

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

A relação da Arte com a Política em diferentes contextos.

Mário Alexandre Brito José

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Manuela Cristóvão

Évora 2025



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

A relação da Arte com a Política em diferentes contextos.

Mário Alexandre Brito José

Orientador(es) | Teresa Veiga Furtado

Manuela Cristóvão

Évora 2025



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Luís Afonso (Universidade de Évora)

Vogais | Paulo Alexandre Rodrigues Simões Rodrigues (Universidade de Évora) (Arguente)
Teresa Veiga Furtado (Universidade de Évora) (Orientador)

RESUMO

Este Relatório de Trabalho de Projeto é uma investigação baseada na arte (*art-based research*) que explora o papel da arte contemporânea como ferramenta de resistência e preservação da memória, particularmente no contexto do genocídio em Gaza. O estudo articula-se em torno da questão central: como a arte pode atuar como um mecanismo de denúncia, resistência e preservação da identidade cultural em cenários de violência e opressão?

O projeto insere-se na interseção entre arte, política e guerra, analisando as formas como artistas palestinos e internacionais têm abordado a violência, o exílio e a diáspora. A pesquisa baseia-se em teóricos como Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Giorgio Agamben, além de artistas como Mona Hatoum, Raeda Saadeh, Walid Raad, Doris Salcedo e Teresa Margolles. A arte é aqui entendida como um campo de resistência cultural e política, onde a estética se transforma em estratégia de denúncia e ação social.

A investigação está estruturada em duas partes: – *Arte, Guerra e Política na Palestina*, explora o impacto da dominação ocidental sobre o Oriente (Edward Said), o conceito de estado de exceção e a biopolítica (Giorgio Agamben), e a resiliência estética na arte palestina. São analisadas obras de artistas que utilizam a arte como forma de resistência e preservação da memória; – *Projetos Artísticos Desenvolvidos*, apresenta os projetos artísticos do autor, incluindo a instalação *Genocídio em Gaza* e a coleção *Holocausto II em Gaza*, que utilizam materiais como gesso e cimento para representar a destruição e a fragilidade da condição humana em Gaza. Também são exploradas as gravuras *Rendas Algarvias*, que dialogam com a identidade árabe-palestina, e a série *Massacre na Ucrânia*.

O trabalho conclui que a arte, ao desafiar as narrativas dominantes e preservar a memória histórica, desempenha um papel crucial na luta contra a opressão e o apagamento cultural. No contexto de Gaza, a arte funciona como um testemunho visual de resistência, um espaço de luto e um ato político que questiona a passividade da comunidade internacional diante do genocídio em curso.

Palavras-chave: Faixa de Gaza, genocídio, política, artes visuais, memória.

Title: *The relationship between Art and Politics in different contexts*

ABSTRACT

This Project Work Report is an art-based research project that explores the role of contemporary art as a tool of resistance and preservation of memory, particularly in the context of the genocide in Gaza. The study is centred around the central question: how can art act as a mechanism of denunciation, resistance and preservation of cultural identity in scenarios of violence and oppression?

The project is part of the intersection between art, politics and war, analysing the ways in which Palestinian and international artists have addressed violence, exile and diaspora. The research is based on theorists such as Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak and Giorgio Agamben, as well as artists such as Mona Hatoum, Raeda Saadeh, Walid Raad, Doris Salcedo and Teresa Margolles. Art is understood here as a field of cultural and political resistance, where aesthetics becomes a strategy for denunciation and social action.

The research is structured in two parts: - *Art, War and Politics in Palestine*, explores the impact of Western domination on the East (Edward Said), the concept of the state of exception and biopolitics (Giorgio Agamben), and aesthetic resilience in Palestinian art. Works by artists who use art as a form of resistance and preservation of memory are analysed; - *Artistic Projects Developed*, presents the author's artistic projects, including the installation *Genocide in Gaza* and the collection *Holocaust II in Gaza*, which use materials such as plaster and cement to represent the destruction and fragility of the human condition in Gaza. Also explored are the prints *Rendas Algarvias*, which dialogue with the Arab-Palestinian identity, and the series *Massacre in Ukraine*.

The work concludes that art, by challenging dominant narratives and preserving historical memory, plays a crucial role in the fight against oppression and cultural erasure. In the context of Gaza, art functions as a visual testimony of resistance, a space for mourning and a political act that questions the passivity of the international community in the face of the ongoing genocide.

Keywords: Gaza Strip, genocide, politics, visual arts, memory.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho de projeto representa a materialização de um percurso académico exigente e enriquecedor. Neste contexto, expresso o meu mais profundo reconhecimento às Professoras Doutoras Teresa Veiga Furtado e Maria Manuela Lopes Cristóvão, orientadoras desta investigação, pelo seu compromisso e profissionalismo, patentes desde o primeiro momento. A sua dedicação, as suas sugestões pertinentes e o rigor das suas reflexões foram determinantes para a qualidade e consistência deste estudo. A análise criteriosa das suas correções, a atenção dispensada e a orientação científica foram essenciais para que este projeto alcançasse os objetivos propostos. Foi um privilégio contar com o seu acompanhamento ao longo deste percurso académico. Manifesta-se, igualmente, o mais sincero agradecimento a todos os docentes do Mestrado em Práticas em Artes Visuais da Universidade de Évora, pelo seu contributo inestimável na formação de investigadores qualificados para o desenvolvimento da área. Em particular, destaca-se o Professor Doutor Luís Afonso pela partilha de conhecimentos.

Aos colegas de mestrado, expressam-se votos de êxito na concretização dos respetivos projetos académicos. A interação e troca de experiências com cada um contribuiu significativamente para o enriquecimento deste percurso académico e pessoal. Aos autores e coautores das obras e trabalhos analisados, expressa-se o mais profundo reconhecimento pelo contributo substancial para a realização deste estudo. O percurso académico empreendido pautou-se por um intenso trabalho de articulação entre teoria e prática, num esforço contínuo de conciliação metodológica e logística, sempre assente no rigor científico e objetividade. A abordagem desta temática, frequentemente considerada sensível e controversa, exigiu uma estrutura metodológica rigorosa e criteriosamente delineada, garantindo a fidedignidade da análise realizada. Este percurso, por vezes marcado por desafios pessoais e emoções intensas, apenas se tornou exequível graças ao empenho coletivo de todos os envolvidos.

Regista-se um agradecimento especial a todos aqueles que, através dos seus testemunhos e experiências vividas em contextos de conflito armado, motivaram o aprofundamento desta investigação. Destaca-se, em particular, a problemática associada ao denominado “Holocausto II”, caracterizado pelos massacres e pelo genocídio perpetrado contra a população da Faixa de Gaza. O contexto do Médio Oriente, em especial o que se verifica na Faixa de Gaza, constitui uma afronta à dignidade humana, um episódio de barbárie que permanecerá como uma das páginas mais sombrias da história contemporânea. A passividade e a inércia da comunidade internacional apenas exacerbam a gravidade da situação, evidenciando a fragilidade dos discursos que sustentam os direitos humanos. Manifesta-se, ainda, a mais profunda gratidão à família e aos amigos, que, com compreensão e paciência, respeitaram os momentos dedicados a esta investigação.

Aos familiares que já partiram, mas cujo legado de valores orienta esta caminhada, rende-se homenagem e reconhecimento. Por fim, dedica-se este estudo às inúmeras vítimas inocentes – crianças, mulheres, idosos e homens – que sucumbiram às atrocidades cometidas na Faixa de Gaza, em pleno século XXI, perante a passividade da comunidade internacional. A contradição entre o avanço tecnológico e a imobilidade moral da humanidade evidencia-se de forma inegável, perpetuando, ao longo da história, as mesmas tragédias e atrocidades.

Que este trabalho possa, de alguma forma, contribuir para a reflexão crítica e para a consciencialização sobre a necessidade premente de um mundo mais justo e humanizado.

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE GERAL.....	8
ÍNDICE DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO	15
PARTE I – ARTE, GUERRA E POLÍTICA NA PALESTINA	25
Capítulo 1. Das políticas de dominação do “Oriente” pelo Ocidente	26
1.1. A construção do “Oriente” como o Outro do Ocidente por Edward Said e “hibridização” por Homi Bhabha.....	26
1.2. Repensando a Política em Tempos de Crise em Giorgio Agamben, Giacomo Marramao e Jacques Rancière.....	33
1.3. Memória, resistência e política na arte de mulheres palestinas: Reflexões por Shahd Wadi.....	36
1.4. Interseções entre arte e política por Gannit Ankori, Susan B. Kaiser e Judith Butler	43
1.5. A arte como campo de resistência em Claudia Mesch.....	49
Capítulo 2. Resiliência estética na arte palestina	54
2.1. Resiliência estética, neoliberalismo, despolitização e cooptabilidade.....	54
2.2. A Estética do Deslocamento em Mona Hatoum	63
2.3. Entre Tradição e Modernidade nas obras de Shadi Ghadirian	67
2.4. A criação do arquivo imaginário como ferramenta crítica em Walid Raad	70
2.5. A Performance como Ato de Resistência e Símbolo de Identidade em Raeda Saadeh	74
2.6. A Arte como Refúgio e Resistência em Nidaa Badwan.....	83
PARTE II – PROJETOS ARTÍSTICOS PESSOAIS	88
Capítulo 3. Conexão com Outros Artistas, Metodologias e Materiais	89
3.1. O Trabalho, a Exploração e a Invisibilidade social na obra de Santiago Sierra.....	89
3.2. A Memória e o Peso da Ausência nas Obras de Doris Salcedo.....	93
3.3. A Estética da Morte Invisível na Obra de Teresa Margolles	97
3.4. Explorando a Fragilidade e a Resistência Através da Materialidade do Gesso e da Pintura	103
Capítulo 4. Projetos Artísticos Desenvolvidos	107
4.1. “Holocausto II em Gaza”: Inscrever na Materialidade do Gesso a Resistência Palestina	107
4.2. “Genocídio em Gaza”: o Grito de Desespero e a Representação da Tragédia	115
4.3. “Rendas Algarvias”: Memórias das Arquiteturas Árabes	118
4.4. “Massacre na Ucrânia”: Reclamando uma Urgente Consciencialização Ética e Política ..	121

CONCLUSÕES	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128
ANEXOS	139
EXPOSIÇÕES REALIZADAS	167
BIENAL INTERNACIONAL DO ALENTEJO 2025 (BIALE 2025)	173

