, nem se furtou a ouvir “esses enigmas, sempre sem solução, que libram sobre a vida dos homens como gaivotas sobre o mar tempestuoso” (de Chirico, 2019: 99) e que insistem em “tudo que a solidão com porta de sofrimento, de encontro próprio, de um desânimo que tantas vezes atinge o desespero e de um desespero que tantas vezes se desfaz em esperança” (Andrade Pereira, 2019:144). E que é, em última análise, o triunfo de “um otimismo cíclico [...] análogo ao que se observa no ritmo da vida e na renovação permanente dos fenómenos da natureza” (Andrade Pereira, 2019: 142) mas sobre a qual paira ainda um certo sentimento de melancolia, tipicamente português.

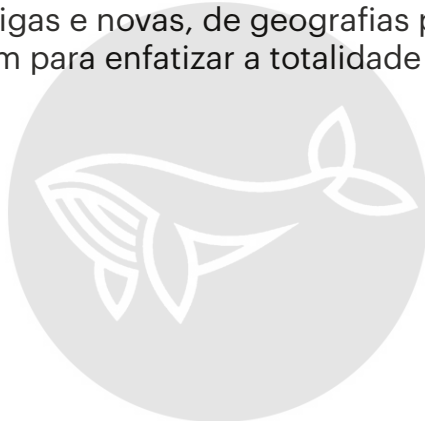


**Figura 7: Manuel Cargaleiro, *Composição*, 1970, óleo s/teia, 65,2 × 80,8 cm, Centro de Arte Moderna Gulbenkian – Lisboa, Fundação Gulbenkian**

Fonte: Fundação Gulbenkian.

## 6. Conclusões

As três peças de Manuel Cargaleiro resguardadas no CACC são a pedra angular deste texto, que quer aprofundar a compreensão de uma conceção artística estruturada na mistura da tradição e da inovação ao serviço de uma visão democrática da arte. A aparente simplicidade das formas e das cores, nascida no perímetro preciso do azulejo, é refratada nas várias técnicas dominadas, consolidando uma liberdade que recusa qualquer primazia na escolha dos seus instrumentos. O conceito de unidade que se recupera expõe-se no diálogo entre estes: a placa cerâmica, a teia, as tapeçarias resultam como veículos alternativos, porém equivalentes, epifanias das infinitas vibrações nascidas das inesgotáveis associações garantidas pela variação mínima de uma modularidade pontual, predominantemente geométrica e anicónica. Assim, as cadências harmónicas tornam-se a cola de expressividades antigas e novas, de geografias próximas e distantes, de tradições complexas que se encontram para enfatizar a totalidade e a integridade, o uno.



A obra de Cargaleiro ensina-nos que o conhecimento técnico, indispensável e específico em cada campo, é capaz de nos dar uma verdade que tende para o universal, em que tramas e urdiduras se misturam em restituir uma imagem que, por mais completa que seja, será sempre parcial face a uma cadeia infinita e hipotética de referências. Neste sentido, qualquer hegemonia na declaração dum determinado primado desaparece, recuperando uma dialética que, na esteira da abertura às possibilidades confiantes do viver a que Cargaleiro nos ensina, deixa espaço à eventualidade do acontecimento.

Olhar para a frente é voltar atrás: recuperar um conhecimento antigo e livre de preconceitos que nos pode ajudar a derrubar esse muro de separação, tão em voga como outros entre os confins dos países europeus e não europeus, entre a arte e o artesanato. Estamos prontos para este salto?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adamson, G. (2019). *Thinking through craft*. Bloomsbury Publishing.

Albers, A. (1974). *On weaving*. Studio Vista.

Andrade Pereira, M. P. (Ed.). (2019). *Cadernos de apontamentos I: Cargaleiro: exposições individuais 1952–2018*. Escola Secundária Manuel Cargaleiro; Câmara Municipal do Seixal.

Agência Lusa. (2023, 16 de fevereiro). Vihls e Cargaleiro criaram juntos “Mensagem” que vai estar exposta em Castelo Branco. *Visão*. <https://visao.pt/atualidade/cultura/2023-02-16-vihls-e-cargaleiro-criaram-juntos-mensagem-que-vai-estar-exposta-em-castelo-branco/>

Bologna, F. (2017). *Dalle arti minori all'industrial design: Storia di una ideologia*. Artstudio Paparo.

Brito, M. (2022). *Manuel Cargaleiro*. Barca do Inferno.

Chacón, G. E. (2020). Material culture, indigeneity, and temporality: The textile as legal subject. *Textual Cultures*, 13(2), 49–69. <https://www.jstor.org/stable/26966965>

Crane, W. (1911). *William Morris to Whistler: Papers and addresses on art and craft and the commonweal*. G. Bell & Sons.

de Chirico, G. (2019). *Ebdomero*. La Nave di Teseo.

Diderot, D. (1978). *Discurso preliminar à Enciclopédia*. La Nuova Italia.

Diderot, D. (1994). *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication: Sciences*. Inter-Livres.

Ferreira, I. (2012). *Manuel Cargaleiro: Vita e opera*. Câmara Municipal de Castelo Branco.

França, J. A. (2000). *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910–2000)*. Livros Horizonte.

