

ANAIIS XV GEHIM 2026 IMAGENS DA DIVERSIDADE





ANAIS - XV COLÓQUIO DE HISTÓRIA E IMAGEM IMAGENS DA DIVERSIDADE

Corpo Editorial/ Organizadoras

Heloisa Selma Fernandes Capel

Mariana Gutiérrez

Soraya Ferreira de Castro

Aurélio Inácio Faria

Realização

GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem

Apoio

Grupo Diversidade das Culturas

Programa de Pós-Graduação em História – UFG

Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais
no Cerrado (TECCER) – UEG

Red Iberoamericana de Investigación en Comunicación/Cultura:
escenarios sociales y memorias en conflicto (RIICCEM/ Argentina)

FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás

Comissão Organizadora

Heloisa Selma Fernandes Capel

Mariana Gutiérrez

Soraya Ferreira de Castro

Aurélio Inácio Faria

Gabriel Lopes Montanine

Coordenação Geral

Heloisa Selma Fernandes Capel

Diagramação

Gabriel Lopes Montanine

ISSN

2447-6676

Periodicidade: Anual

Idiomas: Português/ Inglês/ Francês/ Italiano/ Espanhol

Ano: 2026

Universidade Federal de Goiás

Campus II – Samambaia

Faculdade de História

Caixa Postal 131 - CEP 74001-970

Revisão de responsabilidade dos próprios autores

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Heloisa Selma Fernandes Capel

TEXTOS

Cibelle Rodrigues Moraes

Excluídos da história em sala de aula: imagens da identidade nacional a partir das obras de Victor Meirelles (1832-1903) p.4

Daniel Maximo da Costa

Imagem, sentidos e ensino de história: possibilidades didáticas a partir da via sacra de Di Cavalcanti p.10

Guillermo Morilla

Imágenes operativas en el Mundial FIFA 2026: del espectáculo de las naciones a la infraestructura algorítmica del fútbol global p.16

Herlani Oliveira Reis Silva

Mesa posta de artes e memórias: uma fotoetnografia das miudezas da vida e da resistência das artesãs do Rio Guajará, em São Sebastião da Boa Vista (PA) p.24

Maria Imaculada Correia de Miranda

Imagens da inclusão, imaginários da desigualdade: expansão universitária, políticas afirmativas e a democratização inconclusa do ensino superior brasileiro p.29

Murilo Ramos Costa

Da Revolução Francesa a cartazes escolares: um estudo sobre o sujeito dos direitos humanos p.36

Pedro Vicente Girardi Callafa

¿A quién le hablan los muros? Crónicas del arte urbano en el río Suquía, Córdoba, Argentina, 2016-2023 p.43

Soraya Ferreira de Castro

O Monstro do Cerrado: semiose e espetáculo na construção midiática de Lázaro Barbosa p.51

APRESENTAÇÃO

A diversidade cultural é reconhecida quando admitimos a coexistência e pluralidade de identidades presentes em concepções de tradição, multiplicidade de línguas e costumes em diferentes grupos. Acolher a concepção de diversidade cultural é, ao mesmo tempo, promover a escuta e o diálogo, revelando assimetrias, disputas de sentidos, processos históricos que demandam discussões para favorecer a inclusão, a justiça social e a empatia. A diversidade cultural se manifesta de muitas formas, por meio de religiosidades e crenças, variedade étnico-racial, hábitos culinários, linguagens e, especialmente, pelas manifestações artísticas em diferentes cenários sociais e processos históricos. O Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM), em sua XVª Edição, aconteceu entre os dias 13 e 14 de agosto de 2026 sob o tema “Imagens da Diversidade”, acolhendo trabalhos que permitiram, por meio da imagem e de processos imaginários, debater pesquisas que envolvessem o campo da diversidade cultural. Nesta edição, em parceria com o Grupo Diversidade das Culturas, ligado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG), o Laboratório Universitário de Produção e Pesquisa Audiovisual (Luppa), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) da Universidade Estadual de Goiás (UEG), e a Red Iberoamericana de Investigación ew Comunicación/Cultura: escenarios sociales y memorias en conflicto (RIICCEM/ Argentina), o evento teve como meta reunir pesquisadores que considerassem as imagens como interlocutoras privilegiadas em suas investigações sobre o tema.

Os registros da programação do evento apontaram a participação ativa de mais de 30 profissionais e pesquisadores em diversos níveis de formação, entre palestrantes, coordenadores de mesas temáticas e membros da comissão organizadora, refletindo uma notável diversidade de filiações institucionais que conectou importantes centros de pesquisa e ensino superior do Brasil e da Argentina. Entre as instituições brasileiras representadas estiveram a UFG, UFPA, IFG, URCA, UNB, UFMS, UNITINS, UFU, UFTM, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e UEG; enquanto o cenário internacional argentino foi composto por pesquisadores vinculados ao CONICET, à Universidad Nacional de Córdoba (UNC), à Universidad de Buenos Aires (UBA), à Universidad Nacional de Jujuy (UNJU) e à Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

Essa rica pluralidade institucional e geográfica se refletiu na relevância dos debates promovidos nas salas de comunicações, divididas em grandes eixos temáticos focados nas diversas manifestações da imagem sob o tema da diversidade.

Na mesa sobre Diversidades Negras, as pesquisas examinaram a corporeidade negra no final do século XIX, o abolicionismo em Goiás pela fotografia e o artesanato tradicional do Rio Guajará, além da antropologia do corpo negro nas relações étnico-raciais. No âmbito das Diversidades Indígenas, os debates centraram-se em abordagens pluriépistêmicas decoloniais, na representação histórica na arte de Victor Meirelles, no documentário coletivo e no uso didático do rap indígena no ensino de história. A seção de Diversidades Culturais e Políticas conectou esferas globais e locais, englobando análises sobre a infraestrutura algorítmica da Copa do Mundo FIFA 2026, arte urbana na cidade de Córdoba, representações de povos originários em Tafí del Valle, além de discussões sobre fotos-conceito e as paisagens comparadas do deserto e sertão entre Brasil e Argentina. Nas duas salas de Diversidades Artísticas, o foco recaiu sobre as manifestações visuais e cênicas de trabalhadores, esculturas urbanas em Palmas, pescadoras no Pantanal, habitação popular em Goiânia, a natureza na música caipira e a discografia da teologia da libertação, estendendo-se também a análises do teatro de rua com o Grupo Galpão, a trajetória de Cacilda Becker e a literatura contemporânea de Elena Ferrante. Por fim, as Diversidades Educacionais e Midiáticas reuniram estudos cruciais sobre gênero e sagrado em “A Garota Dinamarquesa”, as imagens de democratização decorrentes de políticas afirmativas no ensino superior brasileiro, as possibilidades didáticas da via sacra de Di Cavalcanti, e a espetacularização midiática em casos de grande repercussão, como o de Lázaro Barbosa no Cerrado. Com o apoio de agências e programas como a FAPEG, o PPGH-UFG, o TECCER-UEG e a rede RIICCEM da Argentina, a programação se apresentou como um polo de discussões críticas indispensáveis sobre a diversidade visual e histórica.

Nos Anais que agora apresentamos, alguns desses trabalhos foram disponibilizados. É nossa expectativa que eles contribuam para adensar discussões acadêmicas sobre imagens, ao mesmo tempo em que favoreçam a interlocução entre grupos de pesquisa que lidam com as diversidades culturais.

EXCLUÍDOS DA HISTÓRIA EM SALA DE AULA: IMAGENS DA IDENTIDADE NACIONAL A PARTIR DAS OBRAS DE VICTOR MEIRELLES (1832-1903)

Cibelle Rodrigues Morais¹

Olhar para uma pintura histórica em sala de aula não significa apenas identificar personagens, cores, cenários ou acontecimentos representados. A imagem nos resgata para além de conteúdos, nos insere em cenários e imaginários, dessa maneira se faz necessário perguntar, também, o que aquela imagem escolhe mostrar, o que deixa de fora e que ideia de sociedade pretende construir ou desconstruir. Quando analisamos obras, que perpetuam o imaginário brasileiro, de Victor Meirelles (1832-1903), essa questão se torna ainda mais importante, porque suas pinturas participaram de um momento em que o Brasil buscava construir uma imagem de si como nação, uma identidade nacional.

Durante o Segundo Reinado (1840-1889), a arte foi utilizada como parte desse projeto, era o principal elemento imagético do Brasil. A pintura histórica ganhou espaço na construção de uma memória nacional, especialmente por meio de instituições como a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Não se tratava simplesmente de representar acontecimentos do passado. Era também uma maneira de selecionar quais acontecimentos deveriam ser lembrados e quais personagens poderiam ocupar o lugar de heróis.

É nesse contexto que Victor Meirelles se torna um artista fundamental para compreender a construção visual da identidade brasileira. Nascido em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, em 1832, Meirelles recebeu formação na Academia Imperial de Belas Artes e tornou-se um dos nomes mais importantes da pintura histórica no Brasil. Suas obras ajudaram a criar imagens que, durante muito tempo, foram apresentadas como se fossem representações naturais do passado, quando, na verdade, eram interpretações construídas a partir das ideias e valores do século XIX.

VICTOR MEIRELLES E A CONSTRUÇÃO DE UM PASSADO NACIONAL

Entre suas obras mais conhecidas está *A Primeira Missa no Brasil* (1861) (Fig.1), obra inspirada na carta de Pero Vaz de Caminha. A pintura representa o encontro entre portugueses e indígenas de maneira organizada, serena e aparentemente harmoniosa. No centro da composição está a cruz, elemento que concentra a atenção do observador e reforça a presença da religião cristã como marco da chegada dos portugueses.

A produção acadêmica de Meirelles estava intimamente vinculada a uma lógica historiográfica oficial, que idealizava o índio de forma controlada para atender ao projeto civilizatório do Império. A esse respeito, Gama (2023) analisa detalhadamente o papel crucial desempenhado pela pintura de história na consolidação da representação nacional do oitocentos:

A pintura de história no século XIX, sob a égide da Academia Imperial de Belas Artes, não se limitava a registrar passagens históricas, mas atuava ativamente na formulação de uma visualidade política que legitimasse o projeto de Estado-Nação imperial. O índio, nesse sentido, é estilizado como o herói do passado nacional, destituído de sua carga de contestação política no presente. (Gama, 2023, p. 45)

¹ Universidade Federal de Goiás (UFG) / Rede Pública de Ensino do Estado de Goiás. Professora de História e História da Arte, discente do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória/UFG), orientanda da Dra. Heloísa Capel. Contato: cibelle.morais@discente.ufg.br

Em um primeiro momento, diante de um olhar fugaz, a cena transmite uma ideia de encontro pacífico. Os indígenas aparecem curiosos diante do ritual religioso, enquanto os portugueses ocupam o espaço de maneira segura e organizada. Mas é justamente essa aparência de harmonia que precisa ser problematizada em sala de aula.

A pintura não registra o acontecimento de 1500 como uma fotografia. Meirelles nasceu mais de três séculos depois da chegada dos portugueses. Sua tela é uma interpretação produzida em 1861, dentro das expectativas políticas e culturais do Império, sendo um momento em que o artista residia na França. O que aparece na imagem, portanto, diz muito sobre o século XIX e sobre a forma como aquele período desejava construir uma narrativa para o Brasil.

A presença dos indígenas cumpre um papel importante nessa narrativa. Os indígenas aparecem como parte do momento fundador da nação, mas não como sujeito histórico capaz de confrontar ou questionar os colonizadores. Sua representação é marcada pela curiosidade, pela passividade e pela aproximação com a religião cristã. É como se a pintura transformasse a violência da colonização em um encontro harmonioso, retirando do acontecimento os conflitos, as disputas e as diferentes formas de resistência indígena.

Fig. 1. Victor Meirelles. **Primeira Missa no Brasil (1861)**. Óleo sobre tela, 268 cm x 356 cm. Rio de Janeiro.: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA).



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/81999-primeira-missa-no-brasil>. Acesso em 29/08/2026

Essa construção fica ainda mais evidente quando observamos *Moema* (1866), (Fig.2) inspirada no poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Aqui, o corpo indígena já não aparece como parte de uma cena de integração, mas como um corpo abandonado, morto e transformado em imagem de beleza rigorosamente esculpida sob a forma de um corpo escultural e europeu aos moldes da cultura greco-romana. *Moema* é representada em uma atmosfera melancólica e romântica, e sua morte ganha um caráter quase poético.

Essa estetização da morte indígena esvazia o sofrimento real decorrente da invasão territorial e da violência colonial, transformando-o em um tema elegíaco e aceitável para o consumo estético da elite imperial. Sobre a disputa de representação em torno deste corpo, Cavalcanti (2021) pondera:

O corpo feminino indígena, tal como representado na figura de *Moema* por Victor Meirelles, passa por um duplo processo de idealização e submissão. Ao mesmo tempo em que é erotizado e submetido aos cânones estéticos clássicos europeus, sua morte trágica e passiva é consumida visualmente como um sacrifício necessário e harmonioso para a consolidação da civilização tropical. (Cavalcanti, 2021, p. 112)

A questão que essa obra permite levantar é bastante incômoda: por que a morte indígena pode ser transformada em uma imagem tão bela? E o que acontece quando o sofrimento de um povo é retirado de seu contexto histórico e transformado em objeto de contemplação? Essas indagações nos permitem alcançar o estudante através do olhar, da curiosidade em redescobrir o mundo a partir da problematização de pinturas históricas.

Fig. 2. Victor Meirelles **Moema** (1866), Óleo sobre tela, 129 cm x 190 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/81809-moema> acesso em 29/08/2026

QUEM FICOU FORA DESSA HISTÓRIA?

Talvez uma das questões mais importantes para discutir as pinturas históricas de Victor Meirelles seja justamente aquilo que não aparece.

Quando observamos essas imagens, percebemos a forte presença indígena como símbolo de origem, mas encontramos uma ausência quase completa da população negra escravizada. Essa ausência chama ainda mais atenção quando lembramos que a escravidão fazia parte da estrutura econômica, política e social do Brasil naquele período.

Os indígenas poderiam ser transformados em símbolo distante de uma origem nacional romantizada. O negro escravizado, por outro lado, colocava diante dos olhos da sociedade imperial uma contradição difícil de esconder: um país que pretendia apresentar-se como civilizado continuava sustentando a escravidão e o negro não era visto como um ser. Nesse sentido, não se trata apenas de perguntar quem aparece na pintura. É preciso perguntar quem foi colocado no centro da história e quem foi empurrado para as margens. A ausência também produz memória. O silêncio também constrói uma narrativa.

É justamente por isso que levar essas imagens para a sala de aula pode ser uma experiência importante. Em vez de apresentar *A Primeira Missa no Brasil* apenas como uma obra-prima da pintura brasileira, o professor pode convidar os estudantes a desconfiar daquilo que parece natural. Quem ocupa o centro da cena? Quem está nas bordas? Quem recebe destaque? Quem não aparece? Que tipo de relação entre portugueses e indígenas está sendo construída? E, principalmente, onde estão os negros nessa história?

Essas perguntas ajudam os estudantes a perceberem que nenhuma imagem é neutra e nesse momento trabalhar com releituras de obras contemporâneas auxiliam o professor a desenvolver uma visão crítica das imagens do passado sob um olhar questionador.

RELEITURAS: QUANDO OUTROS OLHARES ENTRAM EM CENA

As releituras contemporâneas tornam esse debate ainda mais potente porque permitem colocar diferentes tempos históricos frente a frente. É como se outros artistas respondessem à pintura de Meirelles e dissessem: essa história pode ser contada de outra maneira.

Candido Portinari, em sua versão da *Primeira Missa* (1948) (Fig.3), já rompe com a serenidade presente na composição de Meirelles. Sua linguagem apresenta corpos e formas marcados por tensão, retirando o acontecimento daquela atmosfera de equilíbrio e aproximando-o de uma experiência histórica mais dura, ligada ao trabalho, ao sofrimento e aos conflitos sociais.

Fig. 3. Candido Portinari. **A Primeira Missa no Brasil (painel)**, 1948. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Têmpera sobre tela, 266,00 cm x 598,00 cm.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83902-a-primeira-missa-no-brasil-painel> acesso em 29/08/2026.

Décadas depois, artistas contemporâneos passam a enfrentar diretamente os silêncios produzidos pela narrativa tradicional.

Denilson Baniwa, em sua releitura de *A Primeira Missa* (2019) (Fig.4), realiza uma intervenção bastante provocadora e instigante. A imagem tradicional é deslocada para uma discussão sobre a permanência da exploração dos povos indígenas no presente. O uso de elementos associados ao açúcar e à exploração econômica cria uma ligação entre a colonização e problemas contemporâneos, mostrando que a violência contra os povos originários não pertence apenas ao passado.

Fig. 4. Denilson Baniwa **A Primeira Missa no Brasil** (2019). Intervenção digital e técnica mista. Acervo do artista / Cortesia do artista.



Fonte: <https://celeste.art.br/deste-em-dar-tanto-acucar-excelente/>. Acesso em 29/08/2026.

A obra provoca desconforto justamente porque rompe com a ideia de que a colonização terminou. Ao aproximar a imagem de 1500 de questões do presente, Baniwa mostra que determinadas estruturas de exploração continuam produzindo efeitos sobre os corpos, os territórios e as comunidades indígenas.

Jaime Lauriano também realiza esse movimento ao trabalhar com a memória da violência colonial e sua permanência no presente. Em *Primeira Missa, Primeiro Índio Abatido também* (2023)(Fig.5), a imagem da primeira missa deixa de representar um encontro pacífico e passa a dialogar com a violência de Estado, com a militarização e com a vulnerabilidade dos corpos.

Fig. 5. Jaime Lauriano **Primeira missa, primeiro índio abatido também** (2023.). Tinta acrílica, adesivos, impressão jato de tinta, miniaturas em chumbo, estampas sobre mdf, 160 x 200 x 3 cm. *Acervo do artista / Cortesia Galeria Nara Roesler.*



Fonte: <https://nararoesler.art/artists/jaime-lauriano/>. Acesso em 29/08/2026.

Nesse tipo de releitura, a arte deixa de ser apenas uma representação do passado e passa a funcionar como uma forma de questionamento. O que foi apagado volta para a cena. Aquilo que parecia resolvido reaparece como conflito, o negro que outrora fora ausência se faz presente através de símbolos da religião afrobrasileira.

Lauriano problematiza diversas questões relacionadas ao Brasil. Em sua obra são inseridos soldadinhos de brinquedo fazendo uma alusão à violência do colonizador diante dos povos indígenas; símbolos de poder são demonstrados, como o da maçonaria, instituição que teve seu poder durante o Segundo Reinado; a obra de Debret é inserida ao fundo com o tridente em vermelho; até o canarinho pistola, mascote da seleção brasileira de futebol, é inserido na obra com o intuito de crítica política, pois o símbolo pop e raivoso do futebol nacional na obra de Lauriano ironiza o patriotismo ufanista e vazio do cenário atual.

Hamilton Machado, em *Carta a Darcy Ribeiro* (1982), também rompe com a narrativa harmoniosa de Meirelles. O artista utiliza referências da cultura pop e das histórias em quadrinhos para inserir a violência onde a pintura original construiu uma sensação de tranquilidade. As armas de fogo, por exemplo, ocupam um espaço

significativo na composição e alteram completamente a leitura da cena. Elas não estão voltadas apenas para os indígenas, mas também criam uma relação de confronto com o próprio espectador. A violência deixa de estar escondida e passa a ocupar o centro da imagem.

O título da obra também é importante. Ao dirigir sua “carta” a Darcy Ribeiro, Hamilton Machado estabelece um diálogo com uma interpretação crítica da formação brasileira, afastando-se da imagem idealizada do encontro colonial. A estrutura da obra, dividida em diferentes planos, reforça essa ruptura e coloca a violência literalmente no caminho entre a cena religiosa e os indígenas. É uma mudança significativa: onde Meirelles constrói uma imagem de harmonia, Machado coloca o conflito em primeiro plano.

Adriana Varejão também oferece uma leitura importante para pensar essas relações entre arte, colonização e violência. Em suas obras, a superfície muitas vezes é rompida para revelar aquilo que estava escondido. O azulejo, associado à tradição colonial portuguesa, deixa de significar apenas ordem e civilização e passa a revelar carne, sangue e violência. A aparência de equilíbrio é quebrada para mostrar o que existe por baixo dela.

IMAGEM COMO DISPUTA DE MEMÓRIA

Trabalhar com Victor Meirelles em sala de aula, portanto, não significa negar a importância de sua obra. Pelo contrário, significa olhar para ela com mais atenção e perceber que sua importância também está no fato de revelar como o século XIX imaginou o Brasil.

A pintura histórica pode ser entendida como um documento de seu próprio tempo. Ela fala menos sobre aquilo que realmente aconteceu em 1500 do que sobre a maneira como, em 1861, determinados grupos desejavam representar esse acontecimento. Essa diferença é fundamental para o ensino de História, pois ao colocar lado a lado Meirelles, Portinari, Hamilton Machado, Denilson Baniwa, Jaime Lauriano e Adriana Varejão, podemos mostrar aos estudantes que o passado não é contado de uma única maneira. As imagens mudam porque as perguntas feitas ao passado também mudam.

Esse processo pode contribuir para uma leitura mais crítica das imagens presentes nos livros didáticos, nos museus, nos monumentos e nos próprios espaços escolares. Afinal, ensinar História também significa ensinar a olhar.

É nesse ponto que a discussão sobre os excluídos da História ganha força. A ausência do negro, a representação romantizada dos indígenas e a transformação da colonização em uma cena de encontro pacífico não são detalhes secundários. Eles participam da construção de uma memória nacional e ajudam a explicar por que determinadas narrativas permaneceram durante tanto tempo.