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – “Medigenocídio”, Palestine Chronicle. (2023, October 29). “GAZA LIVE BLOG: Over 8,000 Killed, Nearly 20,000 Wounded, Israel's Brutal War on Gaza Continues as World Demands Ceasefire – DAY 23”.	39
Fig. 2 – Dix, O. (1929–1932). “Der Krieg” [Triptico, técnica mista sobre madeira]. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemanha.	40
Fig. 3 – Picasso, P. (1937). “Guernica” [Óleo sobre tela]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha.	40
Fig. 4 – Jacir, E. (2001–2003). “Munir” [Impressão cromogénica e painel de texto, 98,84 cm (L) × 90,8 cm (A) × 3,2 cm (P)]. Da série “Where We Come From”, Palestina.	47
Fig. 5 – Brito José, M. (2024). “Pietà I”, técnica mista sobre madeira, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	51
Fig. 6 – IRNA – Agência de Notícias da República Islâmica. (2024, março). “Número de palestinianos assassinados em Gaza atinge 33.686 desde 7 de outubro, segundo o Ministério da Saúde da Palestina”. Islamic Republic News Agency.	53
Fig. 7 – Hatoum, M. (2000). “Homebound” [Instalação]. White Cube Gallery.	64
Fig. 8 – Ghadirian, S. (2000–2001). “Untitled” [Fotografia, 50 cm (L) × 50 cm (A)]. Da série “Like Every Day”, Palestina.	69
Fig. 9 – Raad, W. (2003). “Already Been in a Lake of Fire: Notebook Volume 38” [Obra visual, texto manuscrito e imagens, 29,7 cm (L) × 21 cm (A)]. Da série “The Atlas Group”, Palestina.	71
Fig. 10 – Saadeh, R. (2003). “Who Will Make Me Real?” [Fotografia de performance, 94 cm (L) × 119 cm (A)]. Palestina.	78
Fig. 11 – Saadeh, R. (2010). “Penelope” [Fotografia, impressão de pigmento em papel de arquivo, 181,8 cm (L) × 121,8 cm (A)]. Palestina.	80
Fig. 12 – Saadeh, R. (2007). “Mona Lisa” [Fotografia de performance, 100 cm (L) × 70 cm (A)]. Palestina.	82
Fig. 13 – Badwan, N. (2014). “100 Days of Solitude: Code 7” [Fotografia, 23,75 cm (L) × 41 cm (A)]. Palestina.	83
Fig. 14 – Sierra, S. (2009). “Trabalhadores Remunerados” [Performance, dimensões não especificadas].	84
Fig. 15 – Salcedo, D. (1989). “Untitled” [Escultura, 42,5 cm (L) × 97,8 cm (A)].	90
Fig. 16 – Margolles, T. (2012). “PM 2010” [Instalação, 37,2 cm × 32,2 cm (cada capa)].	97
Fig. 17 – Margolles, T. (2016). “La Sombra” [Instalação, estrutura de cimento com c. de 6 m de altura].	102
Fig. 18 – Brito José, M. (2024). [Obras da série “Holocausto II em Gaza”] [Técnica mista, diferentes dimensões]. Palestina.	107
Fig. 19 – Brito José, M. (2024). “Pietà II” [Obra, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	110
Fig. 20 – Brito José, M. (2024). “Without Life” [Obra, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	114

Fig. 21 – Brito José, M. (2024). “Genocídio em Gaza” [Instalação, 5 painéis em pano cru, 160 cm (L) × 120 cm (A) cada]. Palestina.	116
Fig. 22 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm. Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.	118
Fig. 23 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm. Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.	120
Fig. 24 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm × 57 cm]. Ucrânia.	123
Fig. 25 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm × 57 cm]. Ucrânia.	123
Fig. 26 – Brito José, M. (2024). “Genocídio em Gaza” [Instalação, 5 painéis em pano cru, 160 cm (L) × 120 cm (A) cada]. Palestina.	139
Fig. 27 – Brito José, M. (2024). “Pietà I” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	140
Fig. 28 – Brito José, M. (2024). “Without Life” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	141
Fig. 29 – Brito José, M. (2024). “Pietà II” [“assemblage”, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	142
Fig. 30 – Brito José, M. (2024). “Pietà II” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	143
Fig. 31 – Brito José, M. (2024). “War Fax” [pintura, técnica mista, 61 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	144
Fig. 32 – Brito José, M. (2024). “Body Less Dress” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	145
Fig. 33 – Brito José, M. (2024). “Near The End” [pintura, técnica mista, 61 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	146
Fig. 34 – Brito José, M. (2024). “Pietà II” [pintura, técnica mista, 61 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	146
Fig. 35 – Brito José, M. (2024). “Bodies” [pintura, técnica mista, 72 cm (L) × 102 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.	148
Fig. 36 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 61 cm (L) × 122 cm (A)].	149
Fig. 37 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 61 cm (L) × 122 cm (A)].	150
Fig. 38 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 61 cm (L) × 122 cm (A)].	151
Fig. 39 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 61 cm (L) × 122 cm (A)].	152
Fig. 40 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm. Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.	153

Fig. 61 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm. Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.	163
Fig. 62 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm. Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.	164
Fig. 63 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm. Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.	165
Fig. 64 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm x 57 cm]. Ucrânia.	166
Fig. 65 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm x 57 cm]. Ucrânia.	166
Fig. 66 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.	167
Fig. 67 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.	168
Fig. 68 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.	169
Fig. 69 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.	170
Fig. 70 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.	171
Fig. 71 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.	172
Fig. 72 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.	173
Fig. 73 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.	174
Fig. 74 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.	175
Fig. 75 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.	176

...Um dos anciãos da cidade disse: "Fala-nos do Bem e do Mal." E ele respondeu: "Do bem que está em vós, poderei falar, mas não do mal. Pois que é o mal senão o próprio bem torturado por sua fome e sede? Em verdade, quando o bem sente fome, procura alimentos até nos antros escuros, e quando sente sede, desaltera-se até em águas estagnadas. Vós sois bons quando vos identificais com vós próprios. Porém, quando não vos identificais com vós próprios, não sois maus. Pois a casa que se divide não se torna antro de ladrões; é, apenas, uma casa dividida. E um navio sem leme pode vagar sem rumo entre recifes perigosos, e não se afundar...

Gibran Khalil Gibran¹ [poeta libanês], "O Profeta", (1990)

¹ Breve reflexão sobre o poeta e pintor Libanês Gibran Khakil Gibran

INTRODUÇÃO

O Relatório de Trabalho de Projeto intitulado *A relação da Arte com a Política em Diferentes contextos*, é uma investigação ancorada na arte (*art-based research*²), com um enfoque na utilização da arte como ferramenta de resistência e preservação da memória, num cenário de crise humanitária. Através de várias abordagens artísticas, como a pintura, escultura, performance e poesia, o estudo propõe explorar como a arte contemporânea pode ser um veículo para expressar a resistência em face da opressão e da violência, particularmente no contexto do genocídio em Gaza.

Esta pesquisa artística é também uma chamada de atenção para a participação cúmplice da Europa do genocídio em Gaza pela política do estado israelita. Nesse sentido, convoca-se aqui o conceito de “banalidade do mal” de Hannah Arendt, descrito no livro “Eichmann em Jerusalém”, publicado em 1963. “O livro surgiu na sequência do julgamento, em Jerusalém, de Adolf Eichmann – raptado pelos serviços secretos israelitas na Argentina, em 1960 – e que a filósofa acompanhou para a revista “The New Yorker”. Nesta obra, a filósofa defende que em resultado da massificação da sociedade se criou uma multidão incapaz de fazer julgamentos morais, razão porque aceitam e cumprem ordens sem questionar. Eichmann, um dos responsáveis pela solução final, não é olhado como um monstro, mas apenas como um funcionário zeloso que foi incapaz de resistir às ordens que recebeu. O mal torna-se assim banal. Este livro foi ainda criticado porque Arendt também deu exemplos de judeus e instituições judaicas que se submeteram aos nazis ou cumpriram as suas diretivas sem as questionar. “Ao assistirmos a um genocídio sem atuar contra ele estamos a banalizar a maldade e a ir contra todos os valores humanistas europeus que construímos até hoje” (Arendt, 1963).

² A “Art-Based Research” (ABR), ou investigação baseada na arte, é uma abordagem metodológica que utiliza processos artísticos para gerar conhecimento, explorar questões sociais e transmitir resultados de investigação. Esta metodologia é particularmente relevante para estudos interdisciplinares que envolvem artes visuais, psicologia, ciências sociais e humanidades, sendo uma ferramenta eficaz na análise e na representação de realidades complexas.

Em pleno século XXI, assistimos, em tempo real, a uma tragédia humanitária que se desdobra diante dos olhos do mundo, sem que as lições de respeito à dignidade humana, tão arduamente reivindicadas após eventos históricos como a Segunda Guerra Mundial, sejam efetivamente aplicadas. Nesse contexto, surge a questão central desta pesquisa: como a arte contemporânea, em particular a pintura, a escultura, a performance e a poesia, pode servir como uma ferramenta de resistência e preservação da memória?

Durante a minha vida como psicólogo, a sensibilização para temas sociais sempre foi uma prioridade, e essa orientação levou-me naturalmente a procurar meios de expressão que pudessem abordar e refletir sobre questões sociais e políticas. A minha transição para a licenciatura em Artes Visuais, em 2014, foi uma continuidade dessa busca, onde encontrei na arte social um campo fértil para explorar como a arte pode ser uma ferramenta poderosa de intervenção e transformação social. Ao longo do mestrado, aprofundi a minha compreensão sobre o impacto da arte na consciencialização, resistência e preservação da memória, reconhecendo nela uma forma de dar voz a causas muitas vezes silenciadas. Assim, a minha investigação surge da necessidade de entender e aprofundar o papel da arte social, com foco na sua capacidade de resistência e denúncia, especialmente no contexto do genocídio em Gaza.

O século XXI tem sido palco de grandes tragédias humanitárias, e a situação de Gaza é um exemplo gritante da incapacidade da sociedade global de aplicar as lições de respeito à dignidade humana, aprendidas, com grande sacrifício, após a Segunda Guerra Mundial. A questão central da pesquisa centra-se, assim, em compreender de que maneira as formas artísticas contemporâneas podem servir como instrumentos para denunciar, resistir e preservar a memória de eventos que se desdobram perante os olhos do mundo, mas muitas vezes caem no esquecimento ou na indiferença.

A análise do estado da arte respeitante à temática em questão oferece uma revisão crítica, um olhar de diversos autores sobre a problemática da Palestina. A revisão da literatura é essencial para alicerçar esta pesquisa, paralelamente, este trabalho fundamenta-se em contributos teóricos centrais, nomeadamente a análise de Edward Said sobre a construção do 'Oriente' como o Outro a partir da perspectiva hegemónica do Ocidente, e o conceito de 'hibridização' proposto por Homi Bhabha, entendido como um mecanismo de resistência cultural e de reconfiguração identitária no contexto pós-colonial, cujas obras exploram a temática do exílio, diáspora e memória na Palestina. Entre os diversos contributos destaca-se Edward Said que, em “Orientalismo” e “Cultura e Imperialismo”, explora as estruturas ideológicas que moldaram as perceções ocidentais sobre o Oriente e as suas consequências para a opressão cultural em contextos como Gaza. Edward Said (2012 [1978]), em “Orientalismo”, analisa como o Ocidente construiu uma visão distorcida do Oriente, contribuindo para a justificação do colonialismo e da ocupação. Na sua obra, Said mostra como a cultura foi instrumentalizada para reforçar a superioridade ocidental, uma análise que se aplica diretamente à forma como a narrativa ocidental retrata a Palestina. Said (2003 [1978]) enfatiza, por exemplo, a importância da narrativa na construção da identidade e na resistência contra os discursos de poder dominantes. Segundo Said, "a representação da história e da cultura palestinianas é uma forma de resistência, uma maneira de afirmar a existência frente ao apagamento contínuo da memória" (2003 [1978], p. 54). Assim, ao integrar arte e política, buscamos uma reflexão sobre como as imagens e as narrativas podem ser recuperadas e reconstruídas, oferecendo uma resistência simbólica à tentativa de silenciamento.

A abordagem teórica de Giorgio Agamben em “Estado de Exceção” (2005) ajuda a compreender as práticas de governo contemporâneas e como elas criam espaços de violência e exclusão, nos quais a arte pode emergir como uma resposta. Esta é fundamental para compreender como a Palestina se tornou um espaço onde a exceção à lei se tornou a norma, e onde a arte se configura como uma forma de subversão dessa lógica.