Fundação Calouste Gulbenkian. (1972). *Portugal e a Pérsia*. Fundação Calouste Gulbenkian.

- Fundação Cargaleiro. (2017). Folheto de apresentação institucional. [http://www.fundacaomanuelcargaleiro.pt/media/142200/Folheto\\_Apresentacao\\_FMC2017%20PT\\_pqn.pdf](http://www.fundacaomanuelcargaleiro.pt/media/142200/Folheto_Apresentacao_FMC2017%20PT_pqn.pdf)
- Gonçalves, A. M., & Lousa, T. (2018). Tapeçaria contemporânea portuguesa e sua origem no feminino: Figuras fundadoras: Maria Flávia de Monsaraz e Gisella Santi. *Art Sensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, 5(1), 151-168. <https://doi.org/10.33871/23580437.2018.5.1151-168>
- Heidegger, M. (1968). *L'origine dell'opera d'arte*. La Nuova Italia.
- Heidegger, M. (1977). *Holzwege* (Gesamtausgabe, Vol. 5). Klostermann.
- Henriques, P., & Nabais, A. (2005). *Manuel Cargaleiro: 60 anos a celebrar a cor*. Museu Cargaleiro.
- Instituto Camões & Museu Nacional do Azulejo. (2002). *L'art de l'azulejo au Portugal*. Museu Nacional do Azulejo.
- Lascault, G. (2003). *Manuel Cargaleiro: Lisbonne-Paris, 1950-2000: Peintures – Pinturas* (P. Léglise-Costa, Trans.). Éditions Palatines.
- Melo e Castro, E. M. (1989). *Manuel Cargaleiro: Tapeçarias*. Beecham Portuguesa; Edições Asa.
- Michna, N. A. (2020). Knitting, weaving, embroidery, and quilting as subversive aesthetic strategies: On feminist interventions in art, fashion, and philosophy. *ZoneModa Journal*, 10(1S), 167-183. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/10564>
- Museu Nacional do Traje. (1988). *Ermelinda Cargaleiro: Mantas de retalhos* (patchwork).
- Olivetti, E. (n.d.). *Dizionario latino Olivetti: "Ars", "Artis"*. <https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=ARS100>
- Semper, G. (1860). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Verlag Kunst und Wissenschaft.
- Smith, T. (2014). *Bauhaus weaving theory: From feminine craft to modern design*. University of Minnesota Press.
- Treccani. (n.d.). *Vocabolario online: "Tappeto"*. <https://www.treccani.it/vocabolario/tappeto/>
- Vasari, G. (1550). *Le vite de' più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani*. L. Torrentino.
- Varchi, B. (1549). *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*. L. Torrentino.

## **Laura Di Mascio.**

É mestre em Património Arqueológico e Histórico-Artístico no Departamento de Humanidades, Artes e Ciências Sociais. Universidade "G. d'Annunzio" de Chieti-Pescara, Itália. Email: [laura.dimascio@studenti.unich.it](mailto:laura.dimascio@studenti.unich.it). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4392-6758>

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 30-11-2025

## **Citação:**

Di Mascio, L. (2025). Manuel Cargaleiro: A inesgotável riqueza da simplicidade. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.108-126 ISSN 2184-3805. DOI:<https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa8>



# RECENSÕES



# TODAS AS ARTES

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



**Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025**  
**ISSN 2184-38052**

# **RECENSÃO DE LIVRO. ESTÉTICA INVESTIGATIVA: CONFLITOS E COMUNS NA POLÍTICA DA VERDADE**

**BOOK REVIEW. INVESTIGATIVE AESTHETICS: CONFLICTS  
AND COMMONS IN THE POLITICS OF TRUTH**

**CRITIQUE DE LIVRE. ESTHÉTIQUE INVESTIGATIVE:  
CONFLITS ET COMMUNS DANS LA POLITIQUE DE LA VÉRITÉ**

**RESEÑA DEL LIBRO. ESTÉTICA INVESTIGATIVA: CONFLICTOS Y BIENES  
COMUNES EN LA POLÍTICA DE LA VERDAD**

## **Lais Rabello de Andrade**

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

**RESUMO:** Esta resenha analisa *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (2021), de Matthew Fuller e Eyal Weizman, situando o livro no contexto contemporâneo de crise da evidência pública, proliferação de imagens técnicas e disputa política em torno da produção da verdade. Partindo de contribuições de Achille Mbembe e Ariella Aïsha Azoulay, o texto compreende a evidência não como dado neutro, mas como efeito de operações materiais, institucionais e históricas de validação. A resenha examina como Fuller e Weizman articulam práticas artísticas, investigação forense e infraestruturas técnicas de sensing para propor uma metodologia investigativa capaz de produzir provas publicamente mobilizáveis em arenas como o tribunal, o museu e a mídia. Ao discutir conceitos como estética procedimental, string figures e comum agonístico, o texto destaca tanto a força política do projeto — ao transformar procedimentos técnicos em operações estéticas legíveis — quanto seus limites, especialmente no que diz respeito às assimetrias estruturais que condicionam o reconhecimento da evidência. Argumenta-se, por fim, que *Investigative Aesthetics* não oferece uma solução normativa para a chamada pós-verdade, mas se afirma como uma ferramenta crítica fundamental para compreender e disputar os regimes contemporâneos de prova, arquivo e comum.