No trabalho desenvolvido, essa questão ocupa um lugar central. A proposta é compreender a imagem não apenas como ilustração de um conteúdo histórico, mas como um espaço de disputa. Uma pintura pode reforçar uma memória, mas também pode ser questionada, reinterpretada e confrontada por outros olhares.

Talvez seja justamente aí que esteja uma das maiores possibilidades pedagógicas da arte: fazer o estudante perceber que aquilo que parece pronto nem sempre está pronto. Uma imagem pode esconder tanto quanto revela. Pode silenciar tanto quanto fala. E pode, quando colocada em diálogo com outras imagens, abrir espaço para que aqueles que foram excluídos da narrativa finalmente voltem a aparecer.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Isis Pimentel de. **Arte & História: a concepção de arte no oitocentos e sua relação com a cultura histórica**. Sæculum – Revista de História, João Pessoa, jan/jun. 2006.

CAVALCANTI, Beatriz Rosa. **O corpo em disputa: a construção do gênero e da identidade nacional nas obras Moema e O último tamoio**. Revista UFRJ, 2021.

FORTES, Luana. **Deste em dar tanto açúcar excelente**. Revista Celeste, 2020.

GAMA, Fernanda Carvalho da. **A construção da identidade nacional no século XIX: estudo de caso na obra de Victor Meirelles**. Pantheon UFRJ, 2023.

LAURIANO, Jaime. **Solo ArtRio 2023**. Nara Roesler, 2023.

ROSA, Vanessa Costa da. **A Primeira missa no Brasil sob o olhar do presente**. Comitê Brasileiro de História da Arte, s.d.

SANTIAGO, Thaissa Vitória S.; LIMA, Alex de Sousa. Reflexões sobre a obra “**A Primeira Missa no Brasil**”. CONEDU, s.d.

PROFAANELIZE. Plano de Aula: **A Primeira Missa de Victor Meirelles e de Denilson Baniwa**. YouTube, s.d.

IMAGEM, SENTIDOS E ENSINO DE HISTÓRIA: POSSIBILIDADES DIDÁTICAS A PARTIR DA VIA SACRA DE DI CAVALCANTI

Daniel Maximo da Costa¹

A comunicação apresentada constitui um recorte da dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Ensino de História da Universidade Federal de Goiás, intitulada “Espaços do sagrado: percepção, história e identidade a partir da Catedral de Brasília”. A pesquisa buscou investigar as potencialidades pedagógicas da Catedral para o Ensino de História a partir de uma abordagem que perpassa a maneira como ela é percebida e vivenciada, sua posição no imaginário social e urbano da cidade, e as diferentes narrativas históricas e culturais que podem ser problematizadas a partir de sua condição de monumento. É dessa discussão mais ampla que se toma possível tratar a Via Sacra, de Di Cavalcanti, como conjunto de imagens a serem consideradas durante uma proposta de aula-passeio pela Catedral de Brasília.

A dissertação parte da compreensão de que a Catedral de Brasília pode ser entendida para além de sua função religiosa. Ela é, ao mesmo tempo, uma obra arquitetônica modernista, um espaço religioso, um lugar de memória, um ponto turístico e um elemento importante do imaginário da cidade e, por isso, sua presença no espaço urbano permite discutir diferentes dimensões da História de Brasília. A pesquisa busca explorar essas potencialidades em contextos de ensino, enquadrando temas como identidade, política, poder e sacralidade. É possível, ainda a partir disso, questionar quais memórias e marcadores socioculturais encontram espaço de representação no imaginário monumental da cidade e quais permanecem menos visíveis.

Há, entretanto, uma questão metodológica fundamental a ser estabelecida previamente. Diante do objetivo de ensinar História a partir de um espaço, não basta levar os estudantes até ele e reproduzir, diante do edifício, aquilo que poderia ser dito em sala de aula. É preciso considerar o que o próprio espaço pode provocar e, sobretudo, como as percepções suscitadas pela experiência podem se transformar em perguntas históricas. O que os estudantes sentem durante a visita ao espaço e as relações que estabelecem com seus conhecimentos prévios constituem elementos importantes desse processo. Memórias, sensações, interpretações e subjetividades emergem durante o percurso e, longe de serem tomadas apenas como impressões individuais, podem ser contextualizadas e problematizadas historicamente. É nesse movimento que os conceitos de percepção e sensibilidade, centrais para esta pesquisa, ganham densidade metodológica. A experiência sensível, portanto, é compreendida como uma possibilidade de abertura para a investigação histórica.

A proposta metodológica da dissertação apoia-se principalmente em três referenciais teóricos. A primeira é Célestin Freinet, especialmente a ideia da aula-passeio. A aula-passeio permite pensar a aprendizagem para além dos limites físicos da escola, valorizando o contato dos estudantes com os espaços e situações que fazem parte de sua experiência social (Whitaker, 1989, p. 15-16). A segunda referência é Juhani Pallasmaa. Sua reflexão sobre a arquitetura permite questionar uma tradição de percepção predominantemente visual, pois o teórico defende que nós não experimentamos um espaço apenas com os olhos, mas com o corpo inteiro (Pallasmaa, 2011, p. 38). A luz, o som, o silêncio, a temperatura, a escala, o movimento e a própria presença corporal participam da experiência arquitetônica. A terceira referência é Sandra Pesavento (2005), em diálogo

¹ Discente do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História pela Universidade Federal de Goiás/UFG, Brasil. Contato: danielmaximo@discente.ufg.br

go, no escopo teórico da pesquisa, com Marcus Taborda (2018), para desenvolver considerações sobre a História das Sensibilidades, que considera a maneira de sentir algo historicamente condicionado, permeado pelo contexto sociocultural.

A partir desse diálogo, a pesquisa desenvolveu a ideia de âncoras estético-sensoriais, que são elementos da Catedral que podem ser utilizados pelo professor como pontos de observação e problematização histórica, uma vez que articulam diferentes dimensões da experiência sensível ao mesmo tempo em que possuem uma dimensão histórico-cultural passível de ser investigada. Entre essas âncoras está a Via Sacra de Di Cavalcanti, disposta em uma coluna de mármore branco.

As estações da Via Sacra são uma tradição iconográfica vinculada ao cristianismo, organizada em uma sequência de representações que tematizam episódios da Paixão de Cristo, desde sua condenação até a crucificação e, em determinadas configurações, a ressurreição (Superintendência do IPHAN no Rio de Janeiro, 2012, p. 107). Inseridas no espaço arquitetônico das igrejas, essas representações podem estabelecer uma relação entre a visualidade narrativa e o movimento do observador. No caso específico da Catedral de Brasília, o modo como os painéis são apresentados estabelece uma relação particularmente evidente entre eles e o percurso que se faz para observá-los.

Fig. 1. Via Sacra, de Emiliano Di Cavalcanti, 1961. Dimensão 40x40. Pintura acrílica sobre a tela. Brasília, Catedral de Brasília.



Fonte: acervo pessoal do autor, 2024.

Fig. 2. Painéis da Via Sacra, de Emiliano Di Cavalcanti, 1961, com ênfase nas estações de I a VIII, e de XIII a XIV. Dimensão 40x40. Pintura acrílica sobre a tela. Brasília, Catedral de Brasília.



Fonte: acervo pessoal do autor, 2025.

Para acompanhar a sequência dos quadros, o observador precisa caminhar. Essa característica torna a Via Sacra especialmente adequada à proposta de aula-passeio desenvolvida na dissertação. A experiência de contemplação das pinturas é influenciada pela posição corporal do observador, pelo movimento, pela iluminação, pela acústica e pela relação espacial com a arquitetura. Não se trata, portanto, de afirmar que a pintura, isoladamente, seja capaz de enquadrar todos os sentidos, mas de considerar a experiência da imagem em sua situação espacial. O estudante percorre um espaço no qual as imagens estão inseridas em uma determinada sequência e estabelece uma relação com a arquitetura e com seu próprio corpo.

Outro aspecto torna essa Via Sacra particularmente interessante para o Ensino de História é o contexto de sua produção, em 1961, e seu realizador, Di Cavalcanti. Está-se, diante de uma tradição religiosa de longa duração que é reinterpretada por um artista associado ao modernismo brasileiro e cuja produção esteve fortemente vinculada à representação de sujeitos, práticas, cenários e paisagens brasileiras (Mattar; Cavalcanti, 2016, p. 57 apud Rodrigues, 2022, p. 46). Di Cavalcanti construiu uma linguagem pictórica marcada pela centralidade dos corpos, pela simplificação das formas, pelo uso expressivo das cores e pela representação de diferentes dimensões da vida social brasileira; diante da temática religiosa, tais características do artista continuam presentes e participam da construção de uma interpretação particular da narrativa cristã. Isso pode ser observado, por exemplo, na quinta estação, “Jesus é ajudado pelo Cirineu”.

Jesus aparece inclinado sob o peso da cruz. A cruz ocupa uma posição diagonal e contribui para produzir uma sensação de movimento. O tratamento dos corpos permite perceber sensações como esforço, dor, desconforto e peso. O gesto de Cirineu pode ser interpretado como uma representação de solidariedade diante do sofrimento. Essas características, entretanto, não precisam ser tomadas como significados únicos ou objetivos da imagem, mas como pontos de partida para a investigação. Assim, podem ser formuladas questões como: que tipo de corpo Di Cavalcanti escolhe representar? Como ele representa Cristo? Que escolhas formais utiliza

para construir essa narrativa? Como essas escolhas modificam a tradição visual religiosa da Via Sacra? Que relações podem ser estabelecidas entre essa representação e outras obras produzidas pelo artista?

Fig. 3. Quinta estação da Via Sacra – Jesus é ajudado pelo Cirineu. Emiliano Di Cavalcanti, 1961. Dimensão 40x40. Pintura acrílica sobre a tela. Brasília, Catedral de Brasília.



Fonte: acervo pessoal do autor, 2025.

A trajetória de Di Cavalcanti, marcada pela representação de temas relacionados a vivência brasileira, permite estabelecer considerações sobre a Via Sacra sem pressupor que o artista tenha simplesmente transformado personagens bíblicos em “tipos brasileiros”. O que interessa nesta proposta é investigar em que medida recursos visuais e formas de representação recorrentes em sua produção são enquadrados na reelaboração dessa narrativa religiosa. A comparação com outras obras do artista pode, portanto, permitir que os estudantes observem aproximações e distanciamentos entre diferentes formas de representação dos corpos e da vida social. A Via Sacra pode ser entendida, nesse contexto, como uma produção situada historicamente, em que uma tradição iconográfica cristã é reelaborada por um artista específico, em determinado momento, para determinado espaço. Isso permite discutir como cenas religiosas também são produzidas, transformadas, interpretadas e reinterpretadas a partir das referências culturais e sociais de seu tempo.

Durante a visita, os estudantes podem observar os aspectos formais das pinturas, registrar suas impressões, produzir fotografias a partir de diferentes enquadramentos e pontos de vista ou anotar aspectos como as sensações que os painéis evocam. Essas percepções, entretanto, não constituem o objetivo final da atividade. Elas podem funcionar como ponto de partida para perguntas que serão posteriormente contextualizadas e problematizadas pelo professor. A partir delas, a imagem pode ser interrogada como documento histórico, e, ao invés de considerá-la uma reprodução transparente do passado, como produção que envolve escolhas estéticas, valores, sensibilidades, referências culturais e formas de representação próprias de determinado contexto.

Em sala de aula, a experiência com a Via Sacra pode ser ampliada pelo diálogo com outros elementos da Catedral e com outras imagens do sagrado. A aproximação com a Cruz Histórica, por exemplo, permite discutir os diferentes sentidos atribuídos ao símbolo da cruz e sua relação com as narrativas sobre a fundação

de Brasília. A fotografia da primeira missa durante a construção da nova capital pode ser incorporada como possibilidade para discutir a formação dessas narrativas e os processos de construção da memória da cidade.

Não se pretende analisar aqui a Cruz Histórica, mas utilizá-la apenas para exemplificar como a Via Sacra pode entrar em diálogo com outras imagens e símbolos presentes na Catedral. A Via Sacra permanece como referência para a comparação, permitindo observar como um mesmo símbolo pode assumir sentidos distintos conforme o contexto em que é inserido e conforme as narrativas históricas que o instrumentalizam. Nesse percurso, a imagem pode ser observada, comparada, contextualizada e interpretada, contribuindo para uma aprendizagem baseada na investigação. A partir disso, podem ser discutidos temas como construção de memórias, identidades, representações e narrativas históricas.

Fig. 4. Cruz histórica da primeira missa em Brasília. Catedral de Brasília.



Fonte: acervo pessoal do autor, 2024.

Fig.. 5. Primeira Missa em Brasília, Arquivo Público do DF. 1957. Fotografia. Brasília.



Fonte: Correio Braziliense (2022). Acesso em 13 ago. 2026.

Por se tratar de uma manifestação vinculada a uma tradição religiosa específica e historicamente hegemônica no Brasil, a própria presença da Via Sacra na Catedral pode ser tomada como um problema histórico. O objetivo da proposta não é substituir uma tradição religiosa por outra, nem simplesmente reunir diferentes religiões, mas investigar como determinadas imagens e tradições se tornam visíveis e legítimas nos espaços que reconhecemos como representativos de nossa cultura. Ao colocar essa imagem em diálogo com outras representações e, posteriormente, com diferentes tradições culturais e religiosas, torna-se possível questionar quem tem suas memórias e símbolos inscritos nesses espaços e como diferentes grupos aparecem - ou permanecem ausentes - nas narrativas visuais que construímos sobre o Brasil.

A diversidade, assim, pode ser pensada a partir da problematização dos processos históricos de seleção e legitimação das imagens e narrativas que ocupam esses espaços. A presença de uma narrativa cristã em um espaço monumental de Brasília pode ser utilizada para discutir porque determinadas tradições são reconhecidas como parte da representação cultural da cidade e do país, enquanto outras experiências, memórias e referências culturais podem permanecer menos visíveis. No Ensino de História, isso permite trabalhar a imagem religiosa como constructo cultural e histórico, passível de contextualização e crítica.

A posição da multissensorialidade (Pallasmaa, 2011) no escopo teórico-metodológico não significa abandonar o conhecimento histórico em favor de uma experiência puramente subjetiva. Não se trata de levar o estudante à Catedral para que simplesmente diga o que sentiu. A percepção é encarada como abertura para a discussão histórica. A partir dela, o professor introduz a problematização e a análise apropriada ao método histórico: o silêncio percebido no interior da Catedral pode levar à discussão sobre a função dos espaços religiosos; a escala da arquitetura pode levar à discussão sobre monumentalidade e poder; a Via Sacra pode levar à discussão sobre tradição religiosa e modernismo; a observação da Cruz Histórica pode permitir debater narrativas e mitos fundacionais. Desse modo, a experiência sensível constitui o início de um processo de investigação histórica.

Para concluir, retoma-se a questão que orientou a pesquisa: como podemos ensinar História a partir da experiência do espaço da Catedral? A proposta desenvolvida na dissertação é compreender a Catedral de Brasília como um espaço capaz de enquadrar diferentes dimensões da aprendizagem, como percepção, memória, identidade, arte, política, poder e sacralidade. Nesse percurso, as imagens ocupam um papel importante. A Via Sacra de Di Cavalcanti é particularmente significativa porque relaciona uma tradição religiosa a uma linguagem artística moderna e a determinadas formas de representação dos corpos e da vida social.

Quando experienciada no próprio espaço da Catedral, ela deixa de ser apenas uma imagem reproduzida em uma tela ou em um livro didático e passa a integrar um percurso no qual o aluno pode vivenciar o espaço arquitetônico. Dessa forma, a proposta propõe pensar a imagem no Ensino de História como algo que pode provocar perguntas sobre o passado e sobre as formas pelas quais determinados símbolos e narrativas adquirem visibilidade e legitimidade. A Via Sacra pode, assim, ser interrogada não apenas em relação ao que representa, mas também em relação ao contexto em que foi produzida, ao espaço que ocupa e à sua posição na construção das memórias e identidades.

A aula-passeio acrescenta a esse processo a possibilidade de o estudante experienciar a imagem em seu espaço, perceber sua relação com o corpo, deslocar-se diante dela e produzir seus próprios registros, utilizando

essa experiência como ponto de partida para a investigação histórica. É nessa relação entre espaço, corpo, imagem, percepção e investigação que se identifica, como uma das principais potencialidades pedagógicas da Catedral de Brasília, a oportunidade para interrogar as representações e os processos históricos que participam da construção das memórias e identidades da cidade.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Magnólia Fernandes Florêncio; PRAXEDES, Gutemberg de Castro. A aula passeio da pedagogia de Célestin Freinet como possibilidade de espaço não formal de educação. **Ensino Em Re-Vista**, v. 20, n. 1, p. 243–250, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/23226>. Acesso em: 13 jan. 2026.

CORREIO BRAZILIENSE. Primeira missa realizada em Brasília completa 65 anos nesta terça-feira. **Correio Braziliense**, 2022. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/cidde-df/2022/05/5005099-primeira-missa-da-capital-federal-completou-65-anos-nesta-terca-feira.html>. Acesso em: 10 ago. 2026.

DE OLIVEIRA, Marcus Taborda. Educação dos sentidos e das sensibilidades: entre a moda acadêmica e a possibilidade de renovação do âmbito das pesquisas em história da educação. **Revista História da Educação**, [S. l.], p. 116–133, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/76625>. Acesso em: 29 ago. 2026.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. 1. ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, 2005. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/229>. Acesso em: 29 maio 2026.

RODRIGUES, Juliana Carvalho. **Estudos e caracterizações de pinturas de Di Cavalcanti pertencentes a coleções de museus paulistas**. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-13122022-181657/pt-br.php>. Acesso em: 14 mar. 2026.

SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO RIO DE JANEIRO. **Guia de identificação de arte sacra**. Rio de Janeiro: PEP/MP/IPHAN, 2012. Disponível em: <https://bibliotecadigital.iphan.gov.br/items/df53f969-b5db-42e4-93d3-36dde3e417fa/full>. Acesso em: 11 mar. 2026.

WHITAKER, Rosa Maria. **Freinet: evolução histórica e atualidades**. São Paulo: Scipione, 1989.

IMÁGENES OPERATIVAS EN EL MUNDIAL FIFA 2026: DEL ESPECTÁCULO DE LAS NACIONES A LA INFRAESTRUCTURA ALGORÍTMICA DEL FÚTBOL GLOBAL

Guillermo Morilla¹

INTRODUCCIÓN

El fútbol como espectáculo deportivo -y especialmente en los países de Sudamérica- despierta la pasión de multitudes. Los sentidos de identidad y pertenencia asociados a los colores de una camiseta, a la localidad de un club o a la memoria compartida de una comunidad forjan valores culturales entre quienes comparten un mismo sentimiento de hermandad alrededor de la pelota. Diego Maradona dijo alguna vez que “la pelota no se mancha”. Detrás de este proverbio maradoniano no se esconde únicamente el amor por un deporte, sino también una profunda confianza en la condición humana. Manchar la pelota es, en cierto modo, traicionarnos a nosotros mismos. Porque la pelota rueda por el césped buscando el arco, pero en cada uno de sus giros también gira la historia. El fútbol como disciplina deportiva es una cosa; como práctica cultural, otra bien distinta. En esta última dimensión todavía conserva rasgos de los grandes relatos homéricos, atravesados por la épica, la hazaña y la memoria. Basta observar los ojos de un familiar o de cualquier aficionado cuando recuerda un partido inolvidable: allí persiste un brillo singular, el brillo de quien alguna vez contempló la magia y aún necesita contarlo.

El fútbol es también la traducción, en los cuerpos, de un territorio en disputa. Es la épica de quienes vienen del barro, atravesados por la marginación y marcados por una suerte de orfandad social, pero que encuentran en la pelota una promesa de redención. Son héroes contemporáneos que desafían el destino que les fue asignado y, en ocasiones, logran torcerlo. Sin embargo, esa victoria nunca está exenta de tensiones: el ascenso social suele llegar de la mano de su incorporación al mercado, que transforma el talento en mercancía y convierte la hazaña personal en valor económico. La *imagen espectacular* trasciende la épica futbolística para fundirse con la lógica de la mercancía (Debord, 2012). Los cuerpos de los jugadores ya no son únicamente los protagonistas de una gesta deportiva: también se convierten en soportes publicitarios, en marcas vivientes que encarnan los productos que promocionan. En cada gambeta, en cada celebración y en cada primer plano, no solo se exhibe una destreza, sino también una mercancía. Sin embargo, esta transformación no supone una ruptura absoluta con su origen. La imagen mercantilizada todavía conserva las huellas de aquello que la hizo posible: el barrio, el club, la comunidad y los sentidos de pertenencia que la sostienen.

Es esta relación con el fútbol y sus formas la que hoy parece haber entrado en crisis. Los sentidos de pertenencia e identidad que durante décadas unieron a los cuerpos con el barrio, el club y la comunidad comienzan a desdibujarse frente a nuevas formas de mediación técnica. La expansión del capital ya no se limita a convertir la hazaña deportiva en mercancía; alcanza también los dispositivos que observan, registran y administran los cuerpos. La forma en que veíamos el fútbol ha cambiado. El último Mundial se presenta, así como un objeto de estudio pertinente para sostener que hemos pasado del espectáculo deportivo hacia una *operatividad de la imagen* (Parikka, 2025). Allí donde antes predominaban los relatos y las identificaciones colectivas, emerge ahora

¹ Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías (IECET-CONICET). Becario doctoral CONICET. Doctorando en Comunicación Social (FCC-UNC). Licenciado en Comunicación Social (FCC-UNC). Correo: guillermo.morilla@mi.unc.edu.ar

un nuevo *régimen visual* compuesto por métricas, modelos predictivos, reconstrucciones tridimensionales y sistemas de monitoreo que transforman al cuerpo en una superficie de datos (2025). La mirada ya no se dirige únicamente hacia el jugador: se dirige también hacia las operaciones técnicas que lo calculan, lo clasifican y anticipan su valor futuro.