O genocídio cultural em Gaza é um processo que visa apagar a identidade palestina. Para que a arte se conecte efetivamente aos movimentos sociais, é preciso explorar a relação entre estética e mobilização coletiva, analisando a forma como a arte pode atuar como catalisadora de mudanças em tempos de crise, contribuindo para a construção de uma narrativa de resistência e propondo novas formas de pensar a memória e a identidade em contexto de guerra e destruição. O conflito em Gaza é marcado por uma violência sistêmica e um processo contínuo de desumanização dos palestinos. Este estudo busca, de igual forma, investigar como a arte palestina contemporânea contribui para a construção de uma narrativa de resistência, propondo novas formas de pensar a memória e a identidade em contexto de destruição. As vítimas civis de Gaza representam uma das faces mais cruéis desse conflito. Crianças que deveriam estar a brincar e a aprender sobre a vida, mulheres que sustentam as suas famílias no meio da adversidade, e idosos que carregam consigo décadas de história e sabedoria, todos eles têm as suas vidas destruídas pela guerra e pelo sofrimento. A barbárie a que o povo palestino é submetido, amplamente documentada e transmitida através de imagens que circulam globalmente, desafia profundamente os valores de compaixão e solidariedade que deveriam nortear as sociedades contemporâneas. Neste contexto, a produção artística de autores e artistas como Mona Hatoum, Raeda Saadeh, Walid Raad, Suheir Hammad, Nathalie Handal, Shahd Wadi, Shadi Ghadirian, Doris Salcedo, Santiago Sierra, Bacal, e pensadores como Walter Benjamin, Eliza Steinbock, Bram Iven e Marijke de Valck, emerge como uma resposta crítica, poética e política aos processos de violência, exílio e apagamento cultural vivenciados pela população palestina.

Através da fotografia, do vídeo, da instalação e de outras linguagens visuais, estas obras retratam a intimidade, a vulnerabilidade e a complexidade da experiência palestina, oferecendo ao espectador uma aproximação sensível à realidade da ocupação, do desterro e da resistência quotidiana. A obra multimídia de Walid Raad, por exemplo, propõe novas formas de representação da história e da memória do

conflito árabe-israelita, desconstruindo narrativas oficiais e ocidentais e abrindo espaço para discursos alternativos e contra-hegemônicos.

Mona Hatoum e Raeda Saadeh abordam temas como o corpo, o território e o lar, reconfigurando o espaço doméstico como metáfora da diáspora e da instabilidade. Suheir Hammad e Nathalie Handal, através da poesia e da performance, mobilizam a palavra como arma estética de denúncia e resistência, explorando a identidade híbrida, o exílio e a pertença. A investigadora e poeta Shahd Wadi contribui igualmente com uma análise crítica e situada da memória cultural palestina, articulando uma visão decolonial que confronta os discursos dominantes sobre o Médio Oriente.

Shadi Ghadirian, ainda que centrada no contexto iraniano, partilha com estes artistas a preocupação com as questões de género, opressão e identidade no mundo islâmico, aproximando-se tematicamente das dinâmicas vividas por mulheres palestinas. Doris Salcedo e Santiago Sierra, por sua vez, embora oriundos de outras geografias, desenvolvem obras que ecoam os temas da violência, do trauma e da memória política, propondo uma solidariedade estética transnacional.

O pensamento filosófico de Walter Benjamin, nomeadamente as suas reflexões sobre a história, a memória e o choque estético, oferece uma moldura teórica relevante para interpretar estas práticas artísticas como formas de interrupção do tempo linear e de reconfiguração do passado traumático. Do mesmo modo, os contributos teóricos de Eliza Steinbock, Bram Iven e Marijke de Valck possibilitam a leitura crítica da arte contemporânea enquanto campo de disputa epistemológica e política, no qual a imagem performativa e a memória visual operam como dispositivos de resistência.

Neste conjunto heterogêneo, mas interligado, de práticas artísticas e discursos teóricos, destacam-se temas comuns como o exílio, a diáspora, a memória e a identidade palestina, que são trabalhados de forma inovadora e crítica. Estas obras não apenas denunciam a violência sistémica imposta ao povo palestino, como

também afirmam, através da arte, uma possibilidade de existência, de pertença e de luta.

A partir dessas bases, será examinada a resistência artística dos palestinos, com especial foco no trabalho de Shahd Wadi (2011), em “Corpos na Trough: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinas no exílio”, que analisa a arte como forma de resistência tanto à ocupação israelita quanto ao patriarcado.

A arte palestina tem um papel fundamental na conscientização global. Artistas como Mona Hatoum, Raeda Saadeh e Ismail Shammout utilizam as suas obras para criar pontes entre a experiência local e o público global. Exibidas em eventos internacionais, essas obras desafiam as narrativas dominantes e convidam o público a reconsiderar as suas percepções sobre o conflito. A arte torna-se, assim, uma plataforma de mobilização, convidando o público global a apoiar a causa palestina e a questionar as narrativas hegemônicas.

A arte palestina contemporânea, portanto, não é apenas um reflexo da violência vivida, mas também uma resposta crítica a essas narrativas, desafiando a representação hegemônica e preservando a memória do seu povo.

A guerra em Gaza, caracterizada por operações militares intensas e bloqueios, não resulta apenas em destruição física, mas também num genocídio cultural, que ameaça a identidade do povo palestino. Edward Said (2012), em “Orientalismo” e “Cultura e Imperialismo”, analisa como o imperialismo ocidental construiu narrativas que desumanizam e silenciam os povos do Oriente Médio, justificando práticas coloniais.

Ao mesmo tempo, foram criadas pelo autor instalações e peças artísticas, com o intuito de refletir e compreender a realidade da Faixa de Gaza. Estas obras buscam comunicar visualmente o impacto da violência, não apenas como um ato de destruição física, mas também como um ataque à identidade cultural e à memória coletiva. A destruição dos espaços culturais, a perda de tradições e o apagamento das

histórias pessoais e coletivas são formas de genocídio cultural que se desenrolam simultaneamente ao genocídio físico.

É amargo constatar que, enquanto a humanidade avançou de forma impressionante em termos de tecnologia, comunicação e progresso científico, os valores fundamentais de respeito à vida e à dignidade permanecem em segundo plano diante de interesses políticos, estratégicos e económicos. A capacidade de desenvolver tecnologias avançadas contrasta profundamente com a incapacidade de proteger as populações vulneráveis e de encontrar soluções justas para conflitos históricos.

O conflito em Gaza remete-nos a um tempo em que a vida humana era tratada com brutalidade, evocando imagens de períodos como a Idade Média, onde as guerras eram travadas sem consideração pela dignidade dos indivíduos. Essa comparação ressalta a natureza cíclica das injustiças e da violência na história humana, sugerindo que, apesar das mudanças tecnológicas, a evolução ética e moral continua a ser uma tarefa inacabada e um desafio global. A tragédia de Gaza não é apenas uma questão regional; é um reflexo das falhas da comunidade internacional e de uma humanidade que ainda luta para colocar a vida humana no centro das suas preocupações. A sobrevivência e a dignidade das vítimas deste conflito convocam-nos a repensar o significado do conceito de "evolução" e a reconhecer que o verdadeiro progresso precisa incluir a capacidade de valorizar e proteger todas as vidas humanas. Se falharmos nisso, toda a nossa tecnologia e progresso são inúteis frente à brutalidade que ainda perdura.

Será que a arte pode ser verdadeiramente transformadora, se tem realmente o poder de altear as estruturas de poder ou se permanece apenas no âmbito do discurso simbólico? Para que a arte se conecte efetivamente aos movimentos sociais, é preciso explorar a relação entre estética e mobilização coletiva, analisando a forma como a arte pode atuar como catalisadora de mudanças em tempos de crise.

Arte e política relacionam-se, com foco nas formas de resistência cultural e de consciência social, especialmente em áreas de conflito como a Palestina. Começamos por destacar a influência do imperialismo, como podemos verificar na obra de Edward Said (2012). A relevância de estudar como a arte se posiciona contra essas estruturas é mencionada, com destaque ao exílio e às mulheres palestinas, como podemos verificar, na obra de Shahd Wadi (2011).

O que está a acontecer no Médio Oriente, especialmente na Faixa de Gaza, é uma crise humanitária profunda que envolve um ciclo de violência, sofrimento e devastação. A situação tem raízes históricas complexas, ligadas a décadas de conflitos entre israelitas e palestinos, de ocupação militar e de violações de direitos humanos. A recente intensificação do conflito tem causado uma enorme perda de vidas humanas, incluindo civis inocentes, e a destruição de infraestruturas vitais.

A retórica e as ações de vários atores internacionais têm sido alvo de críticas, especialmente quando o mundo assiste ao sofrimento sem uma intervenção efetiva que garanta a proteção dos direitos humanos e o cumprimento do direito internacional. A situação em Gaza é marcada por um bloqueio que limita o acesso a bens essenciais, saúde e liberdade de movimento, tornando a vida dos habitantes insustentável. As operações militares, por sua vez, causam um número crescente de vítimas e deslocados, agravando ainda mais a situação. O silêncio ou a resposta insuficiente da comunidade internacional frente a esses acontecimentos é vista por muitos como uma hipocrisia, já que as mesmas normas e princípios defendidos em outras situações de conflito parecem ser negligenciados quando se trata da Palestina. A disparidade de poder entre os envolvidos, somada ao sofrimento diário da população de Gaza, torna essa crise um símbolo de injustiça global. Além do impacto imediato na vida das pessoas, o que acontece em Gaza deixará uma marca profunda na história, pois questiona os princípios de justiça, humanidade e direitos humanos que deveriam ser universais. O legado de destruição, sofrimento e resistência das pessoas afetadas moldará as narrativas futuras sobre este período, e será lembrado como um momento de grande dor e questionamento moral para a humanidade.

A resposta global a esta crise terá repercussões a longo prazo, não só na região, mas também na forma como a comunidade internacional é vista em termos de sua capacidade de lidar com conflitos, de promover a paz e de defender os direitos de todos os seres humanos, independentemente da sua origem. A busca por justiça e por uma solução duradoura para o conflito é, portanto, uma questão urgente e essencial para a preservação da dignidade humana e para a construção de um futuro mais justo.

No respeitante à estrutura do Relatório de Trabalho de Projeto, este está organizado em duas partes principais, divididas em capítulos que exploram de forma abrangente o tema central, que é a arte como ferramenta de resistência contra o genocídio e a opressão em Gaza. Cada capítulo e subcapítulo foi estruturado para oferecer uma visão crítica e profunda sobre a arte palestina contemporânea e a sua relevância na luta contra a violência e o genocídio, enquanto apresenta projetos artísticos próprios como parte da prática da investigação.

A Parte I – Arte, Guerra e Política na Palestina, divide-se em:

Capítulo 1: Das políticas de dominação do “Oriente” pelo Ocidente – Este capítulo explora as ideias de *Edward Said* sobre o orientalismo e o impacto das políticas ocidentais na Palestina, com uma análise das relações entre arte e política, além da resistência cultural e artística.

Capítulo 2: Resiliência estética na arte palestina – Examina as formas de resistência presentes na arte contemporânea palestina, destacando artistas como *Mona Hatoum* e *Walid Raad*, e a função da arte como memória e resistência diante da opressão.

A Parte II – Projetos artísticos pessoais, integra:

Capítulo 3: Conexão com outros artistas, metodologias e materiais – Apresenta a metodologia utilizada na pesquisa, incluindo o uso de materiais como gesso e cimento.

Capítulo 4: Projetos artísticos pessoais trata da criação de obras artísticas, como a instalação *GENOCÍDIO EM GAZA*, a coleção *HOLOCAUSTO II EM GAZA*, utilizando a técnica mista e a técnica da Gravura e gesso com Rendas Algarvias, que exploram a memória e a resistência.