**Palavras-chave:** estética investigativa, forensic architecture, art-based research, arquivo, agonístico.

**ABSTRACT:** This review examines *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (2021) by Matthew Fuller and Eyal Weizman, situating the book within the contemporary context of a crisis of public evidence, the proliferation of technical images, and political disputes over the production of truth. Drawing on contributions by Achille Mbembe and Ariella Aïsha Azoulay, the text approaches evidence not as neutral data but as the effect of material, institutional, and historical operations of validation. The review analyzes how Fuller and Weizman articulate artistic practices, forensic investigation, and technical infrastructures of sensing in order to propose an investigative methodology capable of producing evidence that can circulate publicly across arenas such as courts, museums, and the media. By engaging concepts such as procedural aesthetics, string figures, and agonistic commons, the text highlights both the political strength of the project—namely,

its capacity to transform technical procedures into legible aesthetic operations—and its limits, particularly with regard to the structural asymmetries that condition the recognition of evidence. Ultimately, it argues that Investigative Aesthetics does not offer a normative solution to so-called post-truth, but rather constitutes a critical tool for understanding and contesting contemporary regimes of evidence, archives, and the commons.

Keywords: investigative aesthetics, forensic architecture, art-based research, archive, agonistic.

RÉSUMÉ: Cette recension analyse *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (2021), de Matthew Fuller et Eyal Weizman, en situant l'ouvrage dans le contexte contemporain d'une crise de l'évidence publique, de la prolifération des images techniques et des conflits politiques autour de la production de la vérité. En s'appuyant sur les contributions d'Achille Mbembe et d'Ariella Aïsha Azoulay, le texte considère l'évidence non comme une donnée neutre, mais comme l'effet d'opérations matérielles, institutionnelles et historiques de validation. La recension examine comment Fuller et Weizman articulent pratiques artistiques, enquête forensique et infrastructures techniques de sensing afin de proposer une méthodologie investigatrice capable de produire des preuves susceptibles de circuler publiquement dans des arènes telles que le tribunal, le musée et les médias. En mobilisant des notions telles que l'esthétique procédurale, les string figures et le commun agonistique, le texte met en évidence à la fois la force politique du projet — sa capacité à transformer des procédures techniques en opérations esthétiques lisibles — et ses limites, notamment en ce qui concerne les asymétries structurelles qui conditionnent la reconnaissance de l'évidence. Il est enfin soutenu que *Investigative Aesthetics* ne propose pas de solution normative à la dite « post-vérité », mais constitue un outil critique essentiel pour comprendre et disputer les régimes contemporains de la preuve, de l'archive et du commun.

Mots-clés: esthétique investigative, forensic architecture, art-based research, archive, agonistique.

RESUMEN: Esta reseña analiza *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (2021), de Matthew Fuller y Eyal Weizman, situando el libro en el contexto contemporáneo de crisis de la evidencia pública, proliferación de imágenes técnicas y disputas políticas en torno a la producción de la verdad. A partir de aportes de Achille Mbembe y Ariella Aïsha Azoulay, el texto comprende la evidencia no como un dato neutro, sino como el efecto de operaciones materiales, institucionales e históricas de validación. La reseña examina cómo Fuller y Weizman articulan prácticas artísticas, investigación forense e infraestructuras técnicas de sensing para proponer una metodología investigativa capaz de producir pruebas movilizables públicamente en arenas como el tribunal, el museo y los medios de comunicación. Al abordar conceptos como estética procedimental, string figures y lo común agonístico, el texto destaca tanto la fuerza política del proyecto —al transformar procedimientos técnicos en operaciones estéticas legibles— como sus límites, especialmente en lo relativo a las asimetrías estructurales que condicionan el reconocimiento de la evidencia. Se sostiene, finalmente, que *Investigative Aesthetics* no ofrece una solución normativa a la llamada posverdad, sino que se afirma como una herramienta crítica fundamental para comprender y disputar los regímenes contemporáneos de prueba, archivo y lo común.

Palabras-clave: estética investigativa, forensic architecture, art-based research, archivo, agonístico.



# Investigative Aesthetics

Conflicts and  
Commons in the  
Politics of Truth



Matthew Fuller  
and Eyal Weizman

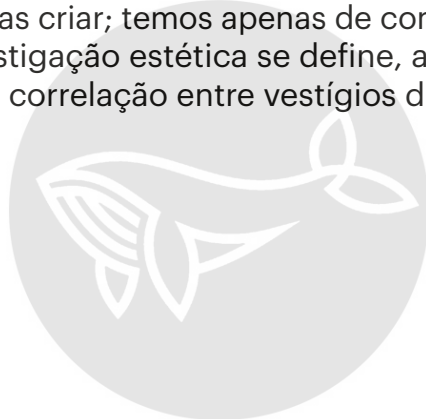
Figura 1: Capa do livro *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*

Fonte: Autora.