La problemática en cuestión no se limita a las transmisiones televisivas ni a las imágenes que circulan durante un partido. Estas tecnologías trascienden los estadios y se extienden sobre los territorios a través de las infraestructuras que articulan al fútbol contemporáneo: centros de entrenamiento, academias, clubes, redes de captación de talentos, pero también prácticas de autogestión cada vez más difundidas. Jóvenes de distintas partes del mundo se pliegan a estos dispositivos; se filman, monitorean su rendimiento y buscan superar límites que ya no son únicamente los propios, sino aquellos definidos por métricas, algoritmos y aplicaciones.

El ojo maquínico ya no espera al jugador profesional; lo busca en los potreros, lo sigue en las divisiones inferiores y captura datos sobre sus movimientos mucho antes de que alcance su madurez deportiva. No observa como lo haría un entrenador, un hinchas o un cazatalentos. Registra trayectorias, velocidades, repeticiones y rendimientos; transforma gestos en información y cuerpos en modelos. Allí donde antes predominaba la mirada experta, emerge una *racionalidad técnica* que calcula potencialidades, proyecta desempeños futuros y asigna valor (Bratton, 2025; Hayles, 2024). Particularmente en África y Sudamérica, regiones históricamente concebidas como reservorios de talento futbolístico, los cuerpos son incorporados tempranamente a circuitos globales de observación, evaluación y circulación. Ya no se trata únicamente de descubrir talentos, sino de diseñarlos, modelarlos y optimizarlos de acuerdo con las exigencias de un mercado que encuentra en la diversidad de estos territorios una fuente inagotable de valor.

SENTIDOS PRÓXIMOS

Una forma de aproximarnos a este fenómeno consiste en escuchar las conversaciones que hoy mantienen los jóvenes sobre el fútbol. Como sugiere Walter Benjamin, debemos escuchar cómo se cuentan las historias y observar allí qué perdura y qué se ha perdido. En su texto *El narrador*, el autor expone su preocupación y advierte que nadie parece saber ya contar historias (Benjamin, 2019). En ese sentido, el fútbol ha sido siempre un campo discursivo del que emergen grandes relatos; sin embargo, si bien las narrativas épicas no han desaparecido por completo, hoy parecen ceder terreno frente a otro lenguaje. Allí donde antes predominaban las historias, los recuerdos y las hazañas, hoy proliferan las estadísticas, los gráficos y los indicadores de rendimiento.

Cuando en Argentina alguien sostiene que Messi es mejor que Maradona, el argumento suele apoyarse en una serie de datos: la cantidad de goles convertidos, las asistencias, los partidos disputados, el rendimiento en sus respectivos clubes o la cantidad de títulos obtenidos. La misma escena podría repetirse con casi cualquier jugador. Lo que interesa destacar no es la validez o falsedad de esas comparaciones, sino la transformación del vocabulario con el que se las formula. Poco a poco, la experiencia del fútbol comienza a organizarse a partir de la información que producen los dispositivos técnicos. Las estadísticas dejan de ser un complemento del relato para convertirse en uno de sus principales organizadores. Los cuerpos, las trayectorias y hasta las gestas deportivas aparecen cada vez más traducidos en cifras, métricas y rendimientos comparables. Poco a poco, las cifras ocupan el lugar de los relatos. La retina ha sido estimulada por un conjunto de intensidades visuales que

dotan de sentido a la experiencia deportiva e inauguran nuevos *modos de ver*. Entiendo por modos de ver las formas históricamente situadas en que organizamos aquello que percibimos, establecemos qué resulta visible y significativo y construimos, a partir de ello, una determinada relación con el mundo.

Otra manera de acercarse a este fenómeno es observar la preocupante expansión de las apuestas deportivas en la vida de los jóvenes. En Argentina, el 24% de los adolescentes de entre 12 y 17 años declaró haber apostado dinero en línea alguna vez, mientras que el 20,5% de los estudiantes secundarios lo hizo durante el último año; entre los varones, esta última proporción asciende al 28,6% (UNICEF Argentina y UNESCO, 2025; SEDRONAR, 2025). La adicción difícilmente pueda pensarse por fuera de este nuevo régimen visual que dispone constantemente datos de rendimiento, estadísticas y patrones de comportamiento. No hay inocencia en el mercado cuando nos ofrece la cantidad de goles por partido de un jugador y, acto seguido, una publicidad de apuestas. Las cifras ya no se limitan a describir lo ocurrido, sino que prometen anticipar lo que vendrá y habituar la mirada al cálculo, la probabilidad y la predicción.

Lo que he intentado definir hasta aquí es el pasaje de un conjunto de imágenes desde el terreno de lo visual hacia el de lo invisible; es decir, desde las formas de ver hacia las formas de calcular (Parikka, 2025). Las estadísticas, los gráficos, las probabilidades y las predicciones que hoy acompañan al fútbol constituyen apenas la superficie visible de una serie de operaciones que transcurren en otro nivel. Allí donde la imagen parecía destinada a ser observada e interpretada, emerge progresivamente un conjunto de procesos orientados a medir, clasificar, modelar e inferir. Jussi Parikka define las *imágenes operativas* como aquellas imágenes que forman parte de una operación, lo que supone una primacía de la acción y la función por sobre la producción de significados a través de la interpretación. Se trata de imágenes vinculadas a prácticas e infraestructuras que, en apariencia, no resultan particularmente interesantes de observar, pero que sin embargo organizan gran parte de aquello que la cultura contemporánea mira: figuras, gráficos, diagramas, trayectorias, modelos, planes, simulaciones y pantallas de control (2025).

Podría decirse que son imágenes, muchas veces invisibles, producidas por una visión artificial que define un régimen de operaciones y transforma la cultura visual contemporánea. Imágenes hechas por máquinas para otras máquinas, pero también imágenes invisibles que nos observan activamente, nos pinchan y hurgan, guían nuestros movimientos, nos infligen dolor y nos producen placer (2025). Más que un paisaje de representaciones, constituyen un paisaje de activaciones y operaciones. Como hechos y sucesos antes que, como objetos para la contemplación, estas imágenes participan de procesos de cálculo, clasificación, predicción y toma de decisiones automatizadas que organizan silenciosamente una parte creciente de la vida contemporánea.

Intentaré mostrar a continuación el conjunto de imágenes operativas que interceden en el fútbol contemporáneo tomando como caso la *Copa Mundial de Fútbol 2026*, celebrada en Estados Unidos, Canadá y México. Comenzaré describiendo las tecnologías implicadas en el acontecimiento deportivo para luego desplazar la mirada hacia los territorios. Abandonaré los estadios para ingresar en las ciudades, los clubes y los potreros, allí donde estas infraestructuras extienden su alcance más allá del espectáculo y se integran a la vida cotidiana. Lo que interesa observar es la manera en que estos dispositivos producen un conjunto de instrucciones, métricas y orientaciones que participan activamente en el modelado de los cuerpos y, por lo tanto, en las formas en que estos se perciben, se identifican y adquieren sentido para sí mismos y para los demás.

EL FÚTBOL COMO IMAGEN OPERATIVA

Nuestra experiencia contemporánea parece desbordar algunas de las capacidades que históricamente atribuimos dentro de las fronteras del cuerpo humano, particularmente aquellas vinculadas con la percepción y la cognición. Para destacar esto podemos mencionar dos dimensiones. Por un lado, Mark B. Hansen sostiene que la percepción o la sensibilidad ya no puede pensarse como una capacidad exclusivamente humana: estamos atravesados por un conjunto de sensores -de movimiento, temperatura, atención, entre otros- que operan en microsegmentos temporales que exceden la percepción consciente (Hansen, 2015). La interfaz de sensores produce así información que puede registrarse y, a partir de allí, intervenir sobre el mundo sin requerir necesariamente una percepción humana de aquello que sucede. Esta línea puede articularse, a su vez, con la noción de *infraestructura emocional* desarrollada por Margarita Camarena Luhrs y Mariana Salgado, quienes permiten pensar cómo las infraestructuras tecnológicas contemporáneas no solo posibilitan la circulación de información, sino también la gestión de sensibilidades. En el caso del fútbol, la articulación entre estadios, dispositivos, plataformas digitales, redes sociales y sistemas de procesamiento de datos configura una infraestructura capaz de captar, organizar y amplificar afectos -expectativa, ansiedad, euforia, identificación- a escala masiva, convirtiendo la experiencia del espectador en un componente del propio funcionamiento del sistema (Luhrs & Salgado, 2026). En estas infraestructuras de gestión emocional, la percepción y los afectos dejan de estar circunscriptos al cuerpo individual y pasan a distribuirse entre cuerpos, dispositivos y sistemas de procesamiento de información.

Esto nos lleva directo a la segunda dimensión, donde Katherine Hayles nos propone pensar un desplazamiento similar en el terreno de la cognición. La cantidad de información que circula y es producida continuamente excede las capacidades de procesamiento de una cognición humana individual: ningún sujeto puede visualizar o procesar por sí mismo la totalidad de los videos producidos diariamente, los mensajes publicados en redes o la información financiera que circula a escala global. El procesamiento de esa información requiere, por lo tanto, operaciones que son delegadas en sistemas capaces de identificar correlaciones entre grandes cantidades de datos y producir patrones de predicción. En ese sentido, Hayles realiza una distinción entre pensamiento y cognición relevante: mientras que el pensamiento pertenece a la conciencia, la cognición puede operar de manera no consciente; la cognición deja así de aparecer como una capacidad exclusivamente localizada en el sujeto humano y comienza a distribuirse entre humanos, dispositivos y sistemas técnicos que procesan información y producen operaciones capaces de intervenir sobre el mundo (Hayles, 2024).

Para Benjamin Bratton, lo que se configura es un tipo de infraestructura cognitiva que permite la evolución de formas de inteligencia sintética (Bratton, 2025). No hace falta ir mucho más allá de la experiencia cotidiana para advertirlo: Spotify nos sugiere qué bandas escuchar, Netflix qué películas mirar, Google Maps qué ruta seguir y Mercado Libre qué productos comprar. Son estos algoritmos, capaces de procesar cantidades masivas de datos, los que comienzan a definir una racionalidad propia del mundo contemporáneo. En ese sentido, Biset propone pensar cuáles son las infraestructuras materiales que están dando forma al mundo (Biset, 2025).

Ahora bien, el último mundial de fútbol puede entenderse como una gigantesca infraestructura de datos. Allí donde el espectador observa el espectáculo deportivo, en realidad opera simultáneamente una compleja red de captura que registra cada movimiento del juego. Tecnologías como *Optical Player and Ball Tracking* (Ver

figura 1) siguen en tiempo real las trayectorias de los futbolistas mediante una red de cámaras capaces de identificar decenas de puntos del cuerpo humano. A su vez, *Connected Ball Technology* (Ver figura 2) incorpora sensores en el interior del balón que registran posiciones, velocidades e impactos con una precisión imposible para la percepción ordinaria.² Cada carrera, cada pase y cada intervención son traducidos a un flujo constante de información.

Figura 1

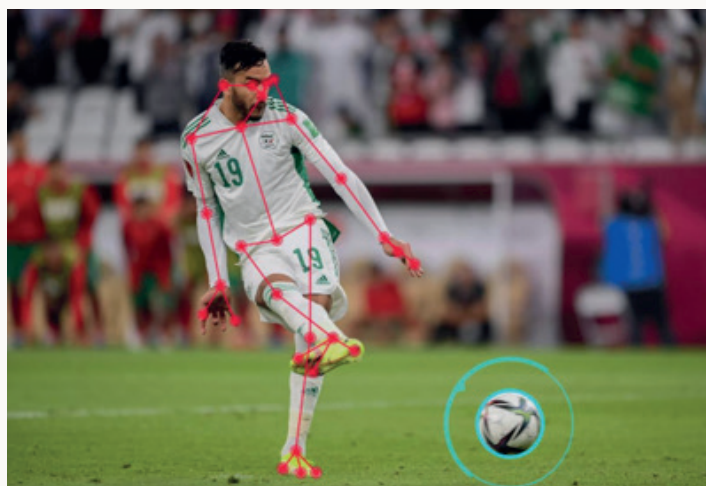


Figura 2



Por otro lado, el cuerpo del jugador comienza también a ser traducido a un modelo digital, una forma de existencia calculable que acompaña al cuerpo visible. *3D Player Scanning* (Ver figura 3) permite escanear tridimensionalmente al futbolista y construir un modelo digital preciso de sus dimensiones corporales, convirtiendo al cuerpo visible en un cuerpo también calculable. Las *3D Recreations* (Ver figura 4) operan sobre el acontecimiento: reconstruyen jugadas en tres dimensiones y permiten recorrerlas desde perspectivas que no pertenecen a ninguna cámara del estadio, transformando la jugada en un objeto que puede ser desarmado, reconstruido y vuelto a presentar. *Referee View*, en cambio, introduce una nueva perspectiva mediante una

² Todas estas tecnologías se encuentran documentadas en el apartado de innovación de la página oficial de la FIFA. Disponible en: <https://inside.fifa.com/es/innovation>

cámara instalada sobre el árbitro que registra su punto de vista y lo incorpora a la transmisión. Tres operaciones distintas sobre el fútbol: modelar el cuerpo, reconstruir el acontecimiento y producir técnicamente una perspectiva.

Figura 3



Figura 4



Sobre esta capa de captura y reconstrucción operan herramientas como *Football AI Pro*. Su función consiste en integrar millones de registros para producir patrones, indicadores y análisis automatizados. Con *AI Pro* los equipos técnicos acceden a métricas cada vez más sofisticadas gracias a que analiza miles de variables del partido y encuentra relaciones que difícilmente podrían ser advertidas en su totalidad por una mirada humana. A partir de ese procesamiento puede producir análisis de rendimiento, detectar patrones y formular recomendaciones tácticas. Los datos dejan entonces de ser solamente registros de lo ocurrido y comienzan a utilizarse para establecer relaciones entre acontecimientos y anticipar comportamientos posibles. Pero es en los sistemas arbitrales donde las imágenes operativas alcanzan su expresión más acabada. Tecnologías como *Video Assistant Referee (VAR)*, *Semi-Automated Offside Technology*, *Goal-Line Technology*, *Out of Bounds*

Technology y Football Video Support producen imágenes cuya finalidad principal consiste en intervenir directamente sobre el juego, a partir de que determinan si hubo gol, si un jugador se encontraba adelantado o si la pelota abandonó el terreno, participando activamente en la decisión.

CUERPOS Y TERRITORIOS

Hasta aquí hemos permanecido dentro de los límites del estadio. Es necesario ahora salir de ellos y avanzar sobre los territorios. Es que estas infraestructuras no se agotan en las tecnologías que intervienen sobre el espectáculo, sino que se extienden hacia los lugares donde los cuerpos habitan, se forman, se entrenan y son identificados como posibles cuerpos valiosos. Es allí donde me interesa observar cómo estas nuevas formas de captura y procesamiento comienzan a operar sobre los cuerpos y, con ellos, sobre los sentidos de pertenencia e identidad. Para acercarnos a este problema, quisiera detenerme particularmente en el caso africano.

Hacer foco en las operaciones, señala Parikka, permite establecer un vínculo entre abstracciones como el capitalismo y los acontecimientos concretos en los que esas lógicas adquieren forma, en la medida en que regulan, guían y reconfiguran cuerpos y territorios (Parikka, 2025). Es precisamente ese movimiento el que interesa seguir aquí. Las imágenes operativas no permanecen en las pantallas ni se limitan a producir nuevas formas de representación del juego. Estás, más bien, forman parte de una infraestructura que se despliega territorialmente y que permite localizar, registrar y seguir a los cuerpos allí donde se encuentran. El territorio comienza así a reticularse logísticamente a través de una red de imágenes y datos que establece puntos de observación, conecta espacios distantes y permite identificar aquello que puede ser incorporado a los circuitos globales del fútbol.

El caso africano resulta particularmente significativo. El continente ocupa desde hace décadas un lugar central en los circuitos internacionales de formación y circulación de futbolistas, pero las formas de identificar ese talento están cambiando. Si antes la captación dependía principalmente de la presencia de un “ojeador” que observase a un jugador durante un período prolongado; ahora, los registros audiovisuales, las plataformas de evaluación y los sistemas de seguimiento permiten reunir información sobre los futbolistas desde etapas tempranas de sus trayectorias. África tiene la particularidad de que la observación suele concentrarse en torneos de corta duración, de aproximadamente una semana, en los que deben evaluarse rápidamente las capacidades de los jugadores. Lo que antes requería una presencia prolongada puede comenzar a resolverse mediante un conjunto de registros que permiten un seguimiento sumamente detallado. Las maneras en las que trabajan estos sistemas permiten inferir en periodos cortos de evaluación que rendimiento podría tener un cuerpo a futuro. Si Spinoza alguna vez sentenció que nadie sabe lo que puede un cuerpo, un reclutador de fútbol, armado con su tableta de estadísticas, parecería dispuesto a contradecirlo.

Las plataformas digitales prolongan la observación más allá del momento en que el jugador es visto. En África han comenzado a consolidarse diversas iniciativas orientadas a registrar, visibilizar y conectar futbolistas con redes globales de reclutamiento. *Afriskaut*, fundada en Nigeria, permite a los jugadores crear perfiles, cargar videos de sus desempeños, registrar estadísticas y exhibir sus trayectorias deportivas ante clubes, academias y reclutadores. De manera similar, *Scout Africa* funciona como una plataforma destinada a vincular futbolistas africanos con oportunidades profesionales mediante mecanismos de evaluación, seguimiento y exposición permanente. Por su parte, *Ball Talent*, desarrollada en Sudáfrica, reúne perfiles de jugadores, entrenadores y

academias en un entorno digital diseñado para facilitar la identificación y promoción de talentos. En todos estos casos, la observación deja de depender exclusivamente de la presencia física de un ojeador en un torneo o entrenamiento. El jugador puede continuar siendo evaluado a través de registros audiovisuales, datos e informes que permanecen disponibles más allá del acontecimiento deportivo en el que fueron producidos.

Estas plataformas no solo almacenan información sobre los futbolistas, sino que también organizan mecanismos de clasificación, comparación y búsqueda que facilitan su circulación dentro de los mercados globales del fútbol. Se configura lo que Rouvroy y Berns llama un *doble estadístico*, desde esta perspectiva el cuerpo deja de ser observado únicamente en el presente del juego para transformarse en un conjunto de registros permanentemente disponibles para nuevas operaciones de evaluación, seguimiento y valorización. Los límites del cuerpo dejan de definirse exclusivamente por la experiencia inmediata del entrenamiento y comienzan a ser establecidos mediante parámetros externos que permiten comparar desempeños, identificar potencialidades y proyectar trayectorias futuras (Rouvroy & Berns, 2018). De este modo, la observación se convierte en un proceso continuo que acompaña al jugador incluso cuando ya no se encuentra físicamente frente a quien lo evalúa.

Como vemos, gracias a estas infraestructuras, la captación puede alcanzar espacios que no forman parte de los circuitos profesionales tradicionales. El teléfono, la cámara y la aplicación convierten una práctica cotidiana -entrenar, correr, patear una pelota- en una serie de registros operativos. El cuerpo produce, al mismo tiempo que juega, la información mediante la cual puede ser reconocido y, por lo tanto, incorporado a nuevas operaciones de identificación, evaluación y valorización. Esta red de imágenes y datos no solamente conecta jugadores con clubes: comienza también a reticular el territorio según una determinada cartografía del rendimiento. Los cuerpos, dispersos en potreros, clubes, academias y torneos juveniles, quedan dispuestos dentro de una trama de puntos susceptibles de ser registrados, comparados y monitoreados. Pero la infraestructura no se limita a localizarlos. Como bien pensó Gilles Deleuze a las sociedades de control, allí donde se identifica un cuerpo potencialmente valorizable, comienza un proceso de modulación (Deleuze, 1995). Se opera sobre él estableciendo parámetros de rendimiento, señala capacidades que deben ser desarrolladas y define límites que pueden ser superados. El cuerpo ingresa así en un circuito en el que ser visto significa también ser medido y, posteriormente, ser moldeado de acuerdo con determinados estándares. La red no solo encuentra los cuerpos que necesita el mercado; contribuye a producirlos.

Es en este punto donde la captación comienza a adquirir los rasgos de una lógica extractiva. No porque el cuerpo pueda ser reducido literalmente a un recurso natural, sino porque una capacidad producida en un territorio es identificada, seleccionada y puesta en circulación hacia espacios donde puede adquirir un nuevo valor. África aparece así como un territorio en el que se localizan cuerpos potencialmente valorizables para un mercado que excede ampliamente sus fronteras. La infraestructura hace posible identificar ese valor antes de que el jugador ingrese al fútbol profesional y organizar las condiciones para su posterior circulación. Pero la operación no termina con la extracción. Una vez incorporado al circuito, el cuerpo continúa siendo objeto de intervención. Los datos producidos durante los entrenamientos permiten establecer parámetros, señalar deficiencias, proyectar rendimientos y orientar las prácticas destinadas a modificar el cuerpo. Herramientas como *Player App* y *Tactical and Medical Replay Application* participan de este proceso al ofrecer información detallada sobre el rendimiento físico, táctico y médico de los jugadores. El cuerpo aparece, así como algo que puede ser

continuamente registrado y evaluado para determinar qué debe conservarse, qué necesita corregirse y qué capacidades pueden desarrollarse. En este sentido, las imágenes operativas no solo capturan lo que un cuerpo es capaz de hacer, sino que participan en la producción de aquello que ese cuerpo deberá ser capaz de hacer.