Conclusões – Reflete sobre as descobertas e contribuições do trabalho, sintetizando as conclusões ao longo da investigação, destacando a importância da arte como resistência cultural e política.

Portanto, a proposta deste projeto artístico é explorar a relação entre estética e mobilização coletiva, analisando como a arte pode atuar como um catalisador para a construção de uma narrativa de resistência. Em tempos de guerra e destruição, a arte torna-se uma forma de reimaginar a identidade e a memória, desafiando os discursos dominantes e propondo uma nova forma de resistência, não apenas política, mas também cultural e social.

PARTE I – ARTE, GUERRA E POLÍTICA NA PALESTINA

Capítulo 1. Das políticas de dominação do “Oriente” pelo Ocidente

1.1. A construção do “Oriente” como o Outro do Ocidente em Edward Said e “hibridização” por Homi Bhabha

A revisão bibliográfica sobre a questão do orientalismo e do imperialismo, com base nas obras de Edward Said — *Orientalismo* (1978/2007) e *Cultura e imperialismo* (1993/2012) — revela-se fundamental para a compreensão das estruturas ideológicas que moldaram a construção do “Oriente” no imaginário ocidental. Através de uma análise crítica do discurso literário, histórico e acadêmico, Said denuncia os mecanismos de poder-saber que sustentaram a dominação imperial, argumentando que o Oriente foi sistematicamente representado como um espaço exótico, irracional e inferior, em contraste com a autoimagem civilizatória e racional do Ocidente.

Em *Orientalismo* (1978/2007), Said propõe que a produção de conhecimento sobre o Oriente não é neutra, mas está enraizada em relações de poder que legitimam a intervenção e a colonização. Já em *Cultura e imperialismo* (1993/2012), o autor expande esta crítica, abordando como a literatura ocidental, desde Austen a Conrad, refletiu e reforçou os ideais imperialistas, mesmo quando de forma implícita. Ambas as obras são centrais para entender o papel da cultura na perpetuação das narrativas coloniais e para a análise da recepção e representação do Médio Oriente, da Palestina e das identidades árabes e islâmicas no campo artístico contemporâneo.

Said oferece uma crítica profunda sobre como essas representações foram utilizadas para justificar a dominação colonial e como elas têm implicações diretas na repressão artística, especialmente no contexto de Gaza.

Edward Said, nas suas obras, sugere que as representações culturais do Oriente foram sistematicamente moldadas para reforçar uma visão de superioridade ocidental, criando uma dicotomia entre o “Ocidente”, associado à racionalidade, progresso e civilização, e o “Oriente”, retratado como exótico, atrasado e,

frequentemente, violento. Essa distinção não é meramente acadêmica ou literária, mas sim um mecanismo de dominação imperialista que usou o conhecimento sobre o Oriente para legitimar a exploração colonial. Para Said (2007), o conceito de “Orientalismo” transcende as fronteiras do campo acadêmico, operando como um sistema de poder profundamente enraizado que alimenta e sustenta relações de exploração, desumanizando os povos do Oriente e tratando-os como um “Outro”, oposto e inferior ao Ocidente.

De acordo com Said, o orientalismo tem um papel central na construção de um “discurso” que, ao descrever o Oriente de maneira fixa e hierárquica, justifica a intervenção colonial e imperialista. Este discurso, ao retratar o Oriente como passivo e submisso, reforça a ideia de que o Ocidente é o único espaço de racionalidade, enquanto o Oriente é reduzido a um campo de intervenções necessárias, seja política, cultural ou militarmente. Said critica o modo como essa visão reducionista tem sido perpetuada por pensadores e intelectuais ocidentais ao longo da história, como o filósofo francês Ernest Renan, que, segundo Said (2012, p. 42), considerava o Oriente como um “objeto de estudo” passivo e, portanto, justificado a ser dominado.

A arte palestina contemporânea, ao contrário, surge como uma forma de resistência a essa visão hegemônica³ do Oriente. Ela torna-se uma resposta direta ao orientalismo, criando contranarrativas que desafiam as representações distorcidas promovidas pelo imperialismo cultural ocidental. Como destaca Said, “a arte, ao

³ A hegemonia cultural, conforme analisada por Edward Said em *Cultura e Imperialismo*, baseia-se na imposição de narrativas e valores que reforçam a superioridade do Ocidente e a subalternização dos povos colonizados. Inspirado em Gramsci, Said demonstra como a cultura não apenas reflete, mas sustenta a dominação imperialista ao naturalizar relações de poder desiguais. Obras literárias e artísticas desempenham um papel crucial nesse processo, consolidando visões eurocêntricas que excluem as perspectivas dos colonizados. No entanto, a resistência a essa hegemonia manifesta-se na produção intelectual e artística pós-colonial, que busca reverter essas narrativas e afirmar novas identidades culturais. Antonio Gramsci (1891-1937) foi um filósofo, jornalista e político marxista italiano, cofundador do Partido Comunista Italiano. Conhecido pelos seus “Cadernos do Cárcere”, desenvolveu conceitos fundamentais como o de hegemonia cultural, explicando como as elites mantêm o poder através do consenso social e da influência ideológica, mais do que pela força. O seu pensamento tornou-se central para os estudos de cultura, política e teoria crítica no século XX.

contestar as representações simplistas do Oriente, não apenas resiste à dominação imperialista, mas também reconstrói a identidade e memória das suas populações” (2007, p. 51). Nesse contexto, a arte palestina não é apenas uma expressão estética, mas um ato político de resistência que questiona as estruturas de poder.

Said define o orientalismo como um discurso que não apenas reflete, mas também molda a realidade, através de uma relação de poder baseada na produção do conhecimento sobre o Oriente. O conceito de “discurso”, conforme formulado por Michel Foucault (1980), serve de base para a análise de Said, que aplica a ideia de que o conhecimento não é neutro, mas sim uma prática que constrói realidades e hierarquias de poder. Said afirma que o orientalismo opera como uma “prática de poder, sendo o principal mecanismo de controle simbólico utilizado pelo Ocidente para sustentar a sua superioridade” (2007, p. 28).

Em “Cultura e Imperialismo” (2012), Said expande esta análise, argumentando que o imperialismo ocidental não se limita às esferas política e econômica, mas infiltra-se também no domínio cultural, moldando as formas de expressão artística e intelectual. Ele observa que, ao longo dos séculos XIX e XX, o imperialismo cultural ocidental usou-se da arte, da literatura e da educação para promover uma visão do Oriente que justificava as suas intervenções, seja sob a forma de colonização direta ou por meio da imposição de sistemas de conhecimento dominantes. Nesse sentido, a arte palestina contemporânea pode ser entendida como uma resistência a essa opressão cultural e uma forma de reivindicar o direito à autodefinição e à preservação da memória cultural.

Assim, a análise do orientalismo proposta por Edward Said e das dinâmicas de poder que ele expõe fornece uma base teórica essencial para compreender a arte palestina como um instrumento de resistência. Não se trata apenas de um desafio às representações dominantes do Oriente, mas também de uma ação afirmativa, que reconstrói a memória histórica e cultural palestina em face das tentativas de apagamento promovidas pela ocupação e pelo imperialismo cultural.

No respeitante às diferenças e aproximações com Foucault, existem potencialidades e limites da análise de Said. Embora Edward Said se aproprie do conceito de discurso, desenvolvido por Michel Foucault, ele reorienta esse conceito para o contexto do imperialismo europeu. Foucault entende o poder como algo disperso, não centralizado, que está presente em práticas sociais que operam de maneira mais implícita e difusa, sem a necessidade de uma intenção explícita. Em contrapartida, Said (2007) interpreta o orientalismo como um projeto consciente e deliberado de dominação. Para Said, o poder é exercido de forma explícita, com a intenção de moldar e controlar a percepção do “Outro”⁴ oriental, a fim de justificar a exploração e a intervenção colonial. Essa diferença de entendimento sobre o poder e a intencionalidade gerou críticas, como as de Aijaz Ahmad (1992), que questiona a abordagem de Said, E. W. (1978/2007), alegando que ele tende a homogeneizar o discurso orientalista e a ignorar as variações internas dentro do próprio Ocidente, bem como a diversidade de tradições culturais e resistências ao imperialismo Ahmad, A. (1992)

Ahmad (1992) argumenta que, ao focar apenas na intencionalidade da dominação, Said negligencia a complexidade dos processos culturais e políticos dentro da própria Europa. Ele sugere que Said simplifica a relação entre o Ocidente e o Oriente, sem considerar as resistências internas aos discursos imperialistas que já estavam presentes em várias tradições europeias. Ahmad propõe que a análise de Said poderia ser mais rica se levasse em conta as especificidades culturais e as variações nas diferentes formas de imperialismo, questionando, portanto, a universalidade das afirmações de Said. No entanto, a crítica de Ahmad não diminui a importância do trabalho de Said. Ela permite uma leitura mais equilibrada, que valorize tanto as forças

⁴ O conceito do "Outro", central na crítica pós-colonial de Edward Said, refere-se à construção de uma identidade oposta que reforça a superioridade do Ocidente sobre o Oriente. Esse processo de "outroização", promovido pela cultura e pelo discurso político, reduz os povos colonizados a estereótipos que justificam a dominação imperialista. No entanto, a crítica pós-colonial desafia essa narrativa, promovendo a desconstrução desses binarismos e a reinterpretação das identidades culturais.

transformadoras da sua obra quanto as limitações teóricas que surgem da ênfase na intencionalidade e homogeneização do discurso orientalista Ahmad, A. (1992).

Em “Cultura e Imperialismo” (2012b), Said expande sua análise do orientalismo, abordando a maneira como a cultura ocidental perpetuou as estruturas de poder imperialistas. Said argumenta que a literatura canônica ocidental, como as obras de Jane Austen (“Persuasion”, 1818/2011) e Joseph Conrad (“Heart of Darkness”, 1911/2006), foi fundamental para legitimar o domínio colonial. Essas obras retratam as relações de poder entre o Ocidente e o Oriente como naturais e desejáveis, ajudando a construir uma identidade europeia que se define em oposição ao “Outro”. As representações do Oriente, como algo exótico, atrasado ou selvagem, reforçam a hegemonia cultural do Ocidente e contribuem para a construção de um “imaginário colonial” que naturaliza a superioridade europeia.

No entanto, Said também reconhece que, embora essas representações tenham sido eficazes na perpetuação do imperialismo, elas não passaram sem resistência. Ele destaca que as culturas subalternas resistiram a essas representações, embora as suas resistências muitas vezes tenham sido marginalizadas e apagadas no discurso dominante. Essa capacidade de resistência também pode ser observada no campo artístico, onde, como veremos mais adiante, a arte palestina emerge como uma forma de contestar as representações orientalistas do Oriente e da Palestina.

O conceito de orientalismo mantém a sua relevância no mundo contemporâneo, especialmente no contexto da política externa ocidental em relação ao Oriente Médio. As representações estereotipadas do Oriente, como uma região “ameaçadora” ou “atrasada”⁵, continuam a ser utilizadas para justificar intervenções políticas, econômicas e militares. Essas imagens orientalistas ajudam a sustentar uma

⁵ No discurso orientalista, o Oriente é representado pelo Ocidente como ameaçador ou atrasado, justificando a sua dominação. Quando visto como ameaçador, é associado à instabilidade e ao fanatismo, legitimando intervenções ocidentais. Já a visão do Oriente como atrasado reforça a ideia de inferioridade, justificando o colonialismo sob o pretexto de modernização. Ambas as representações sustentam a hegemonia cultural e política do Ocidente, consolidando a construção do "Outro".

narrativa que legitima as políticas de controle e exploração, o que pode ser observado nas representações da Palestina e dos povos árabes no contexto da ocupação israelita e das intervenções militares ocidentais.