A produção contemporânea da evidência é indissociável das formas de poder que regulam a legibilidade da violência e a possibilidade de sua inscrição na vida pública. Essa regulação se concretiza em dispositivos institucionais que administram a visibilidade, a temporalidade e o reconhecimento da evidência. Entre esses dispositivos, o arquivo se constitui não como um repositório neutro de documentos, mas como uma instância institucional investida de autoridade. Como observa Achille Mbembe, toda definição de arquivo envolve simultaneamente “o próprio edifício e os documentos aí armazenados” (Mbembe, 2002: 19), isto é, uma articulação entre materialidade, arquitetura e poder estatal. A prova emerge, assim, não como dado imediato, mas como efeito de operações materiais de reconstrução e correlação de vestígios, conduzidas em regimes institucionais de validação.

É precisamente sobre esses regimes institucionais de validação que incide a crítica de Ariella Aïsha Azoulay (2017), ao expor sua constituição histórica como tecnologias imperiais de governo. Longe de funcionarem como depósitos do passado, os arquivos operam como dispositivos ativos de regulação do tempo e do acesso. No arquivo material, escreve Azoulay, estão sempre presentes “aqueles que ocupam diversas posições de poder e que estão autorizados tanto a preservar como a expor materiais” (Azoulay, 2017: s/p), assim como aqueles que são autorizados — ou impedidos — de acessar esse espaço. Quando convertidos em depósitos de um passado supostamente concluído, os arquivos neutralizam o potencial acusatório dos documentos: “este distanciamento construiu o arquivo como um repositório de um tempo passado, concluído, de tal forma que não representava uma ameaça real ao poder e à lei” (Azoulay, 2017: s/p). A evidência, assim, é politicamente administrada no tempo histórico.

Publicado em um contexto marcado pela crise da evidência pública, pela proliferação de imagens técnicas e pela instrumentalização política da desinformação *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (2021), de Matthew Fuller e Eyal Weizman, consolida e sistematiza práticas investigativas desenvolvidas pelos autores em diálogo com o coletivo *Forensic Architecture* desde a década de 2010. O livro responde a uma transformação concreta no modo como conflitos, violações de direitos e catástrofes ambientais são percebidos, disputados e juridicamente enquadrados. Nesse cenário, o caráter construtivo da evidência torna-se central, sendo ela resultado de processos de produção, reconstrução e sustentação pública. Ao articular arte, investigação e práticas forenses, *Investigative Aesthetics* propõe uma metodologia voltada a enfrentar a questão de como produzir verdade em um regime saturado de imagens, dados e disputas interpretativas. Fuller e Weizman (2021) inscrevem-se no processo de epistemização da arte, conforme descrito por Holert (2020), ao afirmar a arte contemporânea como prática de pesquisa e investigação. Combinando elementos já presentes no domínio público, potencialmente visíveis para todos, em declarações factuais poderosas: “as coisas já existem, não precisamos de as criar; temos apenas de compreender as suas relações” (Fuller & Weizman, 2021: 5). A investigação estética se define, assim, como uma prática de leitura ativa do mundo, fundada na correlação entre vestígios dispersos.



Nesse cenário, a produção da verdade passa a depender de regimes de evidência material mediados por infraestruturas técnicas de *sensing* — satélites, sensores, bases de dados e sistemas algorítmicos — majoritariamente controladas por Estados e corporações. Para Fuller e Weizman, trata-se de uma arena de disputa na qual a montagem e a navegação entre imagens técnicas se tornam politicamente decisivas: “Esta forma de reunir ou entrelaçar diferentes imagens fotográficas e videográficas, em que cada uma se torna uma dobradiça ou uma porta de entrada para outra fonte de informação, abre possibilidades para a contestação política e para um ativismo orientado para a construção de sentido” (Fuller & Weizman, 2021: 6). O acesso à verdade é assim condicionado pela possibilidade de intervir nas infraestruturas técnicas que organizam, filtram e tornam visível a evidência.

Ao longo do livro, as *investigative aesthetics* são definidas como um método que articula práticas artísticas com ferramentas da arquitetura, da análise espacial, da ciência de dados e do direito. Essa definição aparece formulada de modo explícito quando os autores afirmam que “a estética investigativa é, em parte, um processo de construção coletiva de narrativas sobre incidentes a partir de destroços mediáticos” (Fuller & Weizman, 2021: 12-13). Nessa lógica, cada fragmento não opera como prova isolada, mas como ponto de entrada para uma rede de correlações: “cada elemento encontrado não constitui, por si só, uma prova, mas antes um ponto de entrada para estabelecer ligações com outros” (Fuller & Weizman, 2021: 12-13). Essa operação aproxima a investigação estética do que Donna Haraway (2016) descreve como *string figures*: práticas de conexão situadas, nas quais o conhecimento emerge do entrelaçamento contingente entre elementos heterogêneos, e não da estabilidade de um dado isolado. O foco desloca-se, assim, da interpretação simbólica para operações concretas de reconstrução, verificação e apresentação pública da evidência.