Es aquí donde la cuestión de la pertenencia adquiere otra dimensión. El cuerpo no es separado de su territorio únicamente cuando emigra hacia otros circuitos; comienza a ser abstraído de él desde el momento en que es convertido en una capacidad deportiva susceptible de ser identificada y valorizada, cuando deviene parte del entramado de imágenes operativas. El territorio importa en tanto contiene esos cuerpos, pero también en tanto puede ser organizado para encontrarlos. Se produce así una inversión: ya no es solamente el jugador quien sale de su territorio, sino que una infraestructura global ingresa en él para localizar aquello que puede ser extraído y puesto en circulación.

El cuerpo continúa cargando una historia, una comunidad y un territorio, pero es incorporado a una red que lo reconoce principalmente por aquello que puede hacer y por aquello en lo que puede convertirse. Su valor comienza a producirse en un espacio que excede las relaciones que lo formaron. No se trata, entonces, de que la identidad territorial desaparezca, sino de que queda atravesada por una lógica que convierte al cuerpo en una unidad disponible para la circulación, el desarrollo y su puesta en valor. La pertenencia persiste, pero ya no constituye el único modo de reconocer al jugador: sobre ella se superpone una red capaz de traducir su cuerpo en capacidades, datos y posibilidades de rendimiento.

CONCLUSIÓN

El recorrido realizado permite observar que las transformaciones recientes del fútbol exceden ampliamente el ámbito del espectáculo deportivo. Las tecnologías desplegadas durante el Mundial FIFA 2026 ponen de manifiesto la consolidación de un régimen visual en el que las imágenes ya no están destinadas únicamente a ser vistas e interpretadas, sino también a medir, clasificar, modelar e intervenir sobre los cuerpos. El pasaje de la representación al cálculo no implica la desaparición de las imágenes, sino una mutación de sus funciones: cada vez con mayor frecuencia, las imágenes participan de operaciones que producen información, orientan decisiones y organizan formas de acción.

Sin embargo, estas operaciones no permanecen confinadas a los estadios. Como se intentó mostrar, se extienden sobre los territorios mediante infraestructuras capaces de localizar, registrar y seguir cuerpos mucho antes de su ingreso al fútbol profesional. Allí donde antes predominaban la mirada del entrenador, el ojeador o el relato comunitario, emergen redes de observación que transforman capacidades corporales en datos, proyecciones y posibilidades de rendimiento. El cuerpo comienza a ser reconocido no solamente por su historia o su pertenencia, sino también por aquello que los sistemas estiman que puede llegar a hacer.

Tal vez la pregunta ya no sea qué vemos cuando observamos un partido de fútbol, sino qué otras miradas operan simultáneamente sobre él. Porque mientras la pelota continúa rodando sobre el césped y alimentando relatos, identidades y memorias colectivas, una compleja infraestructura de imágenes operativas registra, calcula y anticipa. Si Maradona afirmaba que la pelota no se mancha, quizás hoy debamos preguntarnos por las nuevas formas en que es capturada. No para anunciar el fin de la épica ni de la pertenencia, sino para comprender cómo estas comienzan a coexistir con una racionalidad técnica que traduce los cuerpos en información y convierte el juego en un espacio cada vez más atravesado por operaciones de cálculo.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. **Iluminaciones**. Taurus, 2019.

BISSET, Emmanuel; BLANCO, Javier. **Manifiesto geotecnopolítico 0.1**. Revista Barda, n. 14, 2025. Disponible en: <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar>. Acceso en: 24 ago. 2026.

BRATTON, Benjamin. **The Stack: soberanía y software**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2025.

CAMARENA LUHRS, Margarita; SALGADO, Sofía M. **Infraestructuras emocionales de la Copa Mundial de Fútbol 2026**. Documentos de Trabajo del CIES, n. 25. Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos, 2026.

DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Post-scriptum sobre las sociedades de control**. Valencia: Pre-Textos, 1995.

HANSEN, Mark B. N. Los medios de comunicación del siglo XXI. Traducción de Emmanuel Bisset. Traducción de un extracto de *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media* (2015). **Arqueologías del Porvenir**, 2026. Disponible en: <https://arqueologiasdelporvenir.com.ar/uncategorized/los-medios-de-comunicacion-del-siglo-xxi/>. Acceso en: 24 ago. 2026.

HAYLES, N. Katherine. **Lo impensado: una teoría de la cognición no consciente y los ensamblajes cognitivos humano-técnicos**. Buenos Aires: Caja Negra, 2024.

PAIKKA, Jussi. **Imágenes operativas**. Buenos Aires: Caja Negra, 2025.

ROUVROY, Antoinette; BERNIS, Thomas. Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación? **Ecuador Debate**, n. 104, p. 124-146, 2018.

SEDRONAR. **Séptimo estudio nacional sobre consumo de sustancias psicoactivas en estudiantes de enseñanza secundaria**. Buenos Aires: Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas de la Nación Argentina, 2025. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/estudio_nacional_escolares_2025_2711.pdf. Acceso en: 24 ago. 2026.

UNICEF ARGENTINA; UNESCO. **Niñas, niños y adolescentes conectados: Kids Online Argentina. Informe de resultados**. Buenos Aires: UNICEF Argentina, 2025. Disponible en: <https://www.unicef.org/argentina/media/24916/file/NI%C3%91AS%2C%20NI%C3%91OS%20Y%20ADOLES-CENTES%20CONECTADOS%20%20KIDS%20ONLINE%20ARGENTINA%20Informe%20de%20resultados.pdf>. Acceso en: 24 ago. 2026.

MESA POSTA DE ARTES E MEMÓRIAS: UMA FOTOETNOGRAFIA DAS MIUDEZAS DA VIDA E DA RESISTÊNCIA DAS ARTESÃS DO RIO GUAJARÁ, EM SÃO SEBASTIÃO DA BOA VISTA (PA)

Herlani Oliveira Reis Silva¹

A partir da trama de sentidos, poéticas e resistências que estruturam o cotidiano ribeirinho, apresento a fotoetnografia das artesãs do Rio Guajará, em São Sebastião da Boa Vista (PA)². Essa escrita busca apreender a densidade e as sensibilidades gestadas no espaço doméstico, tecidas diretamente pelo corpo e pelas mãos dessas artesãs através da fotoetnografia³ (Achutti, 1997). A cena mais eloquente desse cotidiano revela a “Mesa posta de artes e memórias”: um arranjo minucioso de miudezas, panos, fios e utilitários em que as artesãs tecem mais do que peças manuais, inscrevendo visivelmente suas histórias de vida e a permanência no território.

Recusando o rótulo de fazeres passivos, os trabalhos manuais das artesãs emergem como territórios de autonomia. A fotoetnografia revela, assim, que a casa e a criação artesanal constituem lugares de saber e de resistência visual, nos quais o arranjo sobre a mesa atesta a força e a permanência da vida ribeirinha em seu cotidiano. À medida que a luz atravessa a janela da casa de dona Maria Madalena no Rio Guajará e ilumina os objetos dispostos sobre a toalha, revela-se o rigor do cuidado doméstico. Torna-se preciso demorar-se em cada arranjo minucioso que Dona Maria ergue sobre a mesa, onde a cor viva, a linha e a matéria tecem uma escrita própria que nos acolhe em sua casa e em sua memória (Figura 1):

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFG). Licenciada em História pela Universidade Federal do Pará. Pesquisadora das poéticas visuais no Marajó (PA). Contato: herlani.oliveira30@gmail.com.

² O Rio Guajará é um dos rios que integram a malha hidrográfica do município de São Sebastião da Boa Vista, localizado na Região de Integração do Marajó (Pará). Suas margens abrigam comunidades ribeirinhas cuja dinamização social e econômica fundamenta-se no extrativismo, na pesca artesanal, nas práticas de cultivo familiar e na produção de culturas materiais e artesanais locais.

³ Esta pesquisa opera via fotoetnografia (Achutti, 1997), compreendendo imagem e palavra como linguagens complementares de conhecimento (Caiuby Novaes, 2008). Esse entrelaçamento metodológico busca apreender como a criação artesanal das mulheres do Rio Guajará inscreve memórias e soberania no território.

Fig. 1. Sequência fotoetnográfica: A Mesa Posta de Artes e Memórias, por Dona Maria Madalena (2026). Fotografia digital. Rio Guajará, São Sebastião da Boa Vista (PA).



Fonte: acervo pessoal da autora, 20 de outubro 2026.

O título que dá nome a esta escrita, “Mesa Posta de Artes e Memórias: Uma fotoetnografia das miudezas da vida e da resistência das artesãs do rio Guajará, em São Sebastião da Boa Vista, Pará”, nasce da compreensão da mesa não apenas como um suporte físico, mas como um lugar epistêmico de partilha, afetos e encontros. Nele, peças e utensílios triviais são deslocados de suas funções utilitárias para compor uma cena viva de celebração. Os tons vibrantes do amarelo, do verde, da cor rosa, conferem uma poética espirituosa ao ambiente, refletindo a vivência e a força das águas marajoaras, cores que recusam a neutralidade, assim como esta escrita.

Como mulher negra e ribeirinha que habita esses mesmos rios, compreendo a casa e o espaço doméstico como territórios geridos e habitados pela presença soberana de mulheres, que orquestram a vida cotidiana no interior do Marajó. Esta escrita propõe, assim, inaugurar outras maneiras de ver esse ambiente, partindo da realidade, da agência e dos saberes das artesãs do Rio Guajará, em São Sebastião da Boa Vista (PA).

É ao redor da mesa e a partir dela que as artesãs tecem suas existências, convertendo o cotidiano doméstico em um território sagrado de criação e acolhimento. A presente escrita, em seu processo de gestação, tem como objetivo central compreender de que modo os saberes e fazeres dessas mulheres negras transformam a manualidade e a casa em tecnologias afetivas de resistência, memória e cuidado.

Entendo, que ao analisar sua circulação e os afetos que evoca, a fotoetnografia permite tensionar as visões hegemônicas e compreender como a criação estética ribeirinha reelabora o passado e projeta a autonomia no presente. Longe de se reduzirem ao trabalho doméstico subordinado, a cozinha e o gesto de adornar a casa convertem-se em campo vivo de criação e reflexão. Enquanto caminha ao redor da mesa organizando e expondo suas manualidades (figura 1), a artesã contesta as visões apegunadas sobre o seu fazer:

Muitos acham que o dever da mulher aqui é só cuidar da casa, dos maridos e dos filhos. [...] Às vezes até tirando piadinhas, tipo assim: ‘invés dessa uma tá na cozinha, tá se empatando com essas coisas que não dá futuro nenhum, só fazendo florzinha, empatando o tempo dela’. (Maria Madalena, maio de 2026).

O gesto de dispor e narrar as peças sobre a mesa, capturado na sequência fotoetnográfica, estabelece um diálogo direto com Leda Maria Martins (2021, p. 41) quando a autora define a “oralitura” como a “complexa textura das performances orais e corporais[...]” que atua na “inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais”, funcionando, ao mesmo tempo, como “grafia desses saberes” e “rasura da dicotomia entre oralidade e escrita”. Assim, a montagem da mesa e a imagem fotográfica convertem-se na própria grafia viva do cotidiano ribeirinho. É precisamente nessa grafia viva do corpo que Dona Maria Madalena, ao criar suas artes e dispor sua memória sobre a mesa, subverte o que Patricia Hill Collins (2019) chama de “imagens de controle”, representações ideológicas gestadas para fazer com que as opressões de gênero, raça e classe pareçam naturais e inevitáveis na vida cotidiana. Como ainda nos ensina Leda Maria Martins, a colocação dos corpos negros em cena constitui um ato em que a criação estética e o pensamento se fundem indissociavelmente:

A partir do momento em que os corpos negros se colocam em cena, eles o fazem enquanto um gesto que não é apenas poético, mas político; não é apenas estético, mas ético; não é apenas artístico, mas conceitual. O corpo produz pensamento. A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento. [...] Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído [...]. (Martins, 2021, p.162).

A centralidade do corpo na imagem ganha sentido frente à reflexão de Beatriz Nascimento (2018) sobre a “perda da imagem” provocada pela violência colonial. Retomar o corpo pela fotografia é restaurar o direito de se ver e de se narrar. Se “é o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria” (Ratts, 2006, p. 68), o fazer manual das artesãs firma sua presença sobre o Rio Guajará. Essa linguagem visual habita o território, escutando a lição de Ratts (2006, p. 69): “da cabeça aos pés, repleta de signos, a imagem no espelho fala ao corpo que desenha o espaço”. Donas de suas obras, essas mulheres redefinem o ambiente doméstico e fazem das próprias mãos a rasura contra o apagamento. Essa dinâmica encontra ressonância na formulação de Collins

acerca da ancestralidade e da intelectualidade das mulheres negras:

Não existe uma plataforma feminista negra a partir da qual se possa medir a “precisão” de uma pensadora; nem deveria haver uma. Em vez disso, [...] existe uma longa e rica tradição de um pensamento feminista negro. Grande parte deste pensamento tem sido produzido de forma oral por mulheres negras comuns, em seus papéis de mães, professoras, músicas e pastoras. (Collins, 2019, p. 12).

Ao tecer o crochê e montar a mesa posta, Dona Maria Madalena se insere nessa longa linhagem de pensadoras. Sua prática demonstra que a teoria e a produção de conhecimento na Amazônia marajoara não emanam apenas dos gabinetes acadêmicos, mas desabrocham nas mãos, no ambiente doméstico e nas poéticas de reexistência que bordam o cotidiano do Rio Guajará. Ao colocar as mãos em movimento para armar a mesa, a artesã não apenas manuseia utilitários: ela performa a sua própria corporeidade:

Fig. 2. Sequência fotoetnográfica: O ajeitar do encanto e a composição dos afetos, por Dona Maria Madalena (2026). Fotografia digital. Rio Guajará, São Sebastião da Boa Vista (PA).



Fonte: acervo pessoal da autora, 20 de outubro 2026.

Sobre a superfície da máquina de costura antiga, Dona Maria Madalena organiza cuidadosamente seus vasos e potes de barro acolhendo as peças de crochê para o registro fotoetnográfico. Ao dispor cada trabalho sobre o móvel e prepará-los para a câmera, a artesã não realiza um mero gesto de arrumação: o ato de ajeitar o crochê e o vaso pintado converte o próprio corpo em suporte de memória e a cena em grafia viva.

Esse gesto de criação artística insere-se na travessia diária de uma rotina marcada por múltiplas jornadas e responsabilidades:

Tudo isso eu faço mais à noite, porque de dia eu não tenho quase que tempo. Aqui, a gente tem comércio lá na frente. E ele (esposo da dona Maria) sai muito. Agora, ultimamente, é só nós dois e Deus. E ele sai muito. Pra resolver outros negócios no rio, quem toma conta do comércio é eu. Fico tomando conta do comércio, da casa. Ainda mexo com um pouco de criação. Eu gosto muito de planta. Aí tudo me rouba tempo. [...] Aí já falta tempo pra isso aqui. (Maria Madalena, maio de 2026)

A fala de Dona Maria evidencia que o fazer artesanal não ocorre na passividade, mas na disputa do tempo. Essa insurgência cotidiana conecta-se ao pensamento de Lélia Gonzalez (2020) sobre a “Amefricanidade”, conceito que articula as memórias e resistências de mulheres negras e indígenas que sustentam a vida e a cultura na América Latina:

Mas sobretudo a mulher negra anônima sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família é quem, a nosso ver, desempenha o papel mais importante. Exatamente porque com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência transmite a nós, suas irmãs mais afortunadas, o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. (Gonzalez, 2020, p. 64).

Como problematizam Luiza Bairos (1995) e Lélia Gonzalez (2020), o racismo estrutural no Brasil opera naturalizando a exploração do trabalho doméstico de mulheres negras, exigindo-lhes cuidado e afeto ao mesmo tempo em que as precariza. Contudo, ao tomar a mulher negra anônima como “sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família” (Gonzalez, 2020, p. 64), abre-se a chave para compreender o cotidiano das margens marajoaras. Na cozinha de Dona Maria Madalena, essa virada ganha corpo e materialidade. O espaço da casa desorganiza a lógica da submissão colonial e afirma-se como território político. Entre fios, tintas e barro, a criação artesanal articula a sustentabilidade financeira com a salvaguarda da memória, fazendo do cotidiano um manifesto de soberania e reexistência.

Nesse horizonte, o gesto de dispor ordenadamente as artes sobre a mesa demonstra que o corpo feminino negro e ribeirinho, diante da lente, passa a enunciar agência. Tanto na profundidade de sua memória expressiva quanto nas fissuras dos direitos, as linhas traçadas por essas mãos reorganizam o espaço e tecem um manifesto de autoidentificação. O registro visual converte-se em um espelho que nos confronta com indagações vivas. Nas palavras de Alex Ratts (2006, p. 68), esse movimento traz à tona a:

[...] imagem como representação visual, fotografia e filme; corpo como território das relações de poder e de racialização; identidade como reconhecimento e como possibilidade de recriação inclusive do pensamento negro; amplexos entre a razão e a emoção.

É assim, de maneira expandida, que Leda Maria Martins concebe as imagens, o corpo-tela consolida-se como esse corpo-imagem que produz pensamento:

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. (Martins, 2021, p. 79).

Pensar os corpos e os fazeres das artesãs a partir da fotografia exige ir além do registro ilustrativo de mulheres e seus crochês. Em diálogo com Susan Sontag (2004), a imagem atua como uma experiência capturada que fornece provas e confere inteligibilidade ao real: ela não apenas retrata, mas atribui peso e valor ao que é fotografado. Essa perspectiva expande-se com a antropologia visual de Etienne Samain (2012) e o conceito de “imagens pensantes”. As fotografias aqui apresentadas operam como um arquivo vivo que efetivamente pensa a estrutura do doméstico; ela desorganiza o silenciamento histórico da casa e expõe o corpo dessas mulheres não como figura passiva, mas como presença soberana e sujeito de sua própria narrativa.

Se a memória diaspórica habita a corporeidade, a mesa posta de Dona Maria é a prova viva do “corpo-documento” (Nascimento, 2018): um arquivo encarnado que reescreve sua história nas margens do Marajó. Longe de ser um registro passivo, a fotografia atua aqui como “lugar de um processo vivo” (Samain, 2012, p. 158), uma imagem que pensa e fabula sobre o território. Essa fabulação ganha materialidade no modo como a artesã reorganiza a própria casa, resgatando a ancestral urgência das mulheres das águas em guardar e reinventar seus saberes.

Ao pousar o crochê e a cerâmica sobre a máquina de costura e compor a mesa com suas criações, Dona Maria transforma a própria pele de mulher negra e ribeirinha em tela viva diante da lente, tingindo o cotidiano com a cor de uma serena insubmissão. Ao fazê-lo, a artesã desarma a invisibilidade histórica do trabalho doméstico pela força da própria criação artística: em ato de recusa, e ainda que o chão da casa permaneça marcado pelas dores do tempo e do gênero, ela não faz da domesticidade o limite do seu horizonte. A liberdade tecida pelas próprias mãos sobressai, assim, como seu manifesto mais ativo contra a ordem colonial. É essa a tese que esta fotoetnografia sustenta.

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial: Palmarinca, 1997.
- BAIRROS, Luiza. **Nossos Feminismos Revisitados**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, n.2, p.458-463, 1995.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. **A imagem e o trabalho etnográfico**. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 1, n. 2, p. 19-34, 2008.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto KWA, 2006.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SOTANG, Susan. “Na caverna de Platão” e “Objetos de melancolia”. In: **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004

IMAGENS DA INCLUSÃO, IMAGINÁRIOS DA DESIGUALDADE: EXPANSÃO UNIVERSITÁRIA, POLÍTICAS AFIRMATIVAS E A DEMOCRATIZAÇÃO INCONCLUSA DO ENSINO SUPERIOR BRASILEIRO

Maria Imaculada Correia de Miranda¹

Este artigo partilha reflexões dos estudos feitos por mim quando do desenvolvimento da minha tese de doutorado, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás no mês de junho/2026, nomeada “Expansão Universitária no Brasil: Políticas Públicas de Educação Superior sob Perspectivas Neoliberais (1990-2016)”. A tese situa-se no espaço da Educação Superior no Brasil e se propôs a analisar criticamente a Expansão Universitária iniciada no Brasil na década de 1990, com destaque para o período entre 2003-2010. Partiu-se do pressuposto de que a despeito dos avanços obtidos em direção à democratização da Educação Superior, as mudanças podem não ter sido suficientes para alterar substancialmente o Ensino Superior no Brasil, especialmente pelos impactos das perspectivas neoliberais globais sobre a educação e do desenvolvimentismo adotado pelos governos brasileiros no período estudado.

No presente texto, toma-se especificamente essa temática, que se vincula à formulação e à consolidação de um conjunto articulado de programas públicos de ampliação do acesso ao Ensino Superior - para interrogá-las não apenas como dispositivos de política pública relacionada à Expansão Universitária Brasileira, mas como um acontecimento visual. A hipótese central deste artigo, não diferente da essência da tese, sustenta que essas políticas não se limitaram a alterar dados de matrícula: elas transformaram o repertório imaginário da universidade brasileira, fazendo aparecer, no espaço público, inclusive em seus registros fotográficos, povos e corpos historicamente ausentes dessa instituição.