Contudo, a globalização e as novas tecnologias de comunicação possibilitaram o surgimento de contranarrativas⁶. Como menciona Said (2012), essas contranarrativas são importantes porque oferecem aos povos anteriormente marginalizados a possibilidade de desafiar as representações dominantes e afirmar as suas próprias identidades culturais. As redes sociais e as plataformas digitais, por exemplo, tornaram-se espaços importantes de resistência, permitindo que as vozes palestianas e de outros povos do Oriente desafiem os discursos imperialistas e os estereótipos orientalistas.

A obra de Said (2012) continua a ser um marco nos estudos pós-coloniais, inspirando críticos como Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Bhabha, por exemplo, expande as ideias de Said ao introduzir conceitos como o hibridismo cultural e o “terceiro espaço”, onde identidades culturais se encontram e se negociam, criando novas formas de resistência.

Homi Bhabha (1994), por sua vez, introduz o conceito de “hibridação” como uma forma de resistência cultural, um processo de negociação de identidades que permite uma reconciliação entre a memória cultural e a sua reinterpretação em tempos de conflito. Ao mesmo tempo, foram criadas instalações e peças artísticas que têm como principal objetivo compreender e retratar a situação que se está a viver na Faixa de Gaza, marcada por uma violência extrema que atinge diretamente crianças, mulheres, idosos e homens, sendo também um lembrete doloroso das falhas da humanidade em aprender com o passado. O conceito operativo de genocídio cultural,

⁶ As contranarrativas emergem como resposta crítica às representações dominantes impostas pelo discurso orientalista e imperialista. No contexto da obra de Edward Said, as contranarrativas são estratégias discursivas utilizadas por intelectuais e artistas pós-coloniais para desconstruir estereótipos e reivindicar a agência cultural dos povos colonizados.

como é abordado neste trabalho, refere-se ao processo sistemático de aniquilação da identidade cultural palestina, através da destruição de monumentos, a “erasure”⁷ de tradições e a marginalização da narrativa histórica do povo palestino. A arte, neste contexto, tem um papel fundamental na preservação dessa memória e na formação de uma narrativa alternativa que desafia os discursos de dominação.

A arte, por sua vez, pode funcionar como catalisadora de mudanças sociais em tempos de crise, ajudando a mobilizar a ação coletiva e a construir uma nova forma de pensar a memória e a identidade. Como Bhabha defende a arte oferece uma “zona de interstício”⁸, um espaço entre as categorias fixas de identidade, onde novas possibilidades de resistência podem emergir (1994, p. 42). Nesse sentido, a arte contemporânea não se limita apenas a documentar a dor, mas propõe novas formas de ver e sentir, que podem, eventualmente, conduzir a uma transformação social e política. A sua análise crítica da representação do Oriente no Ocidente oferece uma base sólida para compreender como as imagens da Palestina, muitas vezes estigmatizadas e manipuladas, podem ser desconstruídas e reelaboradas através da arte.

Ao mesmo tempo, críticos como Aijaz Ahmad (1992) e Robert Young apontam que Said não leva suficientemente em conta as tradições culturais autóntomas do Oriente e as resistências internas ao colonialismo. Esses críticos sugerem que a obra de Said poderia ser mais rica e contextualizada se incorporasse uma visão mais pluralista das dinâmicas culturais e de poder.

⁷ A “erasure” do povo palestino ocorre através de múltiplos mecanismos – desde a destruição física de património à marginalização das suas narrativas e tradições culturais. Este processo não é apenas simbólico, mas tem consequências diretas na vida das pessoas, dificultando a sua capacidade de resistência e sobrevivência cultural. A luta contra esse apagamento passa pela preservação da memória histórica, pela valorização das narrativas palestinas e pela denúncia de práticas que procuram eliminar essa identidade (Masalha, 2012).

⁸ Na interseção entre arte, política e guerra, a ideia de interstício torna-se particularmente relevante para pensar a produção artística em contextos de conflito, deslocamento e apagamento cultural, como o caso da Palestina.

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que apesar das críticas, a obra de Edward Said permanece fundamental para a compreensão das dinâmicas de poder que moldam as representações culturais no contexto global. O seu trabalho continua a ser uma ferramenta teórica essencial para resistir às formas de dominação contemporâneas, como as que afetam Gaza e outras regiões marginalizadas. A arte palestina, como vimos, tem sido um espaço importante de resistência a essas representações e um meio de reimaginar e reconstruir a identidade palestina à luz da opressão e da ocupação. A análise de Said oferece uma base crítica para entender essas dinâmicas de poder e para desafiar as narrativas dominantes, promovendo uma leitura mais crítica e justa das relações globais.

1.2. Repensando a Política em Tempos de Crise em Giorgio Agamben, Giacomo Marramao e Jacques Rancière

As conferências de 2007 no Museu de Serralves, documentadas no arquivo *Política*, oferecem insights valiosos sobre a intensificação das crises políticas globais. Questões como a desilusão com democracias representativas, o avanço do neoliberalismo e os impactos da globalização sobre a soberania dos Estados-nação são tratados de maneira crítica, exigindo uma reavaliação das categorias tradicionais da teoria política. Nesse contexto, os pensadores Giorgio Agamben, Giacomo Marramao e Jacques Rancière desafiam a maneira tradicional de compreender política e poder, sugerindo a necessidade de novas estruturas conceituais e formas de resistência.

No referente aos conceitos de máquina governamental e suspensão da ação, na sua análise sobre a “inoperatividade,” Agamben (2005) defende que a política moderna se caracteriza pela capacidade de desativar as ações humanas e divinas, conetando esse conceito à ideia de “glória” na teologia cristã. Para ele, a inoperatividade não representa a mera ausência de ação, mas uma potencialidade onde a ação é mantida em suspensão, permitindo ao poder controlar tanto a atividade quanto a inatividade dos sujeitos. No âmbito político, isso manifesta-se na utilização

do “estado de exceção” como uma ferramenta que, ao suspender a lei para preservar a ordem, gera um espaço onde o poder pode operar sem restrições jurídicas Agamben (2005).

No respeitante a conexões teóricas e críticas, a análise de Agamben dialoga com Michel Foucault e a sua teoria da biopolítica, que explora o controle estatal sobre a vida humana. No entanto, Agamben vai além, ao sugerir que o núcleo do poder reside na capacidade de suspender e regular a potencialidade dos indivíduos. Essa perspectiva suscita reflexões sobre o poder em contextos de crise, como as respostas autoritárias a pandemias e crises económicas globais.

As ideias de Agamben são particularmente relevantes para entender as respostas governamentais à pandemia de COVID-19, onde vários Estados implementaram medidas de emergência que restringiram liberdades civis em prol da segurança pública. Agamben convida-nos a questionar se a excecionalidade, nessas condições, pode tornar-se uma regra e qual o papel do cidadão num mundo onde a exceção é normalizada.

Giacomo Marramao, analisa as ideias de globalização e da reconstrução do universalismo, da modernidade-mundo e do desafio do eurocentrismo. Marramao (2012) critica o conceito eurocêntrico⁹ de modernidade, argumentando que a globalização transformou a modernidade num fenómeno que exige uma perspectiva global. Na sua proposta de “modernidade-mundo”, Marramao propõe que a modernidade deve ser repensada de forma a reconhecer a diversidade cultural e a multiplicidade de experiências. Ele sugere um “universalismo da diferença”, que valoriza a diversidade sem impor uma narrativa única (Marramao, 2012).

⁹ O termo eurocêntrico refere-se a uma perspetiva que coloca a Europa e a cultura ocidental no centro da história, do conhecimento e do progresso, muitas vezes marginalizando ou subalternizando outras culturas. No contexto da obra de Edward Said, o eurocentrismo manifesta-se na produção cultural e intelectual do Ocidente, que constrói o Oriente como um "Outro" inferior, atrasado ou exótico.

Em diálogo com Dipesh Chakrabarty e sua obra “Provincializing Europe” (2000), Marramao compartilha a visão de que a modernidade deve incorporar as histórias e experiências dos povos marginalizados. No entanto, ele também acredita que a globalização pode ser reimaginada como um processo de interconexão criativa, em vez de uma imposição de dominação cultural.

Também Jacques Rancière reflecte sobre a política como disputa e a reconfiguração do sensível, litígio e a partilha do sensível. Rancière (2004) desafia a concepção da política como uma mera gestão de interesses comuns, sugerindo que a política autêntica surge do conflito e do litígio. Para ele, a política é a “partilha do sensível”, um processo que redefine quem tem o direito de ser visto e ouvido na esfera pública. Ele argumenta que a verdadeira ação política ocorre quando os invisíveis na ordem social reivindicam seu espaço, desafiando a divisão estabelecida do sensível.

A teoria de Rancière é complementada por ideias de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau sobre a “democracia agonística”¹⁰, que enfatizam a importância do conflito para a vitalidade democrática. Em “O Ódio à Democracia” Rancière, J. (2014), (Obra original publicada em 2005), critica a transformação da democracia num sistema de governo que suprime a divergência. Ele também destaca o papel da arte na criação de novos espaços de contestação, ao tornar visíveis os marginalizados. As ideias de Rancière são exemplificadas por movimentos como o “Black Lives Matter,” que usa a arte para destacar injustiças raciais. Grafites e intervenções urbanas são ferramentas que trazem à tona as desigualdades, permitindo que as questões sociais sejam visualizadas e debatidas.

¹⁰ A democracia agonística, proposta por Chantal Mouffe, defende que o conflito e a divergência são fundamentais para a vitalidade democrática, em oposição à busca pelo consenso absoluto na democracia liberal. Nesse modelo, a política é um espaço de disputa simbólica e ideológica, onde adversários competem sem eliminar a legitimidade do outro. Essa visão critica abordagens tecnocráticas e enfatiza a necessidade de expressar e negociar conflitos dentro das instituições. Relaciona-se com Edward Said ao valorizar contranarrativas que desafiam discursos hegemônicos, promovendo uma esfera pública mais plural e dinâmica.

1.3. Memória, resistência e política na arte de mulheres palestianas: Reflexões por Shahd Wadi

Shahd Wadi é uma escritora e investigadora palestina, nascida no Egito em 1983. Criada na Jordânia, atualmente reside em Portugal. É doutorada em Estudos Feministas pela Universidade de Coimbra, onde também obteve o grau de mestre com a dissertação intitulada “Feminismos de corpos ocupados: as mulheres palestinas entre duas resistências” (2009). A sua investigação centra-se nas narrativas artísticas no contexto da ocupação israelita da Palestina, considerando as artes como testemunhos de vidas. Em 2017, publicou o livro “Corpos na trouxa: histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinas no exílio”. Em 2025, foi nomeada Escritora Galega Universal pela Associação de Escritoras e Escritores em Língua Galega (AELG), em reconhecimento da qualidade da sua obra e da defesa da dignidade nacional da Palestina e dos direitos individuais e coletivos da sua população partindo de perspetivas feministas¹¹.

Assim, este estudo visa analisar como a arte palestina se estabelece como um meio de resistência política e cultural, utilizando práticas visuais para preservar a memória e desafiar as narrativas de extinção cultural. Shahd Wadi (2017), na sua tese “Corpos na Trouxa: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinas no exílio”, analisa como as artistas palestinas utilizam a arte para resistir não apenas à ocupação israelita, mas também às normas patriarcais que limitam as suas expressões culturais. A autora emprega a metáfora da "trouxa" para descrever as memórias que as mulheres palestinas carregam consigo, sugerindo que a criação artística é um processo de abrir essas "trouxas", revelando histórias de perda, resistência e identidade.