Ao enfatizar os procedimentos, o livro reforça o caráter processual inerente à estética. Longe de funcionar como uma camada de conhecimento a posteriori, a estética é entendida como uma forma de atenção e afinação sensível: “a estética era crucial, não, evidentemente, como um ato de embelezamento, mas sim como um exercício de atenção cuidadosa e afinação sensível, estendendo-se à elaboração de meios precisos de percepção e construção de sentido” (Fuller & Weizman, 2021: 12). Ao fazê-lo, *Investigative Aesthetics* se distancia de práticas de pesquisa artística baseadas na acumulação extensiva de materiais, frequentemente criticadas por Claire Bishop (2023) por transferirem ao espectador o trabalho de organização e produção de sentido. A esfera estética é reforçada, assim, como componente ativo na organização sensível e cognitiva das condições sob as quais algo pode aparecer como evidência.

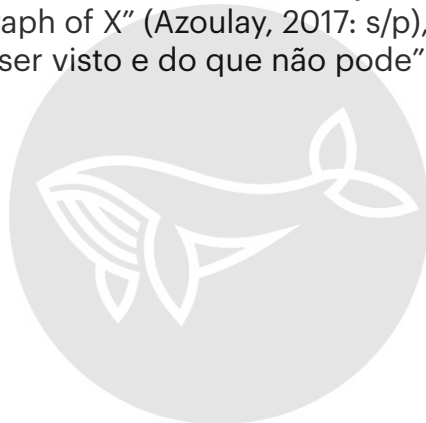
Uma das principais forças de *Investigative Aesthetics* reside na clareza com que transforma procedimentos técnicos — correlação de fontes, reconstrução espacial, leitura de imagens e validação cruzada de dados — em operações estéticas e políticas publicamente legíveis. Ao invés de se apoiar na acumulação indiscriminada de materiais, o livro insiste na necessidade de construir cadeias de evidência verificáveis, concebidas para circular em arenas institucionais diversas e produzir efeitos de responsabilização pública. Nesse

aspecto, o livro é eficaz ao demonstrar como práticas artísticas podem operar não apenas como comentário crítico, mas como instrumentos ativos de imputação de responsabilidade. Ao mesmo tempo, essa aposta metodológica envolve um risco estrutural: ao operar dentro dos regimes dominantes de validação da verdade — jurídicos, midiáticos e institucionais —, a investigação estética permanece dependente das assimetrias que esses próprios regimes reproduzem.

Ao articular investigação artística, prática forense e circulação pública da evidência, o livro posiciona a investigação estética como intervenção em arenas institucionais específicas — tribunais, meios de comunicação, comissões de inquérito e exposições. Essa posição produz uma ambiguidade estratégica, evidente quando os autores observam que uma mesma investigação pode ser desqualificada tanto como “arte” quanto como “evidência”: “críticas de arte referiam-se a esta exposição como “prova, não arte”, enquanto os acusados tentaram desqualificá-la chamando-lhe “arte, não prova” (Fuller & Weizman, 2021: 8). Ainda assim, essa circulação permite que o espaço expositivo funcione como arena agonística, no sentido proposto por Chantal Mouffe (2013), em que o dissenso se torna politicamente produtivo: “transformando o cubo branco ou a caixa negra do museu não apenas num espaço crítico, mas num espaço que pode, efetivamente, morder” (Fuller & Weizman, 2021: 8).

Politicamente, essa forma de investigação se inscreve em um cenário no qual a verdade é objeto de conflito direto. Como observam Fuller e Weizman, os conflitos passam a ser travados não apenas por recursos, mas pela própria interpretação do real: “os conflitos travam-se não apenas em torno dos recursos, mas também em torno da interpretação do real” (Fuller & Weizman, 2021: 12). Nesse contexto, a investigação estética assume um posicionamento epistêmico situado e não neutro: “A estética investigativa assenta na experiência [...] assumidamente parcial, enraizada, ativista ou militante.” (Fuller & Weizman, 2021: 14). A parcialidade não é tratada como falha, mas como condição necessária para a produção de sentido em contextos de assimetria.

É precisamente no ponto da circulação da evidência sob condições estruturais de assimetria que a crítica de Ariella Aïsha Azoulay permite tensionar o projeto de *Investigative Aesthetics* sem deslocar seu eixo metodológico. Ao perguntar “Why an archive? What do we look for in an archive?” (Azoulay, 2017: s/p). Azoulay desloca a questão da visibilidade para os regimes de reconhecimento que definem antecipadamente quais objetos podem sofrer uma promoção ontológica à categoria de documento. Esse deslocamento permite tensionar o modo como investigações estéticas circulam publicamente, sobretudo quando ingressam no espaço expositivo. Nessa passagem, a evidência corre o risco de ser estabilizada como ícone — isto é, de ter sua força política neutralizada pela forma de apresentação. A iconização atua, assim, como tecnologia de contenção, uma vez que “Iconization turns the photograph into the photograph of X” (Azoulay, 2017: s/p), instaurando, no interior da própria imagem, “a lei do que pode ser visto e do que não pode” (Azoulay, 2017: s/p).



É precisamente nesse ponto que a noção de commons proposta por Fuller e Weizman se afasta de qualquer ideal de consenso. Ao conceber o comum como terreno de disputa sensível e epistêmica, *Investigative Aesthetics* recusa a ideia de que a circulação da evidência produziria automaticamente reconhecimento ou justiça. O espaço expositivo aparece, assim, não como lugar de resolução, mas como arena agonística, na qual a evidência pode tanto ser domesticada quanto reativada politicamente — e onde a luta não se dá apenas em torno do que é mostrado, mas das próprias condições sob as quais algo pode contar como prova.