A Universidade Pública Brasileira constituiu-se, desde sua origem tardia, como um território de exclusão social. Isso pode ser explicado a partir dos primórdios na nossa história e da nossa formação como nação tendo em vista que Portugal proibiu a instalação de universidades na Colônia, e as elites coloniais formavam-se em Coimbra; as primeiras instituições de Ensino Superior no Brasil surgiram apenas em 1808, com a chegada da Corte Portuguesa, e as primeiras universidades propriamente ditas datam somente na década de 1930. Dessa maneira, herdeira do elitismo colonial e de um projeto de branqueamento, a instituição universidade no Brasil manteve pretos, pardos, indígenas e egressos da escola pública em posição de invisibilidade por mais de um século — invisibilidade que não foi apenas estatística, mas foi também iconográfica. Neste sentido:

Com base nos dados do censo demográfico de 2010, confirma-se a hipótese de que há no Brasil acentuada estratificação educacional vertical, posto que a proporção de pretos, pardos e indígenas com títulos universitários é substancialmente menor do que aquela de brancos e amarelos, tanto entre os homens quanto entre as mulheres. (SANTOS, 2018, p. 102)

De acordo com SANTOS (2018), os resultados desse Censo Demográfico sinalizam que o Brasil conta com desafios imensos e rincões no que se refere a estratificação horizontal no país, uma vez que, as análises desse Censo, para além de apontar a baixa proporção de pessoas com ensino superior no Brasil, também comprovam que há diferenças importantes entre os grupos de cor. Isso resulta no fato ainda vigente de que brancos

¹ Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Servidora Pública Federal na UFG e membro do GEHIM/CNPq, com pesquisa sobre Educação Superior, Neoliberalismo, Expansão Universitária Brasileira, Políticas Afirmativas e Imagem. E-mail: imaculada@ufg.br

e amarelos apresentam maior proporção de pessoas com ensino superior completo em comparação com os pretos, pardos e indígenas, tanto entre homens quanto mulheres.

Logo, percebe-se que o avanço é real, ainda que a desigualdade persista e se reconfigure. A questão que permeia este texto volta-se então esta lacuna que persiste quanto a democratização pretendida a partir da expansão universitária brasileira e das políticas afirmativas implementadas nesta janela de tempo. Como os deslocamentos e as lacunas descritas nos documentos estatísticos sobre educação superior se traduz em imagens? O que significa, para o imaginário de um país, que rostos antes ausentes passem a ocupar - e a ser fotografados - no interior da universidade? Formulada nesses termos, a pergunta desloca o problema do campo exclusivo da análise de políticas públicas para o terreno da história das imagens. Não se trata de utilizar fotografias como ilustração de um processo já compreendido por outras vias, mas de tomá-las como documentos que carregam uma espessura própria e que permitem formular perguntas que os textos normativos não respondem. Uma lei de cotas estabelece percentuais; uma fotografia de uma colação de grau indígena diz outra coisa, e essa outra coisa é o objeto deste artigo.

O período delimitado organiza-se em torno de um conjunto de instrumentos que, embora heterogêneos em sua concepção e em seus efeitos, convergem para a ampliação do acesso ao ensino superior. Destacam-se o Programa Universidade para Todos (ProUni), instituído pela Lei nº 11.096/2005, que concede bolsas integrais e parciais em instituições privadas; o Financiamento Estudantil (Fies), profundamente reformulado no período, sobretudo a partir de 2010; o Sistema de Seleção Unificada (Sisu), atrelado ao Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) reconfigurado; o Programa Nacional de Assistência Estudantil (Pnaes); e, sobretudo, a Lei de Cotas (Lei nº 12.711/2012), que reservou metade das vagas das instituições federais a egressos da escola pública, com recortes de renda e de raça e cor.

A esse conjunto soma-se a política de expansão da rede federal propriamente dita, organizada em duas fases sucessivas: a Interiorização (2003–2007) e o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), instituído pelo Decreto nº 6.096/2007. Os municípios atendidos por instituições federais saltaram de 114, em 2003, para 237, em 2011, com a criação de quatorze novas universidades e mais de cem novos *campi*. As matrículas nas instituições federais cresceram 72,3% entre 2007 e 2012. A experiência pioneira das ações afirmativas, contudo, antecede a legislação federal: remonta à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2001/2003), à Universidade de Brasília (2004), primeira instituição federal a adotar cotas raciais, e à Universidade Federal do Tocantins, que instituiu cotas para estudantes indígenas já em seu primeiro vestibular, em 2004.

A hipótese da qual este artigo deriva sustenta, contudo, que essa expansão - quantitativamente inegável - está estruturalmente inscrita em uma lógica neoliberal que atravessou todos os governos do período, independentemente de sua orientação política. A democratização do acesso conviveu com a hegemonia do setor privado, com a tensão permanente entre cotas e discurso meritocrático e com o problema não resolvido da permanência e da evasão, configurando o que se pode designar como uma inclusão precária. Programas como o ProUni e o Fies ampliaram o acesso ao mesmo tempo em que transferiram volumes expressivos de recursos públicos a grupos empresariais privados, alimentando oligopólios educacionais cujo compromisso era com o retorno aos acionistas, e não com a democratização do conhecimento.

O próprio Reuni, principal instrumento da expansão da rede federal, carrega essa ambivalência em sua origem. Instituído por decreto, e não por lei, permaneceu vulnerável às mudanças de governo. Regido por contratos de gestão, metas quantitativas e indicadores de desempenho, incorporou elementos de racionalidade gerencialista que tensionaram, em diversos contextos, a autonomia universitária, as condições de trabalho docente e a qualidade formativa. A interiorização ampliou o alcance territorial das instituições federais, mas frequentemente sob limitações infraestruturais severas — campi sem laboratórios adequados, contratação docente aquém da demanda gerada, concentração da oferta em licenciaturas por serem cursos de menor custo. Comprometeu-se, assim, parte de sua potência democratizante.

É nesse horizonte de contradições que as imagens do período adquirem densidade histórica. Elas não registram um processo linear de superação de desigualdades; registram uma disputa em curso, cujo desfecho permanecia — e permanece — em aberto. Como observa Chauí, a universidade é uma instituição social que exprime de maneira determinada a estrutura e o modo de funcionamento da sociedade como um todo (CHAUÍ, 2001, p. 35). Se assim é, as imagens da universidade em transformação são também imagens de uma sociedade em disputa consigo mesma.

A metodologia aqui adotada articula pesquisa documental e análise de imagens, em abordagem qualitativa de natureza histórica e crítica. O corpus documental reúne a legislação federal do período e dados dos censos da educação superior. O corpus iconográfico é constituído por fotografias institucionais provenientes dos acervos das assessorias de comunicação da Universidade Federal de Goiás e da Universidade Federal do Tocantins, bem como de registros de mobilização estudantil, todos referentes a eventos ocorridos no interior dessas instituições ou diretamente vinculados às políticas analisadas.

A análise mobiliza o pensamento de Georges Didi-Huberman, especialmente quatro operadores conceituais. O primeiro é a noção de povos expostos, povos figurantes, que interroga quem tem direito à imagem e quem permanece como mera figuração - presença de fundo, anônima, sem rosto individualizado. O segundo é o par sub-exposição e sobre-exposição, que permite pensar tanto o apagamento quanto o excesso espetacular como formas de neutralização política. O terceiro é a imagem como aparição que resiste apesar de tudo, formulação que atribui às imagens uma potência de sobrevivência mesmo em contextos de destruição ou apagamento. O quarto é a sobrevivência (Nachleben), conceito herdado de Aby Warburg, que designa o retorno de formas em tempos heterogêneos.

Que o pensamento sobre a imagem tenha por finalidade não uma teoria pura da representação, mas uma prática crítica da montagem, é o que se aprende com Warburg: as formas do passado não morrem, elas retornam, e retornam deslocadas, sintomáticas, anacrônicas. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 24)

Este último conceito é decisivo para o argumento aqui desenvolvido. Se as formas sobrevivem e retornam deslocadas, então o imaginário de exclusão que organizou a universidade brasileira por mais de um século não desaparece com a promulgação de uma lei de cotas. Ele sobrevive, sob outras formas, no interior mesmo das imagens de inclusão. Trata-se, portanto, de ler as fotografias não como ilustração de um processo político, mas como sintoma e operador de um regime de visibilidade em transformação - e de transformação incompleta. Ademais, há o fato de que uma fotografia institucional é produzida por alguém, para alguém, com finalidades

determinadas. Assim, ler criticamente esse documento exige interrogar não apenas o que ele mostra, mas o que ele seleciona, enquadra e omite. Ver sob essa ótica faz-se muito necessário, posto que as imagens que compõem o corpus não são registros espontâneos: foram produzidas por assessorias de comunicação institucional, com finalidades de divulgação e construção de imagem pública. São documentos com duplos interessados - interessados no que registram e interessados no efeito que pretendem produzir. Reconhecer essa nuance não invalida seus usos como fontes; ao contrário, é condição para utilizá-las com rigor. O que se lê nelas não é a realidade da democratização, mas a forma como cada instituição escolheu representar essa democratização a si mesma e ao público.

Fig. 1 – Estudantes cotistas e egressos de escola pública reunidos na UFG



Fonte: Acervo Secom/UFG. Fotografia de Carlos Siqueira.

O que a imagem apresenta não é um retrato posado de formatura, com a hierarquia visual própria desse gênero, mas um agrupamento espontâneo em que os corpos ocupam o primeiro plano, olham para a câmera e se dispõem sem hierarquia interna evidente. Trata-se, nos termos Didi-Huberman (2012), de uma passagem do povo figurante ao povo exposto - no sentido positivo de exposição como direito de aparecer. Os estudantes não estão na imagem porque compõem o cenário; mas porque reivindicam um lugar, e a imagem registra essa reivindicação. Em comparação com o acervo fotográfico institucional anterior é elucidativa. A UFG, criada em dezembro de 1960, conserva em seus arquivos registros de sua fundação de suas primeiras refeições de grau que mostram um corpo discente visualmente homogêneo e um enquadramento fotográfico que retrata uma hierarquia acadêmica tradicional com ausência de qualquer marca de diversidade racial ou territorial. Confrontar esses dois conjuntos não produz uma narrativa de progresso linear, mas aquilo que Didi-Huberman (2012) observaria como montagem - o choque entre dois regimes de visibilidade que coexistem no arquivo de uma mesma instituição. Movimento análogo, ainda que em registro distinto, observa-se nas imagens produzidas na Universidade Federal do Tocantins. A instituição, pioneira nacional na adoção de cotas indígenas, produziu ao longo do período um acervo fotográfico em que estudantes indígenas aparecem em atividade acadêmica ordinária - lendo, estudando, conversando, e não em registro etnográfico ou com perspectivas folclóricas.

Fig. 2 – Estudantes indígenas em atividade acadêmica no campus da UFT



Fonte: Acervo do repositório institucional da Universidade Federal do Tocantins.

A banalidade da cena é precisamente o que a torna significativa. Dois jovens indígenas sentados em um banco, com cadernos e papéis, em frente a um prédio universitário: a imagem não celebra a diferença cultural, não a exhibe como espetáculo, não a converte em emblema. Registra a presença como fato ordinário do cotidiano acadêmico. Nesse sentido, a fotografia resiste ao risco da sobre-exposição espetacularizada, que Didi-Huberman (2012), identifica como uma das formas contemporâneas de neutralização política da imagem.

Outro movimento passível de análise diz respeito ao caráter conflituoso do processo de expansão universitária em pauta. As imagens desse período não documentam apenas conquistas consolidadas; documentam disputas em curso. Uma fotografia produzida na UFT, que reúne jovens indígenas e não indígenas em um mesmo enquadramento, ilustra bem essa dimensão.

Fig. 3 – Jovens indígenas e não indígenas no campus da UFT



Fonte: Acervo do repositório institucional da Universidade Federal do Tocantins.

A imagem acima não ilustra a política: antes, ela a encena. A pintura corporal, os uniformes escolares, os corpos em proximidade física compõem uma cena em que a coexistência não é dada de antemão, mas produzida no próprio ato fotográfico. O que se disputa ali é o direito de aparecer em conjunto, em um mesmo plano, sem que a diferença seja convertida em hierarquia. É uma imagem sobre a possibilidade da convivência - e, portanto, sobre sua não evidência. A dimensão de conflitos internos ao processo de expansão universitária se mostra *também* e por meio de determinadas imagens dos acervos institucionais vinculados ao processo estudado e manifesta-se de modo ainda mais explícito quando se trata dos registros de mobilizações estudantis ocorridas neste período e a partir dele, a título de desdobramentos da reestruturação do espaço universitário no Brasil. A ocupação da Reitoria da UFG, em 2019, produziu um conjunto de imagens que inscrevem no arquivo visual público a disputa política em torno da universidade e de sua diversidade.

Fig 4 – Ocupação da Reitoria da UFG durante mobilização estudantil



Fonte: Acervo DCE/Secom-UFG, 2019.

Os corpos alinhados diante dos contêineres coloridos, com rostos cobertos e a inscrição que reivindica o direito à fala, produzem uma imagem que opera em registro deliberadamente político. Aqui a ocultação do rosto não é apagamento: é estratégia. Os corpos aparecem coletivamente, e a recusa da identificação individual funciona como afirmação de um sujeito coletivo. A imagem, produzida no contexto de ataques ao financiamento das instituições federais, evidencia que as conquistas do ciclo 2003-2012 não se consolidaram em bases estruturais suficientemente robustas, e que sua defesa exigiu mobilização permanente.

Há, nesse registro, uma inversão significativa em relação às imagens anteriores. Se nas Figuras 1 a 3 o gesto político consiste em mostrar o rosto - em passar de figurante a sujeito visível, aqui o gesto consiste em ocultá-lo deliberadamente. Longe de contradizer o argumento, essa inversão o confirma: o que está em disputa não é a visibilidade em si, mas o controle sobre as condições em que se aparece. Aparecer sob os termos da instituição é uma coisa; aparecer nos próprios termos, ainda que sob máscara, é outra. Didi-Huberman (2012, p. 15) observa que os povos expostos são também povos ameaçados de desaparecimento, e que a exposição

pode ser tanto condição de existência política quanto forma de captura. A ocupação da reitoria da UFG produz uma imagem que recusa a captura sem renunciar à aparição. Cabe notar, ademais, que essa fotografia é de 2019 - posterior, portanto, ao recorte cronológico central deste artigo. Sua inclusão no corpus é deliberada e obedece ao princípio do anacronismo metodológico. As imagens de 2019 permitem ler retroativamente as de 2003-2012, evidenciando que aquilo que nelas aparecia como conquista consolidada era, na verdade, conquista precária. O tempo da imagem não coincide com o tempo cronológico do acontecimento: é apenas a partir da ameaça posterior que se torna plenamente legível o caráter disputado do que se conquistara antes.

Há outro aspecto a ser considerado nas imagens escolhidas para compor este texto. Se trata de um movimento que desloca a análise do ingresso para a conclusão, logo alcança o quesito permanência, em que o diploma figura então como uma imagem-síntese. Se a entendemos que a democratização substantiva do ensino superior não se mede apenas pela porta de entrada, mas também pela permanência, pela conclusão com qualidade e pela conversão do diploma em mobilidade social, então as imagens de colação de grau adquirem estatuto analítico particular.

Fig 5 – Colação de grau de estudante indígena na UFG



Fonte: Acervo Secom/UFG. Fotografia de Carlos Siqueira.

A cena dessa imagem não é composta pelos elementos convencionais do gênero - beca, capelo, diploma estendido, autoridades ao fundo, mas realizada em espaço arquitetônico que remete à cultura indígena, embora esse espaço, a saber - o Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena, criado em 2006 e vinculado à Faculdade de Letras/UFG situa-se dentro da estrutura física da UFG, Campus Samambaia, Goiânia-GO. A imagem opera, assim, uma montagem: o ritual acadêmico europeu, com toda a sua carga de distinção social herdada, é performado por um corpo e em um espaço que aquele ritual historicamente excluiu. É, no sentido preciso de Didi-Huberman, uma imagem dialética, que torna perceptível um lugar de choque entre temporalidades heterogêneas, que não se resolvem em síntese harmoniosa.

Um segundo registro completa esse movimento retratado nesta imagem. Em fevereiro de 2023, Gilson Ipaxi'awyga Tapirapé tomou posse como primeiro professor indígena efetivo da Universidade Federal de Goiás, lotado no Núcleo Takinahaky de Formação Superior Indígena e vinculado à Faculdade de Letras. Formado pela própria UFG e mestre em Letras e Linguística pela instituição, sua trajetória inscreve na imagem institucional um deslocamento adicional: do estudante ao docente, do ingresso à reprodução do próprio corpo docente. Não basta ingressar; é preciso permanecer, concluir e multiplicar. Simultaneamente, a análise do corpus identifica um risco que atravessa todo o processo: o da sobre-exposição espetacularizada da diversidade, em que a visibilidade dos corpos antes ausentes pode ser capturada como emblema institucional, esvaziando a dimensão política do conflito.

Um último aspecto merece registro. As cinco imagens analisadas compartilham uma característica que não é evidente à primeira vista: em todas elas, os sujeitos retratados olham ou se dirigem a algo que está fora do enquadramento. Os estudantes da Figura 1 olham para a câmera; os da Figura 2, para os cadernos; os da Figura 3, uns para os outros; os da Figura 4, para quem os observa do lado de fora; o formando da Figura 5, para uma câmera que registra o um momento que transcendeu a entrega o diploma. Essa direcionalidade do olhar sugere que a presença desses corpos na universidade não é um dado consumado, mas uma relação em curso - dirigida a interlocutores que a imagem não mostra, mas cuja existência ela pressupõe. É precisamente essa relação inconclusa que faz dessas fotografias documentos históricos, e não apenas registros institucionais. As imagens, nesse sentido, não apenas registram a democratização: elas a encenam, a disputam e, por vezes, a neutralizam. Cabe ao historiador, diante desse arquivo, sustentar simultaneamente o reconhecimento da conquista e a suspeita quanto aos usos que dela se fazem.

As imagens em tela colaboram para a percepção de que a democratização do ensino superior público brasileiro entre 2003 e 2012 foi real, mensurável e politicamente relevante. As políticas de expansão e as ações afirmativas permitiram que grupos historicamente excluídos, como jovens negros, indígenas, egressos de escolas públicas e oriundos de famílias de baixa renda, passaram a integrar o sistema de ensino superior em proporções sem precedente na história do país. Essa democratização, contudo, permaneceu limitada por sua inscrição em uma ordem neoliberal que atravessou todos os governos do período. Ampliou-se o acesso, mas não se romperam as bases estruturais que organizam a desigualdade no interior desse campo. O ensino superior passou a acolher mais sujeitos, mas não deixou de reproduzir, sob novas formas, hierarquias antigas e novas modalidades de exclusão. O que este artigo procurou demonstrar é que essa democratização se constituiu também como um regime de imagens. Ao dar visibilidade aos povos ausentes no ensino superior, especialmente a partir da expansão universitária, observa-se que as fotografias ora analisadas não são ilustração desse processo: são seu campo de disputa. Os povos que não estavam lá tornam-se, no arquivo fotográfico do período, aparições que resistem apesar de tudo.

No entanto, cabe pontuar que resistir apesar de tudo não é o mesmo que vencer. Não seria justo negar os avanços, como se nada de importante tivesse ocorrido; mas tampouco é possível tomá-los como prova suficiente de que a democratização se realizou, sob pena de esvaziar o próprio conceito de democracia, reduzindo-o a uma aparência estatística - ou, no caso aqui analisado, a uma aparência iconográfica. Uma fotografia de diversidade não é tradução efetiva de uma diversidade realizada; é documento de um processo cujo

desfecho permanece em aberto e indeterminado. Trata-se, de sustentar que a história da democratização do ensino superior brasileiro é também, e necessariamente, uma história de suas imagens. Logo, as imagens aqui analisadas testemunham o que foi conquistado. Cabe ao presente, assim como ao futuro, decidir se elas vão figurar no tempo histórico como registros de uma transformação consolidada que segue em curso, ou quiçá como somente como elementos que integrarão as narrativas e as memórias de uma promessa interrompida.

Para o bem da construção de um Brasil mais justo, em que a educação efetivamente seja um agente emancipador dos indivíduos, bem como propulsor contínuo de melhorias para todos, esperamos que imagens como as aqui apresentadas – de povos até recentemente inviabilizados no ensino superior brasileiro –, avancem, se multipliquem, e que sigam existindo e resistindo com muita força no espaço da educação superior do Brasil, para muito além do campo da memória que também lhes cabem.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007**. Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI. Brasília, DF: Presidência da República, 2007.

BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio. Brasília, DF: Presidência da República, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Escritos sobre a universidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povos expostos, povos figurantes**. Tradução de Alexandre Nodari. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

SANTOS, Milena de Oliveira. **Cotas raciais nas universidades federais brasileiras: desigualdade no acesso e estratificação horizontal em 2010 e 2016**. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP: [s.n.], 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Resultado/Listar?guid=1777913761841>. Acesso em: 10 abr. 2021.

MIRANDA, Maria Imaculada Correia de. **Expansão universitária no Brasil: políticas públicas de educação superior sob perspectivas neoliberais (1990–2016)**. 2026. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2026.

DA REVOLUÇÃO FRANCESA Á CARTAZES ESCOLARES: UM ESTUDO SOBRE O SUJEITO DOS DIREITOS HUMANOS

Murilo Ramos Costa¹

INTRODUÇÃO

Mais de dois séculos após a Revolução Francesa, nossa noção de direitos humanos ainda é profundamente marcada por uma de suas principais vias de legitimação: a naturalização. Isto é, um aspecto de inerência ao humano, ou mais amplamente, de autoevidência, um conjunto que nos leva a crer que são direitos fixos, alheios ao tempo. Entretanto, tal aspecto não é suficiente para estabelecê-los nem para explicá-lo:

Os direitos humanos só se tornam significativos quando ganham conteúdo político. Não são os direitos humanos num estado de natureza: são os direitos de humanos em sociedade. Não são apenas direitos humanos em oposição aos direitos divinos, ou direitos humanos em oposição aos direitos animais: são os direitos de humanos vis-à-vis uns aos outros. São, portanto, direitos garantidos no mundo político secular (mesmo que sejam chamados “sagrados”), e são direitos que requerem uma participação ativa daqueles que os detêm (Hunt, 2009, p. 19).