¹¹ Wadi, S. (2009). *Feminismos de corpos ocupados: as mulheres palestinas entre duas resistências* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra]. Repositório da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/13354>

A abordagem de Wadi (2017) destaca a ideia de "corpo-fronteira", onde os corpos das artistas, situados entre a diáspora e a identidade palestina, se tornam locais de luta e transformação. Na sua análise, ecoa a crítica de Said (2003 [1978]), sobre como as representações culturais podem ser usadas para desafiar as narrativas dominantes. Segundo Wadi: "A arte dessas mulheres é uma forma de preservar a memória coletiva e de resistir à extinção cultural, funcionando como um ato de resistência simbólica que desafia as tentativas de silenciamento" (2017, p. 134).

Para Wadi (2017) e outros estudiosos, a arte torna-se uma ferramenta de resistência política, onde a expressão artística subverte as representações dominantes e permite que as vozes palestinas sejam ouvidas. Num contexto de censura e controle, a arte é uma forma de afirmar a presença e a humanidade dos palestinos, desafiando a narrativa de desumanização promovida pelo orientalismo.

Neste cenário, a arte torna-se um veículo de contestação, não apenas no sentido de resistência à ocupação israelita, mas também como uma forma de confrontar as dinâmicas de repressão interna, incluindo as estruturas patriarcais que, como argumenta Wadi (2017), também subjugam as mulheres palestinas. Wadi argumenta que as artistas palestinas utilizam a arte como uma forma de subverter as opressões tanto externas, como a ocupação israelita, quanto internas, como a repressão patriarcal, criando espaços de liberdade e afirmação da identidade (2017, p. 66).

A tese de Wadi (2017) explora como as mulheres palestinas, num contexto de opressão múltipla — colonial, patriarcal e cultural —, utilizam a arte como uma forma de resistência, transformando o corpo num campo de luta e identidade. Segundo a autora: "Para essas artistas, o corpo torna-se um espaço político onde se articulam experiências de exílio, perda e resistência" (2017, p. 167).

Ao reapropriar o corpo como ferramenta de contestação e afirmação, as mulheres palestinas reconfiguram-no como um símbolo de resiliência e autonomia.

A arte palestina no exílio transforma o sofrimento causado pela Nakba de 1948 num processo de reconstrução identitária e subversão cultural. Com o uso de metáforas como a "trouxa" e conceitos como o "corpo-fronteira", Wadi aborda a arte dessas mulheres como uma plataforma de ressignificação da memória e de contestação das narrativas de dominação (2017, p. 189).

Apesar do poder da arte como forma de resistência, é importante reconhecer os seus limites. A arte palestina enfrenta barreiras concretas, como a dificuldade de circulação das obras e a censura por parte das autoridades. Wadi (2017) aponta que, embora a arte possa ser um meio de resistência simbólica, a transformação política efetiva depende de um conjunto mais amplo de ações, incluindo mobilizações políticas e protestos. A análise de Wadi sugere que, mesmo com essas limitações, a arte desempenha um papel essencial na luta por reconhecimento e na preservação da identidade palestina.

A produção artística cria espaços onde as narrativas de resistência podem ser articuladas e compartilhadas, mantendo viva a memória e a luta por justiça. A arte palestina contemporânea, conforme analisada por Wadi, pode ser entendida como uma forma de "conhecimento encarnado". O corpo das artistas torna-se um espaço de resistência e de construção de memória. Usando a metáfora do "corpo-fronteira" de Gloria Anzaldúa, Wadi explora como as mulheres palestinas reconfiguram as suas identidades através da arte, contestando tanto as narrativas colonialistas quanto as pressões patriarcais internas (2017, p. 205).

A metodologia de Wadi, inspirada na artista vietnamita Trinh T. Minh-ha, prioriza o diálogo e o respeito à subjetividade das artistas. Ao adotar a abordagem de "falar perto", Wadi desafia as hierarquias de poder entre pesquisador e artista, permitindo que as vozes das mulheres palestinas sejam ouvidas de forma autêntica e complexa. Esta metodologia não apenas respeita as experiências das artistas, mas também as coloca no centro da análise, reconhecendo a sua ação e a sua resistência (2017, p. 218).

As imagens que compartilhamos abaixo representam de forma intensa o impacto devastador do conflito e do genocídio em Gaza, capturando a dor, por exemplo “Medigenocídio” (Fig. 1) a destruição e, ao mesmo tempo, a resiliência do povo palestino. Essas imagens simbolizam não apenas as perdas materiais e humanas, mas também a força e a resistência de uma população que continua a lutar pela sua dignidade e existência. Através de elementos como as ruínas e os rostos das vítimas e sobreviventes, essas imagens transcendem o local do conflito, tocando a consciência coletiva e amplificando o grito por justiça e reconhecimento. Como no passado com as duas obras icônicas da arte do século XX: “Der Krieg” (A Guerra) de Otto Dix (1929–1932) e “Guernica” de Pablo Picasso (1937). Ambas são profundamente marcadas pelo contexto da guerra e constituem poderosas denúncias da violência, da desumanização e do sofrimento humano provocados pelos conflitos armados.



Fig. 1 – “Medigenocídio”, Palestine Chronicle. (2023, October 29). “GAZA LIVE BLOG: Over 8,000 Killed, Nearly 20,000 Wounded, Israel's Brutal War on Gaza Continues as World Demands Ceasefire – DAY 23”.



Fig. 2 – Dix, O. (1929–1932). “Der Krieg” [Tríptico, técnica mista sobre madeira]. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemanha.



Fig. 3 – Picasso, P. (1937). “Guernica” [Óleo sobre tela]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha.

Relativamente a Gaza, de acordo com o Palestine Chronicle (2023), o Ministério da Saúde de Gaza relatou que centenas de palestinianos foram mortos e feridos em massacres sem precedentes cometidos pela ocupação israelita.

O aprofundamento da tese “Corpos na Trough” de Shahd Wadi envolve uma exploração das várias camadas de resistência cultural e identitária e de como as artistas palestinianas em diáspora recriam as suas memórias e desafiam a extinção cultural e política.

Said enfatiza que "a identidade palestina tem sido sistematicamente negada e apagada através de estratégias coloniais que visam desarticular a sua memória coletiva" (2003 [1978]) p. 54). Dessa forma, a arte palestina não serve apenas para documentar o sofrimento, mas também para afirmar a identidade, preservar a memória e subverter as estruturas de poder. A análise é baseada numa abordagem interdisciplinar, combinando teorias pós-coloniais, feministas decoloniais¹² e estudos de memória, com especial ênfase na metodologia participativa e dialógica de Shahd Wadi.

A arte palestina contemporânea tem desempenhado um papel fundamental na resistência cultural e na preservação da memória coletiva, especialmente em contextos de ocupação e exílio. A arte não apenas documenta o sofrimento, mas também reconfigura as narrativas históricas, tornando-se uma ferramenta política que desafia a hegemonia cultural e a desumanização. Segundo Spivak, as práticas artísticas de grupos marginalizados "operam como um discurso contra-hegemônico que ressignifica as relações de poder impostas pelo colonialismo" (1988, p. 271). A arte palestina é, portanto, torna campo de ação política, onde a resistência é encarnada em formas de conhecimento que contestam as estruturas dominantes.

A arte palestina tem-se afirmado como um espaço de resistência multifacetado, onde a memória, a identidade e a luta contra a ocupação convergem na produção artística contemporânea. Shahd Wadi (2011) utiliza a metáfora da trouxa para descrever como as mulheres palestinas carregam memórias de exílio e resistência. Segundo a autora: "A trouxa é um símbolo de deslocamento, mas também de resistência. As mulheres palestinas não apenas transportam pertences físicos,

¹² A decolonialidade propõe uma ruptura com a visão eurocêntrica, questionando as estruturas de poder herdadas do colonialismo, não apenas no campo político e econômico, mas também na cultura e no conhecimento. Inspirada em pensadores como Aníbal Quijano e Walter Dignolo, valoriza saberes marginalizados e critica a imposição da modernidade ocidental. Diferencia-se do pós-colonialismo ao enfatizar a necessidade de transformação das epistemologias dominantes. Relaciona-se com Edward Said, pois desafia narrativas hegemônicas e propõe alternativas que descentralizam o Ocidente como única fonte legítima de conhecimento.

mas carregam consigo histórias, dores e sonhos de retorno" (Wadi, 2011, p. 45). Através dessa metáfora, Wadi ilustra como as experiências de exílio e afastamento são transmutadas em práticas artísticas que desafiam narrativas hegemônicas.

Este conceito aplica-se ao trabalho de artistas como Raeda Saadeh, que transformam o corpo num espaço de luta, desafiando simultaneamente o patriarcado e a ocupação israelita. A performance artística torna-se um ato de resistência ao expor a vulnerabilidade dos corpos, inscrevendo essas experiências na esfera pública e confrontando narrativas hegemônicas. Como se pode observar na performance "Who Will Make Me Real?" (Saadeh, 2003) (Fig. 7), a artista utiliza o próprio corpo para questionar as estruturas de poder que perpetuam a marginalização e o silenciamento da experiência palestina. A obra, ao destacar a interseção entre identidade, opressão e agência, reafirma a arte como um meio de denúncia e resistência.

Gaza, desde a Nakba de 1948, tem sido um cenário de conflito, ocupação e violência estrutural. Esse contexto político e social serve como pano de fundo para as práticas artísticas palestinas, que surgem não só como uma forma de resistência à ocupação israelita, mas também contra a repressão cultural e a tentativa de apagamento da identidade palestina. Como argumenta Hall, "a identidade cultural é um campo de luta constante, onde as narrativas dominantes buscam subalternizar vozes dissidentes" (1990, p. 225). A arte, nesse sentido, vai além da simples representação; ela torna-se um campo de contestação e reconfiguração da memória histórica.

Dessa maneira, as práticas artísticas palestinas desafiam as narrativas coloniais e atuam como um espaço de preservação e reinvenção cultural, onde a memória coletiva resiste ao apagamento sistemático. Como Wadi sugere, "a arte palestina, ao inscrever os corpos no espaço simbólico da luta, ressignifica a resistência como uma prática cultural e política" (2017, p. 112). A análise dessas produções artísticas permite compreender como a arte se torna um meio de subverter as estruturas de poder, reivindicar a existência e contestar a ocupação.

1.4. Interseções entre arte e política por Gannit Ankori, Susan B. Kaiser e Judith Butler

Susan B. Kaiser, no livro “Art and Politics Now”, refere uma exploração abrangente e multifacetada das interseções entre arte e política na contemporaneidade. A obra destaca como a arte tem sido um meio de reflexão, crítica e intervenção nos debates sociopolíticos mais urgentes das últimas décadas. Com uma abordagem temática e interdisciplinar, Kaiser explora o poder transformador da arte como ferramenta de denúncia, resistência e reinvenção do espaço público. A análise aprofundada da autora revela um esforço não apenas para localizar a produção artística com sentido político, mas também para compreender as dinâmicas de poder e resistência que atravessam o campo artístico global (Kaiser, 2014, p. 23).

Outro ponto central na análise de Kaiser é a ocupação do espaço público pela arte de envolvimento político. A autora sublinha que, ao intervir em espaços urbanos, os artistas desafiam as normas de circulação e consumo da arte, muitas vezes subvertendo as estruturas do capitalismo cultural. Este aspecto do livro dialoga com as teorias de Henri Lefebvre (1991) sobre o “direito à cidade”, destacando como a arte transforma o espaço urbano em palco para os desentendimentos políticos. Como enfatiza Lefebvre (1991), “A cidade deve ser um espaço de apropriação coletiva, onde os cidadãos possam redefinir as suas experiências e desafiar as hierarquias impostas” (1991, p. 144).