Nesse sentido, *Investigative Aesthetics* é menos um livro sobre arte do que uma reflexão rigorosa sobre as condições contemporâneas de produção da verdade, na qual a arte opera como laboratório metodológico privilegiado. Sua contribuição é particularmente relevante para pesquisadores, artistas e ativistas interessados em práticas de investigação situadas, capazes de atravessar o estúdio, o tribunal, o laboratório e o espaço expositivo sem dissolver as tensões entre esses domínios. Ao mesmo tempo, o livro não resolve — nem pretende resolver — as desigualdades estruturais que determinam quais evidências são reconhecidas, quais vozes são acreditadas e quais conflitos permanecem fora do campo da prova legítima. Sua força reside justamente em tornar essa fricção explícita: ao operar a partir de dentro dos regimes dominantes de evidência, *Investigative Aesthetics* expõe tanto o potencial quanto os limites de uma política da verdade fundada na reconstrução factual. Mais do que oferecer uma resposta normativa à chamada pós-verdade, o livro se afirma como ferramenta crítica para compreender — e disputar — os conflitos contemporâneos em torno da prova, do arquivo e do comum.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azoulay, A. A. (2017, July 21). *Archive: Ariella Azoulay. Political Concepts: A Critical Lexicon*. <https://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>
- Fuller, M., & Eyal Weizman (2021). *Investigative aesthetics: Conflicts and commons in the politics of truth*. Verso.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Holert, T. (2020). *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics*. Sternberg Press.
- Mbembe, A. (2020). The power of the archive and its limits. In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the archive*. Springer. [https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8\\_2](https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2)
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. Verso.

## **Lais Rabello de Andrade.**

É doutoranda em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É investigadora colaboradora no projeto Extreme Sites, sediado no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto. É mestre em Estudos Artísticos: Teoria e Crítica da Arte, possui uma especialização pós-graduada em Arte: Crítica e Curadoria, uma licenciatura em Filosofia e uma licenciatura em Educação Artística com enfoque em Artes Visuais. Email: lais.rabell@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2287-0790.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 30-11-2025

### **Citação:**

Rabello de Andrade, L. (2025). Recensão de Livro. Estética Investigativa: Conflitos e comuns na política da verdade. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.130-137 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa9>

# **RECENSÃO DE LIVRO. NEUROTRIBES: THE LEGACY OF AUTISM AND THE FUTURE OF NEURODIVERSITY**

REVIEW OF THE BOOK. NEUROTRIBES: THE LEGACY OF AUTISM AND THE FUTURE OF NEURODIVERSITY

RECENSION DU LIVRE. NEUROTRIBES : L'HÉRITAGE DE L'AUTISME ET L'AVENIR DE LA NEURODIVERSITÉ

RESEÑA DEL LIBRO. NEUROTRIBES: EL LEGADO DEL AUTISMO Y EL FUTURO DE LA NEURODIVERSIDAD

**José Bola**

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Num contexto marcado pela crescente mediação algorítmica da vida social, torna-se particularmente pertinente visitar a obra *Neurotribes*, de Steve Silberman (2015), articulando a sua análise da neurodiversidade com a emergência da inteligência artificial. Sob o argumento de que os processos de normalização encontram continuidade em técnicas lógicas, que tendem a privilegiar padrões dominantes de comportamento e comunicação. A (re)leitura da obra, valorizando uma consciência digital, pressupõe um exercício reflexivo sobre os modos como a diferença é hoje enquadrada e regulada. Em última instância, trata-se de compreender como, entre códigos e classificações, se reconfiguram os regimes de legitimidade da diferença.

Palavras-chave: mediação algorítmica, neurodiversidade, inteligência artificial, técnicas lógicas, consciência digital.

ABSTRACT: In a context marked by the increasing algorithmic mediation of social life, it becomes particularly pertinent to revisit Steve Silberman's (2015) work, *Neurotribes*, articulating its analysis of neurodiversity with the emergence of artificial intelligence. This is based on the argument that normalization processes find continuity in logical techniques, which tend to privilege dominant patterns of behavior and communication. A (re)reading of the work, valuing a digital awareness, presupposes a reflective exercise on the ways in which difference is currently framed and regulated. Ultimately, it is about understanding how, between codes and classifications, the regimes of legitimacy of difference are reconfigured.

Keywords: algorithmic mediation, neurodiversity, artificial intelligence, logical techniques, digital awareness.

RÉSUMÉ: Dans un contexte marqué par la médiation algorithmique croissante de la vie sociale, il devient particulièrement pertinent de visiter l'ouvrage de Steve Silberman (2015), *\*Neurotribes\**, qui articule son analyse de la neurodiversité avec l'émergence de l'intelligence artificielle. Cette analyse repose sur l'idée que les processus de normalisation se prolongent dans des techniques logiques qui tendent à privilégier les schémas de comportement et de communication dominants. Une (re)lecture de cet ouvrage, valorisant la conscience numérique, suppose une réflexion sur la manière dont la différence est actuellement appréhendée

et régulée. Il s'agit en définitive de comprendre comment, entre codes et classifications, les régimes de légitimité de la différence se reconfigurent.