São, portanto, direitos mutáveis e construídos por sujeitos inseridos na história, indivíduos que constantemente criam e são criados pela cultura ao seu redor (Williams, 2015). Em paralelo a isso, convém rememorar (ou conhecer) dois dados e uma notícia que são sintomáticos sobre o Brasil. O primeiro deles é o aumento da violência contra a população LGBT, conforme dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2024, p. 109), entre 2022 e 2023, houve um aumento de 41,7% e 40,5%, respectivamente, nos registros de homicídios dolosos e de estupros contra a população LGBT.

Concomitantemente, o Brasil está há dezoito anos na liderança dos países que mais matam transexuais no mundo (Rodrigues, 2026). Dados que entram em conflito com um Brasil que, em 2022, elegeu Erika Hilton e Duda Salabert, as duas primeiras deputadas federais trans da história brasileira. Portanto, se por um lado ainda há contestação acerca dos direitos humanos da comunidade LGBT, por outro lado temos uma população que se movimenta em prol dos seus direitos. Desse modo, mergulhados nesse cenário, vamos nos deparar com um projeto existente em um colégio de Goiânia.

Anualmente, os alunos da segunda série do CEPI Professor Pedro Gomes realizam a Mostra de Vídeos Direitos Humanos. Trata-se de um projeto em que os alunos devem produzir curtas e cartazes de divulgação sobre os direitos humanos e apresentá-los à comunidade escolar. Neles, os alunos podem tratar de temáticas diversas (desde que dentro do guarda-chuva dos direitos humanos): direitos da mulher, violência religiosa, violência policial, direitos da criança etc. Porém, aqui gostaria de dar destaque e eleger como nosso primeiro objeto de estudo aqueles que versam sobre a comunidade LGBT. O qual será trabalhado em conjunto com um dos momentos que, no mínimo no campo da memória, é conhecido como um marco fundacional dos direitos humanos: a Revolução Francesa.

Desse modo, tenho por objetivo geral desta pesquisa compreender e contrastar o sujeito dos dois objetos estudados. Ou seja, tanto na Revolução Francesa quanto nos cartazes selecionados produzidos na esteira do

¹ Graduando em História pela UFG. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Gênero (FH-UFG) e possui pesquisa com foco em História de Gênero e em literatura contemporânea *best-seller*. Contato: mramoscostaacad@gmail.com.

Projeto Direitos Humanos. Sujeitos e cartazes que são estudados a partir da metodologia que será exposta já na próxima seção, em seguida, apresento meus resultados divididos em duas partes. Na primeira, o foco está na Revolução Francesa e o contexto que a cerca, já na segunda parte, além dos cartazes, faremos uma comparação mais explícita entre os dois objetos. Por fim, nas considerações finais, haverá uma exposição geral dos principais elementos encontrados.

METODOLOGIA

Para produção deste estudo, recorri principalmente a dois referenciais teórico-metodológicos. O primeiro deles foram duas reflexões sobre os direitos humanos propostas por Lynn Hunt (2009). A primeira gira em torno da noção de que a origem dos direitos humanos e o acesso dos indivíduos a estes direitos estão conectados à empatia (ser reconhecido como semelhante por outros) e à autonomia. Nesse âmbito, os direitos humanos mudam à medida que mudam as percepções dos sujeitos que recebem empatia e que detêm autonomia.

Já a segunda é a afirmação de que os direitos humanos são sociais e políticos, são direitos de humanos em sociedade, de indivíduo para indivíduo. Aos quais só são garantidos no e por meio do mundo político secular e que exige participação ativa dos sujeitos. Tal ponto é significativo por colocar a participação e a luta de cada sujeito histórico no centro da construção de Direitos Humanos que não são essenciais/naturais/dados, e sim inventados.

Quanto ao segundo referencial teórico-metodológico, se trata do método de análise imagética proposto por Capel, Fernandes e Machado (2023), adaptado às necessidades deste artigo. O roteiro base segue seis procedimentos: 1 observação e percepção, 2 problematização, 3 investigação, 4 estudo da produção, 5 estudo da recepção e circulação e 6 a relação com outras imagens. Desse modo, por estar fora do escopo desta pesquisa, o tópico 5, por exemplo, não foi utilizado.

Além disso, foram consultadas historiografias tanto sobre a cultura da Europa Moderna e sobre a Revolução Francesa quanto historiografias sobre os movimentos pela igualdade de gênero e sexualidade existentes no Brasil desde o século XX. Estudos que nos permitem entender quem são os sujeitos dos Direitos Humanos e os processos de luta que os cercam.

A REVOLUÇÃO FRANCESA E SEUS SUJEITOS

Não precisamos ir longe para constataremos que os direitos conquistados e estabelecidos pela Revolução Francesa foram bem limitados. Como defendido por Hunt (2009), tratava-se de direitos centrados nos homens e com forte recorte de raça e classe. Para tentar entender tal questão, temos de retomar alguns estudos sobre a cultura da Europa moderna, com destaque para os entendimentos acerca dos sujeitos. Desse modo, convém uma recapitulação acerca da configuração da família burguesa europeia do momento de transição da modernidade para a contemporaneidade.

Sob essa perspectiva, Peter Gay (2002) aponta para uma sociedade burguesa do século XIX – isto é, uma sociedade recém abalada pela Revolução Francesa –, que não apenas tinha uma grande resistência à participação feminina no mundo do trabalho, com exceção nos piores cargos. Como também possuía a noção de que o trabalho da mulher da classe média era o doméstico, se não realizado diretamente por ela, pelas empregadas coordenadas pela esposa:

Gerenciar o lar de classe média significava comprar as provisões, supervisionar os empregados, conservar-se prudentemente dentro do orçamento doméstico, assumir o papel principal na criação dos filhos, com os quais normalmente passavam mais tempo do que seus maridos, presidir com graça o que os contemporâneos costumavam chamar de “suplício doméstico”, sempre dando a melhor impressão possível como anfitriãs. [...] Em poucas palavras, esse era o trabalho das mulheres - responsável, variado, árduo e jamais terminado (Gay, 2002, p. 219–220).

Associadas a isso estavam as próprias dinâmicas de poder na família. Figura importante, com o dever de ir ao auxílio do esposo, dotada de poder, porém, sempre secundária:

Os homens não precisariam temer o poder secreto da mulher se ela fosse suficientemente discreta quanto a isso — em suma, a musa, a inspiradora silenciosa dos grandes homens. Trata-se da esposa que toma lugar secundário enquanto o marido se exhibe no grande palco do mundo, mesmo reconhecido (ainda que ele não o faça) ser a verdadeira inteligência da casa. É ela que faz despertarem os talentos do marido, é ela quem conquista adeptos influentes para sua causa, é ela quem discretamente aperfeiçoa suas maneiras e estilo de seus escritos. Ela é o verdadeiro governo da família e não tem necessidade do direito de voto, como repetia a débil avaliação antifeminista, pois ela quem diz ao marido e aos filhos em quem deveriam votar (Gay, 2002, p. 224).

Em suma, trata-se de um modelo que coloca a mulher como um não semelhante, um outro que não recebe empatia. Além disso, a autonomia feminina se vê fortemente prejudicada, seja pela subvalorização do trabalho, seja pelo uso do próprio poder, dotada dele, mas sem o direito de usá-lo. Ao mesmo tempo em que há um estatuto jurídico que submete a mulher à guarda e tutoria do homem, “[...] quase inimputáveis, por serem desprovidas de responsabilidade e de estatuto jurídico (Perrot, 2007, p. 152)”. Enquanto isso, o modelo propaga a visão de que ao homem cabe o trabalho mais bem remunerado (o que não pode ser confundido com bons salários para o proletariado), ao mesmo tempo em que dá aos homens das classes médias e altas o uso da reflexão, da argumentação e do poder decisório de votar e ser votado.

Outrossim, já pensando em outro grupo, Zairong Xiang (2024) defende que a Europa, com suas interpretações e interferências, tratou de fixar gênero e sexualidade onde ele não era fixo. Modificando e padronizando culturas anteriores e contemporâneas a eles (babilônica e mesoamericana, respectivamente), formaram um sujeito que deve ser cis-heterossexual, sendo a dissidência não reconhecida.

Nesse sentido, não é uma surpresa que a Revolução Francesa não tenha defendido os direitos destes grupos. Ao passo que sociedades anteriores, como a greco-romana, em que relações entre homens eram reconhecidas, trataram de estabelecer respaldos a fim de garantir a dignidade de seus membros. A exemplo da proibição da penetração entre homens livres, algo que poderia ser entendido como um rebaixamento à posição feminina ou de escravizado, um “direito” importante para preservar a integridade e a posição do nobre ou livre (Foucault, 2021).

Entretanto, como nos lembra Lynn Hunt, os direitos são conquistados por sujeitos em sociedade. Isto é, precisamos nos lembrar de que os movimentos que lutam pelos direitos das mulheres e da comunidade LGBT, aos quais retomaremos no próximo tópico, só começam a ganhar força e projeção no século XX (Perrot, 2007; Quinalha, 2022). Cenário que é um tanto diferente quando observamos os esforços dos negros de São Domingos.

Mais preocupada em manter seus lucros coloniais do que em universalizar os Direitos do Homem e do Cidadão, a burguesia francesa revolucionária limitou o acesso a participação política, mesmo a dos mulatos livres e donos de terra:

Todos os brancos de São Domingos, fossem contrários ou a favor da independência, estavam unidos em um ponto: a manutenção da escravidão. Direitos para mulatos, hoje? Significava direitos para os escravos amanhã. Eles combateram a questão do mulato como se fosse o posto avançado do seu precioso grupo de escravos. A burguesia francesa entendeu o ponto de vista deles e, calando os Amigos dos Negros na Câmara, intimidou o centro e manteve o status quo colonial (James, 2022, p. 82).

Como defende James (2022), o que modificou este cenário, tanto para os mulatos livres quanto para os escravizados, seria a mobilização popular. Apenas com as movimentações das massas em Paris e em São Domingos, e devido à pressão militar da Espanha e da Inglaterra, é que o direito à liberdade e as garantias de participação política seriam expandidas para além dos homens brancos.

CARTAZES E SEUS SUJEITOS

Uma primeira observação inicial que precisa ser feita é de que estes cartazes partem de uma origem de produção em comum: o Projeto Direitos Humanos do CEPI Professor Pedro Gomes. O qual apresenta os seguintes objetivos:

Contribuir para o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico. Cooperar para a reflexão acerca dos valores, da prática da virtude e do posicionamento crítico. Fomentar o protagonismo juvenil e o desenvolvimento da solidariedade. Contribuir para a formação crítica e pautada nos Direitos humanos (CEPI PROFESSOR PEDRO GOMES, [S.l.], p. 3).

Nesse sentido, fica evidente a tentativa de mobilizar o estudante em prol dos seus direitos e dos direitos do próximo. Isto é, há a presença de uma intenção de valorizar a empatia para com o outro e a ideia de que são direitos construídos pelos indivíduos (alunos) em sociedade. Desse modo, trata-se de um preâmbulo que já nos indica algumas considerações iniciais acerca das imagens que analisaremos a seguir.

Fig. 1: Transfobia na adolescência. Cartaz produzido por estudantes para Projeto de Direitos Humanos.



Fonte: Henrique; *et al.*, 2023.

Na imagem, vemos duas mulheres, uma branca e uma negra, lado a lado, ambas com as cores da bandeira LGBT pintadas em seus braços, cores que também aparecem no título do cartaz "Transfobia na adolescência". Na porção inferior, vemos os nomes dos alunos e a sinopse da produção. Nela, está demonstrada a intenção de valorizar a voz das pessoas trans, com um discurso de solidariedade e de fomento ao engajamento no respeito à diversidade de gênero.

Fig. 2: Amor livre. Cartaz produzido por estudantes para Projeto de Direitos Humanos.



Fonte: Manoel, *et al.*, 2025.

Em seu centro, aparecem duas mãos dadas, sem marcação expressiva de gênero, com dois tons de pele diferentes, sem nenhum adereço além de uma pintura na cor do arco-íris, ao fundo, há vegetação. Na porção superior, os nomes dos alunos nas cores do arco-íris, já na inferior estão o título e a sinopse. Ela também traz a ideia de dar voz aos sujeitos, com espectro mais amplo, e cita as questões de sexualidade. De modo geral, o cartaz gira em torno da noção de respeito à comunidade LGBT.

Tendo em vista as duas imagens, percebe-se que os seus sujeitos de direitos humanos são plurais: multirraciais, LGBTs e de diferentes gêneros. Ambos os cartazes partem de um contexto muito diferente daquele que trabalhamos na sessão anterior. Dessa maneira, são cartazes que bebem de um século XX que presenciou o fortalecimento de diferentes movimentos de grupos minorizados.

Já presente em uma Alemanha pré-nazismo, o movimento LGBT é o principal mote dos cartazes selecionados. Apesar de ser muito associado aos eventos de Stonewall (1969) em que membros da comunidade ocuparam as ruas de Nova York em sinal de protesto contra batidas policiais em seus bares, trata-se de um movimento com sua própria história no Brasil (Quinalha, 2022).

No Brasil, a década de 1970 agiu como um divisor de águas para o movimento social de pessoas dissidentes de sexualidade e gênero no Brasil. Embora formas anteriores de sociabilidade, expressões culturais próprias e redes informais de apoio já existissem, foi sob o ápice da repressão moral do regime militar que o Movimento Homossexual Brasileiro (MHB) estruturou-se nos moldes dos movimentos sociais que conhecemos hoje. Num processo de delimitação de uma agenda política autônoma e de articulação de ações para a garantia de direitos (Quinalha, 2021).

Além disso, inspirado em outros movimentos do período (como as vertentes feministas e antirracistas), o MHB desenvolveu dinâmicas próprias. A principal delas consistiu na capacidade de transformar o estigma e o tabu social em vetor de orgulho e plataforma de ação coletiva. Organizações centrais, como o grupo Somos, priorizaram a autoaceitação e o fortalecimento de identidades individuais e grupais. Prioridades justificadas por duas urgências: superar a culpa e a estigmatização internalizadas pela moral conservadora vigente e traçar vias de atuação distintas daquelas adotadas pelas esquerdas tradicionais (como os movimentos estudantil e operário), marcadas frequentemente pelo machismo (Quinalha, 2021).

A despeito de cisões internas que resultaram na fragmentação dos grupos pioneiros, as décadas seguintes foram marcadas por avanços institucionais expressivos. Já nas eleições de 1982, o movimento articulou candidaturas comprometidas com a diversidade sexual dentro das legendas partidárias. Em 1985, fruto de forte mobilização liderada pelo Grupo Gay da Bahia, a homossexualidade foi desclassificada do rol de patologias do Instituto Nacional de Assistência Médica e Previdência Social (INAMPS). Durante a Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988), a atuação do grupo Triângulo Rosa garantiu o voto favorável de 47 constituintes pela proibição explícita da discriminação por orientação sexual, ainda que o trecho não tenha integrado o texto final (Quinalha, 2021).

Nos anos 1990, a agenda ativista concentrou forças no combate à epidemia de HIV/AIDS. A virada do milênio, por sua vez, inaugurou um período de maior interlocução com o poder público, cujo marco foi o lançamento do Programa Brasil sem Homofobia (2004), voltado à formulação de políticas públicas transversais para a população LGBT (Pereira, 2016). Mais recentemente, o avanço do movimento refletiu-se na conquista do nome social em âmbito federal (2016) e na ocupação da política institucional: em 2022, ocorreu a eleição das duas primeiras deputadas federais trans da história do país, Erika Hilton e Duda Salabert. Erika Hilton, que assumiu a presidência de uma sessão na Câmara dos Deputados em 2023 e a liderança da bancada da Federação PSOL/Rede no Congresso Nacional em 2024.

Entretanto, apesar de os cartazes girarem principalmente em torno do movimento LGBT, seus recursos imagéticos evocam também as lutas pela interseccionalidade, entrelaçando sexualidade, gênero e raça. Trata-se também de uma forma de ver e agir no mundo que entende as diferentes formas de opressões como conectadas. Sendo uma corrente presente tanto no exterior quanto nacionalmente.

Talvez um dos casos mais emblemáticos fora do Brasil seja o da filósofa e militante Ângela Davis, candidata em 1980 à vice-presidência dos EUA pelo Partido dos Panteras Negras. Também autora do livro “Mulheres, Raça e Classe”, uma obra que interconecta essas três categorias em uma análise da história dos Estados Unidos. Não se tratando de um livro unicamente acadêmico, mas também de mobilização social em prol do combate às hierarquias. Em livros mais recentes, como “A liberdade é uma luta constante”, Davis expande essa

perspectiva ao defender a necessidade de pensar a opressão contra a população queer e contra imigrantes. Um movimento que também envolveu figuras de peso para a política norte-americana, como a ex-primeira-dama Michelle Obama e a ex-vice-presidente Kamala Harris. As quais entrelaçam a luta feminista com a antirracista, mesmo que com um tom liberal típico do progressismo neoliberal dos novos democratas de Bill Clinton (Fraser, 2020).

No Brasil, Lélia Gonzalez, com grande atuação nas décadas de 1970 e 1980, também teve uma práxis fortemente marcada pelo entrelaçamento de diferentes formas de opressão. Por diversas vezes, suas teorias e militância associaram raça, classe, gênero e colonialismo, este último muito conectado à posição brasileira como um país do sul global. Outrossim, também foi um movimento que conseguiu e consegue alçar figuras dentro da política institucional, mesmo que estas não utilizem este termo diretamente. Na época da Constituinte, um nome de grande peso foi o da deputada Benedita da Silva, por outro lado, em tempo semelhante, figuras como Chico Mendes também associavam o ambientalismo às lutas de classe. Interseccionalidade que continua a existir no Brasil através de movimentos como o Bem-Viver e o MST, cujas alas feministas trabalham para associar a luta pela terra às questões de gênero e raça.

Ao beber de todos esses movimentos de indivíduos em sociedade que lutam por seus direitos, os cartazes também acabam por fazer parte dessa mobilização. Durante esse processo, evocam a luta pela empatia, isto é, pelo entendimento de que também são indivíduos que merecem respeito. Por fim, apesar da autonomia não aparecer diretamente, a luta pela presença e continuidade dessas comunidades na escola, um espaço central de formação pessoal e profissional, também contribui para tal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do texto, passamos pelos dois objetos estudados em busca de seus sujeitos de direitos humanos. Observou-se na Revolução Francesa um sujeito limitado ao homem branco, proprietário e cis-heterossexual, mas que foi obrigado a se expandir pela ação dos negros de São Domingos. Por outro lado, os cartazes demonstram como os direitos humanos estão sujeitos à transformação. Inseridos em um contexto de movimentos sociais que começam a se estruturar no século XX, os próprios cartazes fazem parte dessa ação de sujeitos em sociedade.

Ademais, apesar de darem destaque para o aspecto da empatia, via defesa do respeito, são cartazes que, ao defenderem a presença da comunidade LGBT nas escolas, também participam da luta para a conquista da autonomia por estes setores. Entretanto, é importante ressaltar que são cartazes que não estão esgotados. Outras questões ainda podem e devem ser estudadas: sua circulação no ambiente escolar, sua relação com os curtos, sua presença no perfil do colégio etc. Desse modo, não se trata de um estudo acabado.

REFERÊNCIAS

CAPEL, Heloisa; FERNANDES, Gabriel; MACHADO, Tiago. **Interpretar imagens: desafios para o(a) professor(a)**. Goiânia: Cegraf UFG, 2023. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/Interpretar_imagens_-_Desafio_para_o%28a%29_Professor%28a%29.pdf. Acesso em: 29 jul. 2026.

CEPI PROFESSOR PEDRO GOMES. **Projeto Direitos Humanos**. Goiânia: CEPI Professor Pedro Gomes, [S./l.]. 8 p. Documento interno.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024. Documento online. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/f62c4196-561d-452d-a2a8-9d33d1163af0>. Acesso em: 04 set. 2024. p. 109.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. São Paulo: Autonomia Literaria, 2020.

GAY, Peter. O problemático evangelho do trabalho. In: GAY, PETER. **O século de Schnitzler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 210–237.

HENRIQUE, Pedro; WEVERTON, Francisco; HENRIQUE, Lucas; PHELIPE, João. **Transfobia na adolescência**. Goiânia: Centro de Ensino em Período Integral Professor Pedro Gomes, 2023. 1 cartaz. Documento interno.

HUNT, Lynn. **A Invenção Dos Direitos Humanos: Uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JAMES, Cyril Lionel Robert. **Os Jacobinos Negros**. tradução: Afonso Teixeira Filho. São Paulo, SP: Boitempo, 2022.

MANOEL, Guilherme; FRANCISCO, Mykhael; RICHARD, Pablo. **Amor livre**. Goiânia: Centro de Ensino em Período Integral Professor Pedro Gomes, 2025. 1 cartaz. Documento interno.

PEREIRA, Cleyton Feitosa. Notas sobre a trajetória das políticas públicas de direitos humanos LGBT no Brasil. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, Bauru, v. 4, p. 115–137, 2016. Disponível em: <https://www3.faac.unesp.br/ridh/index.php/ridh/article/view/307/168>. Acesso em: 03 ago. 2026.

PERROT, Michelle. **Minha História Das Mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+: Uma breve história do século XIX aos nossos dias**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2022. (Ensaio).

RODRIGUES, Alice. Mesmo com queda, Brasil é o país que mais mata trans e travestis. **Agência Brasil**, 2026. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2026-01/brasil-ainda-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-e-travestis-no-mundo>. Acesso em 10 ago. 2026.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: WILLIAMS, Raymond. **Recursos da Esperança**. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 3–28.

XIANG, Zairong. **Antigos Caminhos Queer: Uma exploração decolonial por Zairong Xiang**. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2024.