Kaiser (2014) inicia a sua obra examinando o papel da arte como forma de resistência política, focando-se em obras que desafiam regimes autoritários, estruturas de poder e violações de direitos humanos. Um exemplo central discutido é o trabalho de artistas como Ai Weiwei, que utiliza intervenções artísticas para criticar a repressão estatal e promover o diálogo em torno da liberdade de expressão. Kaiser sublinha que a arte de resistência, ao contrário de discursos políticos convencionais,

opera numa dimensão simbólica e emocional que atinge tanto o espectador individual quanto o coletivo:

Ao invés de transmitir mensagens políticas de forma direta e racional, a arte de resistência trabalha com símbolos e metáforas que desafiam as estruturas de poder através da emoção e da subjetividade. Essa abordagem permite um impacto mais profundo e duradouro, criando diálogos que transcendem barreiras linguísticas e culturais (Kaiser, 2014, p. 45).

Nesta secção, Kaiser (2014) explora como a arte contemporânea aborda questões de identidade, género, raça e sexualidade. Artistas como Kara Walker e Yinka Shonibare são apresentados como exemplos de práticas que reconfiguram as narrativas históricas e desafiam o eurocentrismo no campo da arte. A autora argumenta que estas obras não apenas dão visibilidade a identidades marginalizadas, mas também criam espaços alternativos de representação, muitas vezes em confronto direto com as hierarquias estabelecidas (Kaiser, 2014, p. 78).

Um dos capítulos mais poderosos do livro de Kaiser (2014) analisa o papel da arte em tempos de guerra, violência e desastres humanitários. Kaiser explora como os artistas utilizam a arte para testemunhar e processar o trauma coletivo. Obras como as de Doris Salcedo, que lidam com as cicatrizes deixadas pela violência na Colômbia, exemplificam como a arte pode funcionar como um "arquivo material" de memória e luto. Como Kaiser sublinha: "A arte de memória não se limita à representação da dor, mas propõe formas alternativas de testemunho que desafiam a amnésia histórica" (2014, p. 112).

A autora relaciona esta prática à teoria da "memória traumática" de Cathy Caruth, argumentando que a arte transcende a simples representação, criando um espaço de luto coletivo que desafia o esquecimento (Kaiser, 2014, p. 127).

Kaiser dedica uma parte significativa da sua análise às críticas que os artistas dirigem ao neoliberalismo e à globalização. Através de intervenções artísticas que denunciam as desigualdades estruturais, os impactos da exploração económica e o consumo excessivo, a autora demonstra como a arte pode desestabilizar narrativas dominantes sobre o progresso económico. Os exemplos apresentados incluem

trabalhos de Olafur Eliasson e Banksy, que questionam o impacto do capitalismo nas estruturas sociais e ambientais (Kaiser, 2014, p. 158).

As análises de Wadi (2011) e Butler (2009) revelam a importância da vulnerabilidade e do corpo como ferramentas de resistência no feminismo pós-colonial, especialmente no contexto palestino. Através de performances que reapropriam o corpo feminino como um espaço de identidade e resistência, artistas como Raeda Saadeh (2019) transformam a arte num ato político que desafia tanto a opressão colonial quanto as normas patriarcais. De acordo com Wadi "A performatividade do corpo palestino ressignifica¹³ a experiência da ocupação, ao mesmo tempo que desafia os códigos visuais impostos pelo poder colonial" (Wadi, 2011, p. 88).

A análise de Ankori (2006) posiciona a arte palestina como uma forma de "testemunho visual". Ela explora como artistas como Ismail Shammout documentaram a Nakba e os seus efeitos na vida quotidiana dos palestinos. Shammout, por exemplo, utiliza uma estética figurativa para capturar a dor do afastamento e a resiliência de um povo:

As pinturas de Shammout não apenas retratam a desolação dos refugiados palestinos, mas também funcionam como arquivos emocionais que preservam a memória da Nakba. Através da sua arte, ele cria um testemunho visual que desafia as narrativas dominantes e resgata a experiência coletiva do exílio (Ankori, 2006, p. 92).

Nesta perspectiva, a autora liga-se aos estudos de Cathy Caruth sobre "memória traumática", destacando como as obras palestinas carregam os traços de um trauma coletivo, mesmo quando não o representam diretamente. Esta abordagem reforça a ideia de que a arte palestina não é apenas uma forma de resistência

¹³ Ressignificar é o processo de atribuir um novo significado a algo, transformando sua interpretação e impacto. No contexto pós-colonial e decolonial, implica reinterpretar narrativas e identidades marginalizadas, desafiando perspectivas eurocêtricas. Na psicologia, refere-se à reformulação de percepções para promover crescimento e resiliência. Assim, a ressignificação torna-se um ato de resistência e reconstrução, permitindo novas formas de compreensão e existência.

política, mas também um arquivo emocional que desafia o esquecimento imposto pela violência colonial (Ankori, 2006, p. 108).

A obra “Palestinian Art”, de Gannit Ankori (2006), é uma obra seminal que oferece um estudo profundo sobre a arte palestina, compreendendo-a como um espaço de resistência cultural, expressão política e construção de identidade. A autora, reconhecida pelo seu trabalho interdisciplinar, constrói um quadro teórico que situa a arte palestina num contexto marcado pela Nakba, pelo exílio e pela ocupação. Esta análise vai além de uma simples catalogação de obras, articulando uma reflexão sobre as complexas relações entre arte, política, memória e globalização (Ankori, 2006, p. 12).

Um dos pontos centrais da análise de Ankori é o impacto do exílio como força na produção artística palestina. A autora argumenta que a diáspora não fragmenta a identidade cultural palestina, mas, paradoxalmente, a fortalece através de novas formas de expressão. Artistas como Mona Hatoum e Emily Jacir exemplificam esta dinâmica, explorando temas de deslocamento, perda e pertença (Ankori, 2006, p. 134).

Hatoum, por exemplo, utiliza o corpo e objetos domésticos para simbolizar a alienação e o desconforto do exílio. Jacir, por sua vez, cria obras que subvertem narrativas históricas dominantes, como em “Where We Come From” (2001-2003):

Nesta série, Emily Jacir responde a pedidos de palestinos da diáspora para realizar pequenas ações em seu nome, desafiando as limitações da ocupação israelita. O projeto evidencia não apenas as barreiras impostas à mobilidade palestina, mas também a conexão contínua entre os palestinos exilados e a sua terra natal (Ankori, 2006, p. 156).

A obra “Where We Come From” (2001-2003), de Emily Jacir, é composta por uma série de fotografias e textos que documentam os pedidos de palestinos da diáspora e as ações da artista para realizá-los. Cada conjunto de fotografia e texto possui dimensões específicas que variam conforme a peça.

Por exemplo, a imagem da obra “Munir,” parte da série “Where We Come From” (2001-2003) (Fig. 4), de Emily Jacir. Esta obra enfatiza visualmente a restrição da

liberdade de circulação, um tema recorrente na arte de Jacir, que busca confrontar as realidades geopolíticas através de um discurso visual potente e altamente politizado (Ankori, 2006, p. 165).



Fig. 4 – Jacir, E. (2001–2003). “Munir” [Impressão cromogénica e painel de texto, 98,84 cm (L) × 90,8 cm (A) × 3,2 cm (P)]. Da série “Where We Come From”, Palestina.

Esta composição explora os temas de identidade, deslocamento e pertencimento, refletindo a abordagem conceptual da artista.

Ankori insere estas reflexões nas teorias de Edward Said sobre o exílio como uma "posição crítica", argumentando que, para os artistas palestinianos, o exílio oferece um ponto de vista único que expõe as falhas e contradições das narrativas de poder. Como a autora destaca:

O exílio não é apenas um estado de deslocamento físico, mas uma experiência subjetiva que gera novas perspectivas sobre as estruturas de poder e dominação. Para os artistas palestinos, o exílio torna-se um espaço de contestação e reinvenção da identidade cultural" (Ankori, 2006, p. 47).

Ankori (2006) evita uma leitura simplista da arte palestina, integrando múltiplas perspectivas e reconhecendo a diversidade de práticas e experiências dos artistas. Esta abordagem inclusiva enriquece a análise e posiciona o livro como uma referência essencial para o estudo da arte palestina.

“Palestinian Art,” de Gannit Ankori (2006), é um contributo inestimável para a compreensão da relação entre arte, identidade e política no contexto palestino. A autora combina uma análise rigorosa com uma sensibilidade profunda às nuances culturais e históricas, criando uma narrativa que ressoa tanto no campo da universidade quanto no das práticas artísticas. Segundo Ankori, a arte palestina, apesar das adversidades, continua a ser um espaço de resistência, memória e reinvenção, desafiando as narrativas dominantes e preservando a voz de um povo (2006, p. 65).

A arte contemporânea, como demonstrado por esses exemplos, transcende a estética para se tornar uma ferramenta de denúncia e resistência. Ela preserva memórias, confronta o espectador e desafia as forças que tentam apagar a história e a humanidade das vítimas.

É também importante referir, que o feminismo decolonial contribuiu grandemente para a arte centrada na resistência. Judith Butler, em “Precarious Life” (2004), defende que a vulnerabilidade humana pode transformar-se numa força de resistência. Para Butler (2004), reconhecer a vulnerabilidade compartilhada entre os indivíduos não apenas revela a precariedade da vida, mas também cria uma base de solidariedade e empatia. Como a autora argumenta:

O reconhecimento da vulnerabilidade comum pode operar como um fundamento para a resistência coletiva. Em vez de ser uma condição de fraqueza, a vulnerabilidade torna-se um vetor de solidariedade, expondo as interdependências humanas e desafiando as hierarquias de poder (Butler, 2004, p. 29).

Butler (2004) argumenta que, ao reconhecer e expor a vulnerabilidade do corpo em situações de conflito e opressão, indivíduos e comunidades criam um espaço para a solidariedade e a resistência compartilhada. Essa visão desafia a percepção tradicional da vulnerabilidade como fraqueza, reinterpretando-a como uma forma de resiliência ativa. No contexto palestino, essa vulnerabilidade encarna a dignidade e o valor da vida humana diante da violência estrutural e da desumanização (Butler, 2004, p. 53).

A arte dessas mulheres oferece uma contra-narrativa poderosa, que não apenas reflete as suas experiências de exclusão, mas também afirma a sua dignidade e a sua força. Essas performances visualizam a luta pelo direito à existência e pela recuperação de uma identidade continuamente ameaçada. Judith Butler analisa a vulnerabilidade dos corpos como um meio de resistência, argumentando que: "O corpo, na sua vulnerabilidade, torna-se uma plataforma de resistência ao expor a precariedade imposta pela violência e pela exclusão social" (2009, p. 132).

A arte, nesse contexto, deixa de ser apenas uma representação estética e torna-se uma ferramenta essencial de reivindicação e de luta pela liberdade.

1.5. A arte como campo de resistência em Claudia Mesch

Claudia Mesch (2013) é uma historiadora de arte norte-americana e crítica especializada em arte do século XX e contemporânea. Atualmente, é professora de História da Arte na Universidade Estadual do Arizona (ASU)¹⁴.