Mots-clés: médiation algorithmique, neurodiversité, intelligence artificielle, techniques logiques, conscience numérique.

RESUMEN: En un contexto marcado por la creciente mediación algorítmica de la vida social, resulta particularmente pertinente retomar la obra de Steve Silberman (2015), Neurotribes, que articula su análisis de la neurodiversidad con el surgimiento de la inteligencia artificial. Esta obra se basa en el argumento de que los procesos de normalización encuentran continuidad en técnicas lógicas que tienden a privilegiar patrones dominantes de comportamiento y comunicación. Una relectura de la obra, que valora la conciencia digital, presupone un ejercicio reflexivo sobre las formas en que la diferencia se enmarca y regula actualmente. En última instancia, se trata de comprender cómo, entre códigos y clasificaciones, se reconfiguran los regímenes de legitimidad de la diferencia.

Palabras-clave: mediación algorítmica, neurodiversidad, inteligencia artificial, técnicas lógicas, conciencia digital.



NEW YORK TIMES BESTSELLER

# NeuroTribes

The Legacy of **Autism**  
and the Future of Neurodiversity



WINNER  
of the  
Samuel  
Johnson  
Prize

STEVE SILBERMAN

Foreword by Oliver Sacks

Figura 1: Capa do livro NeuroTribes

Fonte: Fangtooth Books.

Num período em que a inteligência artificial (IA) se afirma como uma das principais infraestruturas de mediação da vida social contemporânea, organizando desde processos de recrutamento até formas de comunicação quotidiana, torna-se cada vez mais evidente que estas tecnologias não operam num vazio normativo. Pelo contrário, dependem de modelos implícitos de comportamento, linguagem e cognição que orientam aquilo que é reconhecido como resposta adequada, interação eficiente ou desempenho competente. É neste contexto que a leitura de *NeuroTribes*, de Steve Silberman, se revela particularmente pertinente. Embora focada no olhar diacrónico e prospetivo do autismo, a obra oferece um enquadramento analítico fundamental para compreender como certas formas de cognição se tornam normativas, enquanto outras são classificadas como desvio.

A escolha da obra não é, portanto, apenas historiográfica, nem se esgota na sua centralidade temática, mas encontra ancoragem na articulação analítica que permite estabelecer com os debates contemporâneos em torno da IA. Ao reconstruir a emergência do autismo como categoria diagnóstica ao longo do século XX, Silberman (2015) argumenta que, embora sempre tenha existido na população, foi historicamente ocultado ou mal diagnosticado devido a definições médicas restritivas e à ausência de um enquadramento que reconhecesse a neurodiversidade. Silberman mostra que aquilo que hoje compreendemos como variação no funcionamento cognitivo foi, em larga medida, produzido através de práticas institucionais que definiram padrões de desenvolvimento, comunicação e sociabilidade. Esta observação ganha nova relevância quando observamos o funcionamento de sistemas de IA que, de forma análoga, operam através da identificação e generalização de padrões, ainda que sob a forma de modelos estatísticos treinados sobre grandes volumes de dados.

A alusão anterior permite colocar uma questão central: até que ponto os sistemas de IA contemporâneos estão a reproduzir, ou mesmo a intensificar, regimes de normalização cognitiva historicamente sedimentados? A leitura de Silberman, em diálogo com conhecimentos provenientes de Foucault (1999, 2005), sugere que a norma nunca é neutra. Sociologicamente, emerge de dispositivos concretos de saber-poder que classificam e hierarquizam os indivíduos, tornando certas formas de existência mais legítimas do que outras. Se, *à priori*, esses dispositivos eram predominantemente institucionais (escola, hospital, família, igreja), hoje encontram-se parcialmente incorporados em sistemas técnicos que operam de forma difusa e frequentemente invisível (Zuboff, 2021).

Exemplos concretos tornam esta transição particularmente evidente. Sistemas automatizados de recrutamento tendem a privilegiar candidatos cujos perfis comunicacionais e comportamentais correspondem a padrões previamente considerados de sucesso. Isto pode penalizar indivíduos neurodivergentes cujas formas de interação, como menor contacto visual, respostas menos padronizadas ou estilos comunicacionais não lineares (Silberman, 2015; Singer, 1999), divergem dessas expectativas. De forma semelhante, assistentes virtuais e modelos de linguagem são treinados para reconhecer e produzir respostas naturalizadas, baseadas em normas linguísticas maioritárias, podendo interpretar variações comunicacionais como erro ou incoerência.

A mesma lógica pode ser observada em contextos educativos digitalizados. Plataformas de aprendizagem adaptativa e sistemas de avaliação automatizada operam frequentemente com base em métricas de desempenho que valorizam rapidez, consistência e alinhamento com respostas-modelo. Nestes ambientes, formas alternativas de raciocínio, por exemplo, abordagens mais exploratórias, não lineares ou intensamente focadas em detalhes, podem

ser subvalorizadas ou mesmo penalizadas, não por falta de rigor, mas por não corresponderem aos formatos de inteligibilidade incorporados no sistema.