¿A quién le hablan los muros? Crónicas del arte urbano en el río Suquía, Córdoba, Argentina, 2016-2023

Pedro Vicente Girardi Callafa¹

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta ponencia es analizar críticamente las expresividades del arte urbano en el río Suquía en Córdoba, Argentina, en un periodo de siete años segmentado en dos momentos: uno previo y uno posterior al desarrollo de políticas de valorización del corredor. El texto se estructura en cuatro apartados: el primero contextualiza la aproximación al arte urbano como objeto de estudio; el segundo describe el área y las características del fenómeno a partir de una investigación realizada como tesis de grado entre 2016 y 2020; el tercero examina las transformaciones del río desde 2019, focalizando en el despliegue de un programa municipal de muralismo; el último apartado presenta reflexiones en torno al arte urbano y su utilización en políticas de ordenamiento territorial y estetización del paisaje. Los siguientes interrogantes orientan y animan el escrito: ¿cómo agencia el arte urbano en la arena pública? ¿cuáles son los cambios en las prácticas y sensibilidades de estas manifestaciones cuando acontecen de manera autónoma o bajo el auspicio del Estado? ¿qué pueden decir las paredes en uno u otro momento de la historia de la ciudad? ¿es el arte capaz de producir sentidos contra hegemónicos en un régimen de espectacularización de las expresiones artísticas y un capitalismo fuertemente estético?

EN BÚSQUEDA DEL OBJETO DE ESTUDIO

En el año 2016, mientras cursábamos la Licenciatura en Geografía, junto a Lucía Bit Chakoch Larribité, comenzamos a interesarnos por diferentes manifestaciones estéticas presentes en el espacio público de Córdoba. Teniendo intereses académicos afines, decidimos realizar la tesis de graduación en equipo. Tal trayectoria derivó en el encuentro con el arte urbano como objeto de análisis. Nuestro informe final, presentado en 2021, llevó por título *Trayectorias, prácticas y manifestaciones estéticas en la ciudad contemporánea. Las expresividades del street art y su devenir paisaje en Córdoba, Argentina*. Allí abordamos la producción de intervenciones plásticas en formato bidimensional en el área central y pericentral de la ciudad, que, posteriormente, caracterizamos como murales, grafitis, pegatinas, estenciles y pintadas (Girardi Callafa y Bit Chakoch Larribité, 2022). Por una decisión política y metodológica, la tesis solo abordó las expresiones artísticas que acontecían sin mediación de instituciones públicas o privadas. Tal elección se orientó por el interés que suscitaba entrever las tensiones generadas al interior de estos lenguajes expresivos y entre estas intervenciones, que en términos de co-construcción del paisaje (Nogué, 2007) entendíamos como parte de una ciudad practicada (Delgado, 1999), y el devenir de la ciudad planificada (Delgado, 1999). Esto posibilitó evitar un sesgo “romántico y festivo” del arte urbano, para abrir la posibilidad a interrogantes sobre las apropiaciones del espacio y producir un desplazamiento de lo que nosotros, desde nuestro acervo cultural e ideológico, entendíamos como “arte urbano” y como “arte” en general.

Con los objetivos de identificar artistas y colectivos vinculados al movimiento del arte urbano cordobés;

¹ Licenciado en Geografía por la Universidad Nacional de Córdoba, becario doctoral de CONICET (IECET), doctorando en el área de geografía en la UBA, adscripto en el Seminario de Organización Territorial (URBANA) - UNC. Artista plástico y audiovisual. vicente.girardi.callafa@mi.unc.edu.ar

caracterizar sus técnicas, estilos y lenguajes; comprender las diferentes narrativas y afectividades que motivaban sus prácticas y analizar los diálogos y las controversias en torno a los usos del espacio público; desplegamos un conjunto de técnicas metodológicas que nos permitieron abordar la problemática “siguiendo la huella de los artistas” desde la proximidad y el involucramiento. Lo cual significó practicar derivas urbanas en múltiples temporalidades y escalas, realizar registros fotográficos y audiovisuales, descifrar escrituras y signos, contactar artistas por medios digitales, entrevistar un número significativo de ellos, y participar en eventos y talleres afines a los objetivos. Tales tareas requirieron de un tiempo extendido de trabajo de campo sumado a una construcción teórica compleja. Esto último, producto de que el objeto de estudio era escasamente abordado desde la perspectiva espacial y, por lo tanto, el marco teórico resultó de carácter multidisciplinar, navegando entre autores y fuentes de la geografía crítica, diversas aristas de las ciencias sociales, la cultura visual, el arte y la arquitectura.

EXPRESIVIDADES EN TENSIÓN: ARTE URBANO EN EL RÍO SUQUÍA 2016-2019

Entre los sectores que visitamos con mayor asiduidad durante el periodo de tesis, se encontraba el corredor del río Suquía entre los barrios Centro, Juniors, General Paz, Alberdi, Ducasse y Providencia. Si bien el fenómeno que estudiábamos era espacialmente disperso, el río aparecía como un entorno diferencial en términos materiales y simbólicos dentro de las áreas que abarcaba la investigación, cuestión que habilitaba cierta permisividad para el despliegue del arte urbano. Es común oír que el Suquía constituye la “espalda de Córdoba”, esto se debe a que, en términos históricos, aunque existieron diversas iniciativas para su integración arquitectónica y paisajística desde el siglo XIX (Malecki, 2022), siempre resultó un espacio conflictivo por su dinámica natural y por la contaminación ligada a la expansión urbana. En rigor, en los primeros años de la investigación, nuestras caminatas por el río registraban infraestructuras obsoletas, industrias abandonadas, descampados, basurales, parques descuidados, callejones oscuros, a lo cual se sumaba la presencia de algunas viviendas precarias, pequeñas villas, y el encuentro con trabajadores informales (limpiavidrios, cuidacoches, trabajadoras sexuales, feriantes, vendedores ambulantes). Estas características que, en principio, podrían asociarse a paisajes del miedo (Lindón, 2007), resultaban potenciales desde el punto de vista de las prácticas artísticas, así lo testificaban la existencia de grafitis, pintadas y murales. Lo cual tenía su correlato en las entrevistas que realizábamos, dado a que varios artistas, en particular grafiteros, consideraban al río como un espacio de expresión seguro, en el cual la falta de vigilancia y las características estructurales se traducían en posibilidades y libertad de acción.

Por lo anterior, en el primer ensayo que realizamos sobre el tema², asumimos al río como un paisaje residual (Nogué, 2011), en tanto se nos figuraba como una sucesión de *terrain vague*, tal como los conceptualizó Sola-Morales (2005); es decir, como intersticios urbanos en los cuales la ausencia, la obsolescencia, el olvido y el abandono priman por sobre las formas, la funcionalidad, la memoria y la inversión. Paisajes que, por su condición de indefinición, por su carácter expectante, híbrido y abierto habilitan posibilidades de apropiación humana y no humana múltiples: la naturaleza los recoloniza, las personas desplazadas los habitan, los artistas los intervienen. En el plano del arte urbano, tales características propiciaban intervenciones diversas de sentidos vagos, inconexos, ambiguos, a veces indescifrables, como un palimpsesto social de comunicaciones erráticas que no se ordenaban bajo un imperativo común. En ese conjunto de marcas reconocíamos leyendas y dibujos que referían a sensibilidades tan vastas como las propias posibilidades del pensamiento: desde consignas

2 Este primer escrito llevó por título Mediaciones entre paisaje y arte urbano: abordaje desde los *terrain vague* en la ciudad de Córdoba, y, si bien no se encuentra publicado, fue presentado como ponencia en el VI Congreso Nacional de Geografía de Universidades Públicas (UNNE, Resistencia, Chaco, 2017).

políticas hasta mensajes escatológicos, desde preguntas filosóficas hasta mensajes de odio, desde frases de amor hasta amenazas. Esto, comprendimos, era parte sustancial del fenómeno estudiado en su forma abierta, sin mediación institucional: yuxtaposición, movilidad, incertidumbre, fugacidad y arbitrariedad. La expresividad artística emergente, por medio de todos estos gestos, trazaba un panorama de la conflictividad de “lo público” entendida en términos amplios (Gravano, 2023), que iba más allá de la conflictividad estrictamente espacial que buscábamos reflejar. A su vez, el trabajo con artistas nos permitía comprender el arte urbano como un conjunto de performances que partían de motivaciones, sujetos y lenguajes diversos, a veces en cooperación y muchas veces contrapuestos (figura 1).

Fig. 1: Intervenciones sobre un muro en ruinas



Fotografía. Registro propio en terreno baldío lindante con el río Suquía. Año: 2017.

Lo expresado era particularmente notorio por las disputas de sentidos que acontecían en las calles, de las que el sector del río no era ajeno y, en ocasiones, resultaba protagonista. En efecto, el periodo de trabajo de campo coincidió con un contexto de fuertes debates en la arena pública, en particular en torno a la legalización del aborto seguro, legal y gratuito en Argentina. La lucha del movimiento conocido como la “marea verde” (vinculado a la agencia de mujeres, feminismos y diversidades sexo-genéricas), había adquirido gran visibilidad mediática desde los inicios incipientes de nuestra investigación. Dada la magnitud de este fenómeno y el volumen de intervenciones artísticas involucradas en las manifestaciones de la “marea verde”, la tesis incluyó dentro de sus apartados un capítulo especial sobre el arte urbano como forma de activismo visual (Mirzoeff, 2016); en este caso como parte de un cuestionamiento a la normatividad del espacio público (Noguera-Fernández, 2015) y su matriz hetero-sexualizada (García Ramon et al., 2014). Posteriormente, dicha sección fue publicada bajo el título: *Las prácticas del street art como gestos estéticos alternativos en la trama urbana* (Bit Chakoch Larribé y Girardi Callafa, 2023).

Es importante explicitar lo anterior dado que muchas de las tensiones de sentidos que registramos estu-

vieron relacionadas a las disputas entre activistas feministas y de las diversidades sexo-genéricas, y la emergencia de grupos conservadores: religiosos, nacionalistas, patriarcales y “pro-vida”. Esto se tornó tangible en varios momentos de la investigación. Destacamos los siguientes ejemplos: en la marcha de la diversidad de noviembre de 2017, un grupo de activistas pintaron un mural en el río Suquía que representaba dos chicas besándose y que incluía el lema “Que la lucha nos llene de besos” (Figura 2), como forma de repudio a la represión padecida por dos adolescentes que, en octubre del mismo año, habían sido detenidas por besarse en la vía pública, acusadas de cometer “actos obscenos” y faltar a la “ética ciudadana”.

Fig. 2: grupo de activistas pintando el mural “Que la lucha nos llene de besos”



Fotografía. Registro propio en el Parque Las Heras, río Suquía. Año: 2017.

El día en que se realizaba la intervención, encontramos pequeños escritos pegados sobre árboles y postes con mensajes religiosos que profesaban el binarismo sexual y rechazaban la homosexualidad. Luego de finalizado, el mural fue víctima de vandalismo con mensajes de la misma naturaleza, lo cual llevó a sus autoras a repintarlo en tres ocasiones. La última vez, la figura original fue modificada para que resulte “tolerable” y la obra pudiera perdurar más tiempo. De manera similar, en esos años, a lo largo del río encontramos intervenciones feministas, de la diversidad y de las Madres de Plaza de Mayo que habían sido tachadas con simbología nazi o censuradas con pintura negra. Por último, en este conteo, cabe destacar los murales realizados por la agrupación nacionalista GUIA (Guardia de la Identidad Argentina), sobre el río, en inmediaciones de la casa de gobierno y la legislatura de Córdoba. Estos expresaban sentidos ligados al patriotismo y la Guerra de Malvinas, incorporaban símbolos del Estado y reivindicaban la consigna “Dios, patria y familia”. Uno de los diseños, repintado en 2019 por miembros de GUIA (Figura 3), mostraba a la Argentina siendo atacada por arañas que representaban a Inglaterra, el judaísmo, el feminismo, el comunismo, la comunidad LGTB, entre otros. Posteriormente, en pandemia, en una marcha anti-cuarentena, esta agrupación levantaría una bandera con el lema “Patriarcado Unido Argentino”. Todas estas manifestaciones nos exponían a discursos diversos que, en ocasiones, resultaban próximos y afines a nuestra visión del mundo y, otras veces, nos vulneraban e interpelaban desde el plano personal e ideológico.

Fig. 3: miembros de GUIA repintando el mural “La guerra continúa”



Fotografía. Registro propio en el río Suquía, detrás de la legislatura de Córdoba. Año: 2019.

DE LA MULTIPLICIDAD AL ESPECTÁCULO: EL ARTE URBANO EN EL RÍO SUQUÍA 2020-2023

En 2019, y por el periodo de cuatro años, asume la intendencia de Córdoba Martín Llaryora (actual gobernador). Las políticas públicas de su mandato estuvieron orientadas, en gran medida, a la refuncionalización de espacios públicos y áreas “deprimidas” de la ciudad. El río Suquía se tornó uno de los corredores en los que se efectuaron mayores transformaciones: erradicación de basurales, desplazamiento de viviendas informales, construcción de puentes, inauguración de edificios gubernamentales, remodelación de parques, creación de paseos, ciclovías, iluminación led, aumento de vigilancia, entre otros. Lo cual acompañó los proyectos edilicios que distintas firmas inmobiliarias habían finalizado o se encontraban desarrollando frente o en proximidad al Suquía. Estos cambios, tendientes a una monumentalización del paisaje por medio del embellecimiento, tuvieron antecedentes en el río en 2011, con la inauguración de las obras conmemorativas del bicentenario nacional (Boito, Sorribas y Espoz Dalmasso, 2013): la Casa de Gobierno de Córdoba y el puente Bicentenario; sin embargo, se trataba de arquitecturas aisladas y no de un cambio generalizado. Recién desde 2019 comienzan a confluir numerosas intervenciones que, bajo la idea de “recuperación y puesta en valor”, logran resignificar material y simbólicamente el corredor: de una imagen abyecta a un paisaje renovado organizado en torno a obras adjetivadas por el gobierno como “icónicas” (Girardi Callafa, 2025)³.

El tramo final de escritura de la tesis se desarrolló en 2020 y coincidió con la implementación de las políticas descritas, por lo cual debimos realizar una salvedad en los apartados que caracterizaban al Suquía: estos hablaban de un periodo específico entre 2016 y 2019 que ya no se correspondía con la materialidad del río. Las condiciones espaciales del paisaje habían mutado significativamente, todo el corredor se encontraba en un proceso de transformación constante. Sumado a ello, casi la totalidad de intervenciones registradas en los paredones que enmarcan al Suquía habían sido borradas por la municipalidad con pintura verde en una acción

³ Las políticas de recuperación y valorización del río Suquía conforman el núcleo de mis estudios doctorales en cursos desde 2022. Esta y otras publicaciones son avances parciales de tal investigación.

de limpieza con finalidades estéticas. Ese mismo año, el gobierno impulsó el programa de muralismo *Arte de Nuestra Gente*, bajo el lema “Córdoba, ciudad de todas las culturas”, como parte de las políticas de recuperación y valorización del área.

Arte de Nuestra Gente comenzó en 2020 como una iniciativa cultural y laboral, en tanto brindaba una oportunidad de trabajo para artistas plásticos en el contexto de la pandemia de COVID-19. El programa tuvo tres llamados oficiales que se extendieron hasta el final de la gestión de Llaryora en 2023; las convocatorias fueron estudiadas desde una perspectiva crítica por Jauregui y Campagnon (2024) en su informe final de grado (dirigido por la Dra. Eugenia Boito y codirigido bajo mi supervisión). Interesa remarcar aquí que esta política contaba con un proceso de curaduría, es decir, se realizaba una convocatoria a proyectos de obra y luego se producía una selección. Por otra parte, si bien se categorizaba como arte urbano, en la práctica fue el muralismo el lenguaje predilecto para las intervenciones, siendo poco frecuentes otras expresividades propias del movimiento: pintadas, grafitis, estenciles y pegatinas.

Para el río Suquía, *Arte de Nuestra Gente* significó un vuelco en su imagen. En medianeras, paredes ruinosas, contrafrentes de edificios, puentes y sobre los muros que delimitan las márgenes del río, se desplegaron cientos de murales que podían visibilizarse a lo largo de kilómetros de costanera (figura 4). Esto se tradujo en un cambio sustancial en virtud del tipo de arte que emergía en el sector, ya no se trataba de una multiplicidad conflictiva, propia de la arena pública, como habíamos relevado en instancias previas. Se observaba, en cambio, un circuito de murales extendidos linealmente, ordenados de acuerdo a un criterio particular. Las expresiones desprolijas, indescifrables o beligerantes mutaron en obras pictóricas espectaculares, de colores llamativos, grandes dimensiones y mensajes “altruistas” que condensaban los sentidos propuestos desde la iniciativa gubernamental: diversidad cultural, diversidad de género, diversidad racial, identidad barrial, memorias, desarrollo sustentable y economía circular; sumado a la recurrencia a la abstracción y el surrealismo como forma de ornamentación y promoción de un urbanismo “lúdico”.

Fig. 4: Vista de murales del programa Arte de Nuestra gente



Fotografía. Registro propio. Río Suquía, barrio Ducasse. Año: 2021.

Es así que un área, previamente ocupada por grafiteros, devenía en un circuito de murales decorativos que el gobierno enunció como un “museo a cielo abierto” y publicitó como un atractivo turístico de la ciudad. Durante el desarrollo del programa, el municipio incorporó el lema “Córdoba capital del arte urbano”, tanto en murales como en cartelería (figura 5). Para 2022 la ciudad se había autoproclamado *Capital provincial del arte urbano* por medio de la legislatura. Esto, sin dudas, manifestaba un cambio en la naturaleza de las intervenciones presentes en el río. Si bien Córdoba era capital del arte urbano (y en extensión de todas las culturas), entre 2020 y 2023 el municipio censuraba pintadas y grafitis a lo largo del corredor, resguardando las intervenciones realizadas por el programa. Sin dudas, ello era producto del oxímoron que se generaba al intentar preservar un espacio público, un “ámbito callejero”, como un museo. La movilidad, el azar, lo “ilícito” y la espontaneidad, como características propias del arte urbano, en tanto fenómeno social público, quedaban eclipsadas por la pretendida domesticación de sus lenguajes expresivos.

Fig. 5: propaganda municipal “Córdoba como capital del arte urbano”



Fotografía. Registro propio en el río Suquía. Año: 2022.

Durante el trabajo de campo de los años 2016 a 2019, asistimos a jornadas gestionadas por artistas, en las cuales se debatía en torno a la participación en este tipo de convocatorias. Algunos asistentes manifestaban no realizar ningún tipo de trabajo con el Estado, debido a que sus propuestas acompañaban reclamos sociales dirigido hacia el gobierno. Otros pensaban que era mejor ocupar todos los espacios posibles, en particular si se les retribuía económicamente. Asimismo, existía una preocupación por los lugares en que desarrollaban sus prácticas artísticas, siendo los barrios Güemes y Alberdi espacialidades de mayor complejidad; en tanto se trata de zonas que presentan signos evidentes de gentrificación (Ávalos y Suyai Pereyra, 2023). En ese entonces, en los discursos de los artistas, el río no aparecía como un territorio problemático en el mismo sentido, resultaba difícil percibir un aburguesamiento del espacio (Moreira, 2007). Sin embargo, como mencionamos, un gran número de obras públicas y privadas serían dirigidas hacia la costanera y esto implicaría efectos de securización, capitalización de la naturaleza, mercantilización del suelo, proyección inmobiliaria y privatización del espacio (Girardi Callafa, 2025).

El contexto en que se impulsaron los programas resultó estratégico, en primer lugar, porque ante un escenario laboralmente inestable, se ofrecía a los artistas la posibilidad de exhibir sus talentos y percibir una retribución monetaria. En segundo lugar, porque la cuarentena de 2020 y 2021 permitió al gobierno desarrollar obras con celeridad, dada la ausencia de tránsito y la imposibilidad de la aglomeración de personas. Asimismo, la demanda de espacios públicos para la recreación otorgó notoriedad a la importancia del Suquía en el ejido urbano, en este sentido el río se tornó un eje fundamental para el éxito de las políticas de renovación impulsadas por la gestión 2019-2023. El arte ingresó, así, como parte de la política, desplegado como un vector de transformación estética bajo un halo aspiracional, turístico, escenificando el espacio y promoviendo su expectación a través de la configuración de una imagen mediática que, por un tiempo, comunicó los valores y el proyecto de ciudad del gobierno.

REFLEXIONES FINALES

Acordamos con Cataia que “hacer política territorial significa usar el territorio como atributo de poder para condicionar los rumbos de la historia” (2017, p.24), en este sentido el devenir urbano está siempre atravesado por la voluntad y la visión de los actores que proyectan y ejecutan políticas. La ciudad planificada (Delgado, 1999) produce una serie de atributos espaciales que proponen formas de habitar, capaces de condicionar las prácticas sociales en un contexto dinámico y en constante tensión. Es por ello que en los procesos de ordenamiento territorial se reconoce, implícita o explícitamente, un desorden previo sobre el que se asienta y justifica la acción del Estado (Arzeno, 2019). Para nuestro caso, el río resultaba una espacialidad desordenada en función de sus características estructurales y la aparente desconexión del ejido, de ello derivó la necesidad de recuperarlo y valorizarlo. El desorden, en ocasiones, era tangible: basurales, viviendas precarias, estructuras obsoletas, muros ruinosos, etc.; pero también se encarnaba en sujetos y prácticas sociales: personas en situación de calle, trabajo informal, arte callejero y otros usos “indebidos” del espacio. En efecto, el orden dado por las obras, acompañado por una serie de dispositivos discursivos (publicidad, cartelería, la voz oficial del Estado, la promoción mediática y la propaganda turística), produjeron cambios significativos en los modos de estar y circular en el sector.

Para el caso específico de nuestro objeto de estudio tales modulaciones resultaron evidentes. Al comenzar la investigación, el modo de aparecer del arte urbano era de carácter errático y conflictivo en términos de los sujetos, los discursos y las motivaciones que lo dinamizaban. Sin embargo, a raíz de la transformación espacial que comienza a expresarse en 2019, el fenómeno queda supeditado a una política que, aún bajo la pretensión de visibilizar a “todas las culturas”, efectuó una curaduría expresiva, utilizando el arte como una fuerza pacificadora de lo social. El tono festivo de la divulgación de estas intervenciones, sumado a la autoproclamación de la ciudad como capital del arte urbano, ratificaron el interés gubernamental de crear un marco institucional para estas prácticas artísticas y promover un modo específico de exhibirlas, un punto de vista.

Reconocemos que este tipo de programas se asientan en políticas más amplias tendientes a la estetización y turistificación de la ciudad por medio de la promoción de circuitos orientados a la gestión del ocio (Delgado, 2000) de ciudadanos y visitantes. La apuesta por la generación de obras “icónicas” y la producción de paisajes atractivos como paquetes de experiencias sensibles, se asienta en la necesidad de crear “marcas de ciudad” a través del marketing urbano. Si actualmente la ciudad se construye como ciudad del ocio, el consumo

y la diversión, esto sucede mediante un proceso de recuperación y estetización del paisaje urbano (Lipovetsky y Serroy, 2015, p.270) en el cual el arte es demandado por instituciones e incorporado a entornos de circulación.

En este contexto, deducimos que, de la multiplicidad de lenguajes del arte urbano, el mural resulta fácilmente asimilable a la lógica de la estetización. Su proximidad a la tradición expresiva de la pintura le otorga legitimidad social alejándolo de su entendimiento como vandalismo. Su capacidad para cubrir superficies de gran escala lo torna preferencial para transformar y resignificar espacialidades degradadas, produciendo escenarios plausibles de ser capitalizados como entretenimiento. La orientación de su contenido por medio de intervenciones estatales resulta, en el caso abordado, una forma de producción de sentidos, de comunicación de la política, y consolidación de un “hacer ver” ciudad que, inevitablemente, oculta o deja en pausa la pluralidad compleja y conflictiva de lo social.

REFERENCIAS

ÁVALOS, P.; SUYAI PEREYRA, A. La gentrificación en el marco del capitalismo. Dos casos: el corredor Colón y el barrio Güemes de la ciudad de Córdoba (Argentina). **CUADERNO URBANO**, Argentina, Vol. 34, N°34, p.161-186, 2023.

BIT CHAKOCH LARRIBITÉ, L.; GIRARDI CALLAFA, V. **Trayectorias, prácticas y manifestaciones estéticas en la ciudad contemporánea**. Las expresividades del street art y su devenir paisaje en Córdoba, Argentina. Tesis (Licenciatura en Geografía) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2021.

BIT CHAKOCH LARRIBITÉ, L.; GIRARDI CALLAFA, V. Hacia una caracterización de los lenguajes del street art. **Cardinalis**. Córdoba, N°18, 1° semestre, p.137-166, 2022.

BIT CHAKOCH LARRIBITÉ, L.; GIRARDI CALLAFA, V. Las prácticas del street art como gestos estéticos alternativos en la trama urbana. En: **Territorios de la complejidad: por una geografía resignificada**. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, p.407-423, 2023.

BOITO, M.; SORRIBAS, P.; ESPOZ DALMASSO, M. La ciudad del Bicentenario cordobés: la visibilidad mediática de las intervenciones urbanas como embellecimiento estratégico. **Intersticios**, Valencia, Vol.7, N°1, p.215-230, 2013.

DELGADO, M. **El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos**. Barcelona: Anagrama, 1999.

DELGADO, M. Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural. En: **Habitantes de Babel. Política y poéticas de la diferencia**. Barcelona: Laertes, p.245-276, 2000.

GIRARDI CALLAFA, V. ¿Cómo se ordena un río? Análisis crítico de la recuperación y puesta en valor del río Suquía en la ciudad de Córdoba, Argentina (2011-2023). **Estudios Socioterritoriales**, Tandil, Vol.36, N°1, p.55–74, 2025.

GRAVANO, A. Registros de una antropología de lo público. **Runa**, Buenos Aires, Vol. 44, N°2, 2023.

LINDÓN, A. La construcción social de los paisajes invisibles y del miedo. En: **La construcción social del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 217-240. 2007.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico**. Argentina: Anagrama, 2015.

MALECKI, S. Salubridad, paisajismo y circulación vial. El proyecto de sistematización del río Primero en la ciudad de Córdoba (1942-1970). Perú, **Limaq**, n°11, p.165-185, 2023.

MIRZOEFF, N. **Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual**. España: Espasa Libros, 2016.

MOREIRA, R. O espaço e o contra-espaço: Sociedade Civil e Estado, Privado e Público na Ordem Espacial Burguesa. En: **Territorio, territorios ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: Lamparina (3 ed.), 2007.

NOGUÉ, J. El paisaje como constructo social. En: **La construcción social del paisaje**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

NOGUÉ, J. Otros mundos otras geografías. Los paisajes residuales. **ANPEGE**, Vol.7, N°1, p.3-10, 2011.

NOGUERA FERNÁNDEZ, A. Los feminismos y la división espacio género. En: **VII Congreso virtual sobre Historia de Las Mujeres**. España: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, p. 623-642, 2015.

SOLA-MORALES, I. Terrain Vague. En: **Anyplace**. Nueva York: Anyone Corporation, Cambridge: The MIT, p.118-123, 1995.

O MONSTRO DO CERRADO: SEMIOSE E ESPETÁCULO NA CONSTRUÇÃO MIDIÁTICA DE LÁZARO BARBOSA

Soraya Ferreira de Castro⁴

Em 9 de junho de 2021, quatro pessoas de uma mesma família foram assassinadas em uma chácara no Incra 9, em Ceilândia, região metropolitana de Brasília. O crime, por si só, seria mais um registro na já extensa crônica de violência que atravessa o entorno do Distrito Federal e o interior goiano. O que transformou o caso em acontecimento nacional, contudo, não foi apenas sua gravidade, mas o modo como a fuga do principal suspeito, Lázaro Barbosa de Sousa, foi convertida em espetáculo: durante vinte dias, cerca de duzentos e setenta agentes das polícias civil e militar de Goiás e do Distrito Federal, além de forças federais, vasculharam a mata fechada da região de Cocalzinho de Goiás com o apoio de helicópteros, drones e cães farejadores, enquanto emissoras de televisão e portais de internet transmitiam atualizações praticamente em tempo real. A operação recebeu milhares de contatos por meio de canais de denúncia criados especificamente para o caso, a esmagadora maioria deles inúteis à investigação — um indício, por si só, da dimensão que o episódio alcançou no imaginário coletivo. Lázaro foi localizado e morto em confronto com a polícia em Águas Lindas de Goiás, em 28 de junho daquele ano.

Este artigo é parte do projeto de dissertação *O Monstro, o Mau e a Feia: a espetacularização do crime e da violência na sociedade goiana por meio da mídia, imprensa e internet*, que reúne, ao lado das análises sobre os casos de Vilma Martins e Tiago Henrique, um conjunto de estudos voltados a compreender como a mídia goiana constrói arquétipos de monstrosidade, maldade e desvio em torno de sujeitos concretos. Este texto não se propõe a reconstituir exaustivamente os aspectos técnicos e audiovisuais da cobertura do caso Lázaro Barbosa, mas a investigar um problema mais específico: como a cobertura midiática, por meio de escolhas imagéticas sistemáticas, converteu um foragido em figura sobrenatural, e o que esse processo revela sobre o modo como certas identidades regionais são tratadas no imaginário nacional brasileiro.

Um instrumento produtivo para compreender esse processo é a semiótica de Charles Sanders Peirce, para quem todo signo se relaciona com aquilo que representa por um de três modos possíveis: semelhança, contiguidade ou convenção — respectivamente, ícone, índice e símbolo (PEIRCE, 2005). Aplicada à cobertura do caso Lázaro Barbosa, essa tríade permite descrever com precisão o mecanismo de produção de sentido que a mídia operou. Uma fotografia do rosto de Lázaro, isoladamente, é um ícone: assemelha-se a ele, é reconhecível como ele. Associada, porém, de forma sistemática, a imagens de mata fechada, fuzis e equipes fardadas em formação de guerra, essa mesma fotografia passa a funcionar como índice — aponta para um contexto de perigo e conflito armado que não está contido na imagem original. Quando essa associação se repete, dia após dia, em emissora após emissora, ela deixa de exigir explicação e se converte em símbolo: uma convenção que o público passa a reconhecer automaticamente, independentemente de qualquer informação factual adicional.

Essa produção simbólica encontra apoio, ainda, em moldes narrativos que a cultura já reconhece de antemão — arquétipos que dispensam explicação assim que ativados. Ao ouvir a expressão “serial killer”, por exemplo, grande parte do público já projeta um rosto, uma personalidade, uma trajetória, antes mesmo de

4 Bacharel em Direito. Advogada. Funcionária pública. Mestranda em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER/UEG). Contato: sorayafcastro@gmail.com.

qualquer informação factual concreta. A cobertura midiática não precisa, portanto, convencer o público de que está diante de um monstro: basta ativar o molde correto, e o restante do trabalho interpretativo é realizado pelo próprio espectador.

Essa cadeia semiótica pode ser observada em recursos técnicos concretos da cobertura. Os mapas exibidos nas reportagens, por exemplo, utilizavam predominantemente a cor vermelha para marcar as áreas de busca, estabelecendo uma simbologia direta com sangue e perigo. As imagens de baixa qualidade, provenientes de câmeras de segurança e registros amadores, remetiam esteticamente ao subgênero cinematográfico do *found footage* — o falso documentário que explora imagens supostamente encontradas, como em *Bruxa de Blair* ou *Atividade Paranormal* —, associando a narrativa jornalística a um repertório de horror já familiar ao espectador. Um exemplo particularmente elucidativo dessa conversão em símbolo pode ser observado na Figura 1, extraída de reportagem veiculada pelo portal do jornal O Globo, que apresentava objetos supostamente encontrados em um dos esconderijos de Lázaro Barbosa e associados a práticas satânicas. Tais objetos, isolados de seu contexto de descoberta, poderiam corresponder a uma miríade de práticas religiosas heterodoxas ou à mera superstição; articulados à narrativa policial e televisiva, contudo, tornam-se símbolo de uma monstruosidade que extrapola o campo penal e migra para o campo teológico.

Fig. 1. Símbolo associado a práticas satânicas, atribuído a esconderijo de Lázaro Barbosa. Fotografia digital (captura de tela de vídeo). Dimensões variáveis.



Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&si=1iG8CgxvZ3UHN3rz&v=Z7oRSGsZ-3II&feature=youtu.be>. Acesso em: 4 ago. 2025.

A palavra empregada com mais frequência pela cobertura para descrever Lázaro Barbosa — monstro — não é usada por acaso. Segundo o Dicionário Enciclopédico de Teologia de Arnaldo Schüller, monstro designa aquilo ou aquele que se coloca fora da ordem natural, que subverte essa ordem, que não estava previsto nas regras da criação (SCHÜLER, 2002). Tratar um sujeito como monstro é, portanto, retirá-lo do campo da humanidade compartilhada e recolocá-lo em um campo simbólico distinto, onde a compaixão e a complexidade

psicológica deixam de se aplicar — e onde, conseqüentemente, sua eliminação se torna moralmente menos problemática. Não é por acaso que Umberto Eco observa que a figura do inimigo é praticamente indispensável aos processos civilizatórios: quando não há um inimigo evidente, ele é deslocado para alguma força natural ou social que ameace o grupo e que precise ser vencida (ECO, 2011, p.27).

Essa retórica encontra eco no que o pesquisador Dave Grossman observa sobre representações midiáticas da violência: o retrato da violência produzido pela mídia tende a sugerir que é possível livrar-se, com facilidade, das inibições morais acumuladas ao longo de toda uma vida — e de quaisquer outras restrições instintivas — para matar de forma negligente e impune (GROSSMAN, 2007, p.137). Tal retórica não descreve apenas o comportamento atribuído a Lázaro Barbosa: descreve também o efeito pretendido sobre o espectador, convidado a testemunhar, à distância segura da tela, a suspensão momentânea dessas mesmas inibições.

Vale notar que essa operação simbólica não é a única disponível ao imaginário popular brasileiro diante de um fugitivo. Em certos contextos, criminosos assumem, na cultura popular, o papel inverso: o de bandido social — a figura do proscrito rural que, mesmo perseguido pelo Estado, permanece integrado à sociedade camponesa, que o reconhece como uma espécie de herói (HOBBSAWN, 2010, p.36). Não foi esse o destino simbólico reservado a Lázaro Barbosa: apesar de auxílios pontuais prestados por indivíduos isolados, por diferentes motivos, não houve mobilização comunitária efetiva a seu favor, nem qualquer leitura pública de sua fuga como forma de resistência ou protesto. A mídia, nesse sentido, não apenas construiu um monstro: também fechou, de antemão, a possibilidade de qualquer narrativa alternativa.

Esse processo de produção simbólica não ocorre no vácuo: insere-se em uma lógica mais ampla, que Guy Debord descreveu, ainda na década de 1960, como sociedade do espetáculo. Para Debord, a experiência direta é progressivamente substituída pela representação, e essa representação se converte, ela própria, em mercadoria de consumo — um processo que, segundo o autor, “conserva a cultura antiga congelada, inclusive com o reiterado remanejamento de suas manifestações negativas” (DEBORD, 1997, p.125).⁵ A caçada a Lázaro Barbosa ilustra esse remanejamento com clareza: medos ancestrais — do desconhecido, da mata, do predador humano — foram reativados e conservados sob nova embalagem audiovisual, adaptados à linguagem do entretenimento contemporâneo.

O próprio conceito de jornalismo como transmissão neutra de fatos foi, nesse processo, colocado em xeque. Já em 1984, Umberto Eco observava que a televisão vinha deixando de ser “um veículo de fatos considerado neutro” para se tornar “um aparato para produção de fatos, de espelho da realidade em produtor de realidade” (ECO, 1984, p.192). Na cobertura do caso Lázaro Barbosa, essa produção de realidade operou por meio de recursos tipicamente cinematográficos — cortes acelerados, trilhas sonoras dissonantes, sons ambientes de mata que evocam filmes de terror. O que interessa destacar aqui é o efeito semiótico desses recursos: eles não apenas descrevem um acontecimento, mas fabricam, quadro a quadro, a figura que pretendem descrever.

Paradoxalmente, a ausência física de Lázaro Barbosa na maior parte das imagens veiculadas potencializava sua presença simbólica. As câmeras mostravam, sobretudo, rastros: pegadas, acampamentos abandonados, relatos de testemunhas. Essa ausência estratégica cria o que Gilles Deleuze chamaria de uma descrição

⁵ Debord distingue três formas de espetáculo — concentrado, difuso e integrado —, conforme o grau de centralização de sua produção. A cobertura do caso Lázaro Barbosa aproxima-se do espetáculo difuso: não havia um único centro de produção da narrativa, mas dezenas de emissoras, portais e perfis competindo simultaneamente para entregar a atualização mais recente (DEBORD, 1997).

crystalina — aquela que não pressupõe a independência de seu objeto, mas que o substitui, cria e apaga a um só tempo (DELEUZE, 2018, p.185). O não-mostrado, nesse regime de imagem, torna-se mais poderoso que o visível: a imaginação coletiva é convidada a preencher, com seus próprios medos, o vazio que a câmera deixa em aberto.

Essa fabricação encontra apoio no que Eliézer Cardoso de Oliveira chama de estética da catástrofe: mesmo diante do horror, é possível — e, do ponto de vista midiático, rentável — encontrar elementos estéticos, um misto de horror e fascínio (OLIVEIRA, 2008, p.85). O decisivo, nesse tipo de cobertura, não é necessariamente a dimensão do evento, mas a dimensão de sua repercussão (OLIVEIRA, 2008, p.16). O crime deixa de ser apenas tragédia e passa a ser também matéria-prima de composição visual: a paleta de cores, o enquadramento, o ritmo de montagem — tudo é mobilizado para produzir não apenas informação, mas experiência estética.

É nesse ponto que o argumento se volta para a questão que mais interessa a este colóquio: a diversidade cultural e a maneira como as imagens participam de sua produção ou de seu apagamento. O Cerrado não foi, na cobertura do caso, apenas cenário: foi personagem. A vegetação densa, o isolamento geográfico, a dificuldade de acesso fora mobilizada repetidamente para reforçar a monstrosidade atribuída a Lázaro — como se observa na Figura 2, em que um agente da Polícia Civil avança por entre a mata fechada de Cocalzinho de Goiás, sob a legenda “Lázaro está há dez dias fugindo do cerco policial”. Os planos aéreos, recorrentes na cobertura, acentuavam essa relação: ao mostrar a imensidão do Cerrado a partir de helicópteros, a reportagem sugeria uma desproporção entre o homem e o território que beirava o sobrenatural — como se Lázaro fosse uma espécie de espírito da mata, em completo domínio de seu habitat.

Fig. 2. Agente da Polícia Civil durante buscas na mata de Cocalzinho de Goiás. Fotografia digital (captura de tela de vídeo). Dimensões variáveis.



Fonte: SBT Brasília. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4f-t2x81qYU>. Acesso em: 4 ago. 2025.

Essa operação simbólica não nasce com o caso Lázaro Barbosa: ela reativa uma tradição bastante antiga na cultura brasileira, que trata o interior, o rural, o “mato”, como espaço do primitivo e do perigoso, em oposição

a um litoral urbano supostamente racional e civilizado. Quando a cobertura filma o Cerrado sempre de cima, sempre enfatizando sua imensidão e o quanto ali é fácil desaparecer, ela reativa uma hierarquia simbólica entre centro e periferia, entre quem narra e quem é narrado — hierarquia que atravessa boa parte de como o Brasil urbano e midiático historicamente representa suas regiões interioranas.

Essa hierarquia simbólica pode ainda ser lida à luz do processo civilizador descrito por Norbert Elias: sociedades tendem a reafirmar sua própria autoimagem civilizada em contraste com figuras que classificam como bárbaras, primitivas ou selvagens (ELIAS, 1990). Ao consumir, em tempo real, a caçada ao “monstro do Cerrado”, o público urbano não apenas testemunhava um crime distante: reafirmava, por oposição, sua própria pertença a uma ordem civilizada, da qual o Cerrado selvagem e seu habitante monstruoso permaneciam excluídos. A espetacularização midiática, nesse sentido, cumpre uma função dupla: produz entretenimento e, simultaneamente, redesenha as fronteiras simbólicas entre civilização e barbárie — fronteiras que, não por acaso, coincidem quase sempre com as fronteiras entre centro urbano e interior rural.

Essa mesma lógica simbólica já aparece na literatura brasileira bem antes da cobertura de 2021. Em *Grande Sertão: Veredas*, quando os jagunços julgam Zé Bebelo⁶ e decidem poupar sua vida, a sentença não é a morte: é o exílio. Ele é condenado a deixar o sertão e fazer sua vida em Goiás (ROSA, 2001). Não é por acaso que Goiás aparece, ali, como o destino simbólico de quem precisa ser expulso do centro da narrativa — um território para onde se manda quem já não cabe mais na história que os vencedores contam sobre si mesmos. O Cerrado, nesse sentido, carrega um duplo peso: é território real, com sua história, sua gente e sua cultura próprias, e é, simultaneamente, símbolo disponível, pronto para ser preenchido pela narrativa que mais interessa a quem está contando a história — seja o narrador Riobaldo, no romance de Guimarães Rosa, seja a produção jornalística de 2021.

Voltando à tríade peirceana e ao conceito de espetáculo: o que se observa, ao longo dos vinte dias de cobertura, é uma cadeia de produção de sentido operando em tempo real. Ícone, índice, símbolo — e cada etapa dessa cadeia semiótica corresponde, simultaneamente, a uma etapa do espetáculo, uma entrega de produto pronto para consumo. Lázaro Barbosa, sujeito com uma história e uma complexidade que nenhuma cobertura daria conta de capturar inteiramente, deixou de existir enquanto tal em algum momento bem cedo desse processo. Sobrou o monstro do Cerrado: figura funcional, editada, montada quadro a quadro, pronta para consumo, que serviu perfeitamente à lógica de audiência daquelas três semanas.

Isso não constitui, de forma alguma, uma defesa do sujeito, nem uma negação da gravidade dos crimes cometidos. A pergunta que este artigo propõe é de método: como a mídia constrói realidade por meio de imagem, sistematicamente, e qual é o preço que certas identidades regionais pagam nesse processo. Esse preço não é pago apenas por Lázaro Barbosa: é pago, de forma mais difusa e menos visível, por todo um território e por quem nele vive — que segue sendo, para boa parte da mídia nacional, mais paisagem disponível do que sujeito de sua própria narrativa. Se este colóquio nos convida a pensar as imagens como interlocutoras privilegiadas da diversidade cultural, talvez o caso mais urgente para essa reflexão não seja apenas quem aparece nessas imagens, mas quem deixa de aparecer, quem perde complexidade, quem vira paisagem ou símbolo no exato momento em que o espetáculo já decidiu, de antemão, o que quer nos mostrar.

6 Zé Bebelo é um dos principais antagonistas de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, líder político-militar derrotado pelos jagunços de Joca Ramiro e submetido, ao final, a um julgamento que decide seu destino.

REFERÊNCIAS

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. v. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, Umberto. **Construindo o inimigo**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GROSSMAN, Dave. **Matar**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2007.

HOBSBAWN, Eric. **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **Estética da catástrofe: cultura e sensibilidades**. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. [edição]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCHÜLER, Arnaldo. **Dicionário enciclopédico de teologia**. Canoas: Ulbra, 2002.



**ANAIS - XV COLÓQUIO DE HISTÓRIA E IMAGEM
IMAGENS DA DIVERSIDADE**