Nestes casos, o que está em jogo não é apenas uma questão técnica, mas profundamente sociológica. Tal como Silberman demonstra para o campo da psiquiatria, também aqui a diferença não é simplesmente identificada, ela é produzida enquanto tal, através de sistemas que estabelecem fronteiras entre o esperado e o desviante. Autoras como Noble (2018) e Benjamin (2019) têm vindo a sublinhar que os algoritmos incorporam desigualdades históricas, transformando-as em critérios aparentemente objetivos de classificação. Neste sentido, a IA pode ser interpretada num quadro contínuo, sob novas formas, dos processos de normalização descritos por Foucault. É precisamente esta continuidade reconfigurada que justifica a centralidade de *NeuroTribes* neste debate. Ao evidenciar a historicidade da norma cognitiva, a obra permite desnaturalizar os pressupostos embutidos nos sistemas algorítmicos contemporâneos. Mais do que uma história do autismo, a obra oferece uma lente crítica para compreender como a diferença é tornada legível e, por vezes, corrigida em contextos onde a mediação técnica desempenha um papel crescente.

A partir desta reflexão, é possível avançar a hipótese de que estamos perante a emergência de uma nova ecologia política da cognição. Nela, a diversidade neurológica deixa de ser apenas uma questão de reconhecimento social ou clínico, passando a inscrever-se também no domínio das condições técnicas de possibilidade da própria inteligibilidade. Isto é, não se trata apenas de saber se determinadas formas de cognição são aceites ou valorizadas, mas de compreender em que medida são sequer legíveis dentro de sistemas que operam segundo lógicas de previsibilidade, padronização e eficiência.

Neste quadro, as infraestruturas algorítmicas não funcionam como meros instrumentos neutros, mas como dispositivos que participam ativamente na definição dos limites do cognoscível e do comunicável. Ao privilegiarem padrões estatisticamente dominantes, estes sistemas tendem a estabilizar uma gramática implícita do que conta como resposta adequada, comportamento expectável ou raciocínio válido. Consequentemente, formas de processamento cognitivo que escapam a essa gramática, como aquelas frequentemente associadas à neurodivergência, correm o risco de serem estruturalmente desconsideradas. A exclusão deixa de operar apenas ao nível social ou institucional, passando a inscrever-se na própria arquitetura dos sistemas que mediam a experiência contemporânea.

A leitura de *NeuroTribes* é teoricamente produtiva para além do seu objeto imediato. Ao demonstrar que a norma cognitiva é historicamente produzida, Silberman fornece ferramentas para desnaturalizar aquilo que, no contexto atual, tende a apresentar-se como dado técnico ou inevitabilidade operacional. Interrogar a IA a partir desta obra não significa estabelecer uma analogia simplista entre passado e presente, mas antes evidenciar continuidades estruturais nos modos como a diferença é capturada, classificada e hierarquizada, ainda que através de dispositivos distintos.

Esta conclusão implica, contudo, um movimento adicional de reflexividade. Se a recensão procurou mobilizar a obra como lente crítica para pensar a IA, importa reconhecer que esse próprio gesto analítico não é exterior às dinâmicas que descreve. Ao selecionar certos enquadramentos teóricos, ao privilegiar determinadas leituras e ao articular campos distintos (sociologia da saúde, estudos de ciência e tecnologia, crítica algorítmica), este exercício participa também na produção de um regime de inteligibilidade específico.

Deste modo, a noção de ecologia política da cognição não aponta apenas para um objeto de análise, mas para uma exigência epistemológica: a de pensar a cognição e a sua diversidade como algo sempre situado, relacional e atravessado por relações de poder que se manifestam tanto em dispositivos institucionais quanto em infraestruturas técnicas. Neste sentido, mais do que oferecer respostas fechadas, *NeuroTribes*, aqui relido à luz da IA, convida a um reposicionamento crítico, um esforço contínuo de interrogação das formas através das quais definimos, reconhecemos e valorizamos aquilo que conta como inteligência, comunicação e humanidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, R. (2019). *Race after technology: Abolitionist tools for the new Jim code*. Polity Press.
- Foucault, M. (1999). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (R. Ramalhete, Trad.). Vozes. (Obra original publicada em 1975).
- Foucault, M. (2005). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975–1976)* (M. Galvão, Trad.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1977).
- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. New York University Press.
- Silberman, S. (2015). *Neurotribes: The legacy of autism and the future of neurodiversity*. Avery.
- Singer, J. (1999). Why can't you be normal for once in your life? From a "problem with no name" to the emergence of a new category of difference. In M. Corker & S. French (Eds.), *Disability discourse* (pp. 59–67). Open University Press.
- Zuboff, S. (2021). *A era do capitalismo de vigilância: A luta por um futuro humano na nova fronteira do poder* (G. Schlesinger, Trad.). Intrínseca. (Obra original publicada em 2019).

### José Bola.

É doutorando de Sociologia na Faculdade de Letras. É mestre em Sociologia pela mesma universidade. É investigador do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. E-mail: up20230028@letras.up.pt. ORCID: 0009-0001-8894-4836.

Receção: 25-10-2025

Aprovação: 30-12-2025

### Citação:

Bola, J. (2025). Recensão de Livro. *Neurotribes: The legacy of autism and the future of neurodiversity*. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3), pp.138-143 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n3nespa10>