O trabalho de Mesch (2013) concentra-se nas trocas culturais transnacionais na arte moderna, especialmente no contexto do modernismo alemão. Ela investiga como a arte se liga à política, aos jogos e às estruturas lúdicas, além de explorar as ciências ocultas. A sua pesquisa sobre Joseph Beuys é particularmente notável, analisando

¹⁴ Universidade Estadual do Arizona, daqui em diante (ASU).

aspectos como o uso do chumbo na sua obra e o desenvolvimento de vitrines como prática escultórica. Mesch (2013) observa que a arte, especialmente desde a Segunda Guerra Mundial, não apenas regista os horrores dos conflitos, mas também se posiciona como uma força ativa contra a opressão. Segundo a autora: "A arte torna-se um canal para as vozes marginalizadas, permitindo que artistas transformem a sua indignação, dor e experiência de injustiça em formas visuais que podem ser compartilhadas com o mundo" (Mesch, 2013, p. 78).

No contexto específico de Gaza, a arte contemporânea atua como um meio de expressão para o sofrimento profundo e as esperanças da população face a uma realidade marcada pela violência e pela destruição. Mesch sugere que: "Em contextos de guerra, a arte serve como um campo de resistência, onde a criação visual pode reverter a dinâmica de poder e criar solidariedade internacional" (2013, p. 125). A arte de Gaza não se limita a documentar as atrocidades; ela questiona as condições que levam à marginalização da sua população e recusa-se a aceitar a invisibilidade forçada pela ocupação e pela violência. Os artistas palestinos, ao representarem a destruição e a dor de Gaza nas suas obras, não apenas preservam memórias de perda, mas também criam um espaço onde a narrativa hegemónica é contestada. Essa arte propõe uma leitura alternativa da realidade, desafiando a narrativa dominante que muitas vezes retrata os palestinos como vítimas passivas, ao invés de agentes da sua própria história e luta por dignidade (Mesch, 2013, p. 142).

A arte de resistência tem desempenhado um papel significativo ao documentar e reagir aos efeitos do conflito e da repressão política. Nesse contexto, a arte torna-se um canal de protesto que transgride as barreiras físicas e ideológicas impostas por regimes autoritários e contextos de guerra, como no Médio Oriente e, mais especificamente, na Palestina e em Gaza (Mesch, 2013, p. 157).

A obra de Mona Hatoum e Raeda Saadeh exemplifica como a arte contemporânea pode transcender barreiras culturais e geográficas, envolvendo audiências globais num diálogo sobre a opressão, a identidade e a resistência.

Segundo Mesch: "Hatoum e Saadeh transformam as suas experiências pessoais e coletivas em narrativas visuais que educam e mobilizam o público, promovendo a solidariedade internacional e desafiando o status quo" (2013, p. 203). A arte, nesses casos, não é apenas uma expressão estética, mas um ato de ativismo que questiona as estruturas de poder. Ao analisar o papel da arte em contextos de guerra e opressão, Mesch revela a profundidade com que a prática artística pode questionar o poder e mobilizar audiências para além das fronteiras locais. Dessa forma, a arte torna-se um meio de resistência visual que desafia tanto a violência direta quanto as tentativas de extinção cultural, projetando um futuro de esperança e resiliência, mesmo em contextos de destruição (Mesch, 2013, p. 218).



Fig. 5 – Brito José, M. (2024). “Pietà I”, técnica mista sobre madeira, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.

Como se pode verificar na obra “Pietà I”, da série “Holocausto II em Gaza” (Brito José, 2024) (Fig. 5), a expressão artística materializa-se como um testemunho da violência e do sofrimento imposto ao povo palestino. Nesta peça, a técnica mista sobre madeira evidencia a relação entre memória, luto e resistência, estabelecendo paralelos entre a iconografia cristã e a realidade contemporânea da Palestina.

A obra de Kaiser (2014) enfatiza o papel da arte na transformação social, destacando que: "A prática artística contemporânea não se limita ao espaço expositivo; ela infiltra-se na esfera pública, reconfigurando o que é visível e invisível, audível e inaudível" (Kaiser, 2014, p. 67).

Aqui, Kaiser dialoga com Jacques Rancière, cuja teoria do "partilhamento do sensível"¹⁵ demonstra como a arte pode reconfigurar fronteiras entre o político e o apolítico. Exemplos de arte pública e ativista evidenciam essa interseção, onde o artístico se funde com o ativismo, promovendo novos modos de percepção e envolvimento.

No contexto da globalização, Ankori (2006) analisa como artistas palestinos, como Larissa Sansour, trabalham as tensões entre local e global, utilizando meios digitais e multimídia para abordar identidade, memória e fronteiras. Segundo Ankori: "A arte palestina contemporânea articula uma resistência que não se limita à oposição direta à ocupação, mas que também se manifesta na preservação de memórias e identidades ameaçadas" (2006, p. 89).

Sansour exemplifica essa abordagem ao combinar elementos de ficção científica e política para imaginar futuros alternativos para a Palestina. A sua obra não

¹⁵ O conceito de partilhamento do sensível mostra que a organização do visível e do dizível não é apenas estética, mas profundamente política. A arte e a política são campos de disputa sobre o que pode ser visto e ouvido, e quem tem direito a participar dessas experiências. Desafiar a ordem do sensível significa ampliar a democracia e possibilitar novas formas de subjetividade e ação no mundo.

só desafia as narrativas coloniais, como também constrói "territórios imaginados" (Ankori, 2006, p. 92), espaços simbólicos que transcendem as limitações físicas e políticas impostas à Palestina. Além disso, Ankori sublinha que a arte palestina reflete a fragmentação geográfica e política do território, enquanto promove uma sensação de unidade cultural. Esse duplo movimento, entre a dispersão e a coesão, constitui uma das características mais marcantes da produção artística palestina. Assim, a arte surge como um espaço de contestação e afirmação identitária, operando tanto no domínio simbólico quanto na esfera política.



Fig. 6 – IRNA – Agência de Notícias da República Islâmica. (2024, março). “Número de palestinos assassinados em Gaza atinge 33.686 desde 7 de outubro, segundo o Ministério da Saúde da Palestina”. Islamic Republic News Agency.

Capítulo 2. Resiliência estética na arte palestina

2.1. Resiliência estética, neoliberalismo, despolitização e cooptabilidade

A arte palestina contemporânea, especialmente a produzida por mulheres, serve como uma ferramenta essencial de resistência cultural e política. A arte transforma-se num espaço onde as identidades palestinas, frequentemente marginalizadas, são reconfiguradas e preservadas. Através da exploração da memória coletiva, do exílio e da violência, artistas como Mona Hatoum, Raeda Saadeh, Suheir Hammad e Shahd Wadi utilizam os seus corpos e as suas obras para desafiar as narrativas dominantes, contestando a ocupação e o desaparecimento cultural imposto sobre o povo palestino.

Desde os anos de 1980, o mundo passou por mudanças estruturais profundas, especialmente com a ascensão do neoliberalismo como força dominante na economia global. As crises sistêmicas, incluindo desigualdade social, precarização do trabalho, mudanças climáticas e a erosão da democracia, desafiaram as formas tradicionais de resistência política e ativismo. Nesse cenário, a arte emerge como um campo crítico onde novas formas de envolvimento político e de construção comunitária são exploradas. A arte contemporânea palestina responde a essas narrativas, desafiando a hegemonia cultural e recuperando histórias suprimidas. Um exemplo disso é a série de obras de Suheir Hammad (1996), que utiliza poesia para expressar a luta e a resistência em Gaza. Este episódio, ocorrido em 2009, no qual as poetisas palestino-americanas Suheir Hammad e Nathalie Handal foram impedidas de aceder ao al-Haram al-Sharif (Monte do Templo), não se limita a um incidente isolado de restrição de movimento; ele adquire um peso simbólico e político significativo, que ressoa profundamente no campo das artes, dos direitos culturais e da liberdade de expressão. Neste contexto pode ser analisado como um ato paradigmático de interdição cultural, revelando como a ocupação e as políticas de controlo territorial em Jerusalém interferem diretamente na produção e circulação do pensamento crítico e estético.

Por um lado, a negação de acesso a um espaço sagrado e patrimonial — um dos lugares mais emblemáticos e carregados de significado espiritual, histórico e cultural no mundo — traduz-se numa violação do direito fundamental de livre fruição e partilha do património cultural. Para artistas e escritoras de origem palestina, como Hammad e Handal, a impossibilidade de entrar neste local representou não apenas uma barreira física, mas uma ruptura simbólica: um corte entre a identidade ancestral e a possibilidade de reinscrever, no presente, narrativas de pertença e memória. A sua exclusão ecoa a experiência quotidiana de muitos palestinos, para quem o acesso a lugares de culto, educação e cultura está condicionado por checkpoints, autorizações e regimes de segurança seletivos.

Além disso, este episódio assume uma dimensão performativa e política. Ao impedir estas poetisas — reconhecidas internacionalmente, com trajetórias consolidadas e voz ativa no panorama literário global — de entrar no al-Haram al-Sharif, o ato torna-se uma forma de silenciamento simbólico. Ele comunica, de forma implícita, que nem mesmo o prestígio artístico ou a projeção mediática protegem os corpos palestinos (ou palestino-diaspóricos) do regime de restrição, vigilância e exclusão. Este gesto não afeta apenas as protagonistas do episódio: ele lança uma mensagem à comunidade artística internacional, evidenciando os limites impostos ao diálogo cultural e à circulação livre de artistas, ideias e experiências.

As consequências são múltiplas e interseccionam-se em níveis distintos:

- **No plano individual**, geram-se experiências de frustração, alienação e reforço do trauma histórico, pois a impossibilidade de aceder ao espaço sagrado é vivida como uma forma de exílio prolongado, mesmo para quem regressa “à terra de origem” em contexto artístico.
- **No plano coletivo**, o incidente adquire contornos de denúncia, alimentando a narrativa de resistência cultural e expondo a discrepância entre a imagem de

Israel como espaço de “pluralidade democrática” e a realidade das práticas de exclusão e controlo sobre corpos e culturas palestinas.

- **No plano institucional e académico**, este episódio torna-se um caso de estudo emblemático para refletir sobre as interseções entre arte, política e direitos humanos, mostrando como a arte literária palestina contemporânea não existe num vácuo estético, mas sim num campo de tensões que a própria prática artística expõe e problematiza.

No contexto do Festival Palestino de Literatura (PalFest) — cuja missão é precisamente criar pontes e promover a liberdade de expressão na Palestina — este bloqueio adquire ainda um carácter paradoxal: o festival, pensado como gesto de abertura cultural e de conexão internacional, é simultaneamente atravessado pela realidade material das restrições, que não só impedem a livre circulação de palestinos, mas também a de artistas da diáspora que regressam para participar em eventos de resistência estética.

Assim, o episódio pode ser interpretado como um microcosmo das práticas de ocupação e controlo territorial: a impossibilidade de aceder a um local sagrado torna-se metáfora da impossibilidade mais ampla de habitar plenamente a própria identidade cultural e histórica. Este episódio é particularmente relevante, pois evidencia como a arte — e os artistas — não estão apenas a representar a violência estrutural, mas a vivê-la no seu corpo, nos seus movimentos, nos espaços que lhes são interditos.

Como a arte contemporânea pode resistir ao genocídio cultural e físico em Gaza? Qual é o papel da escultura, do uso de materiais como o gesso, material cuja utilização iremos analisar no desenvolvimento deste trabalho de investigação, e de outras formas de arte visual nesse processo de resistência?

Na obra “Art and Activism in the Age of Systemic Crisis: Aesthetic Resilience”, da autoria de Eliza Steinbock, Bram Ieven e Marijke de Valck (2020), é proposta uma

resposta a essas transformações, sugerindo o conceito de "resiliência estética"¹⁶ como uma alternativa à resistência tradicional. Em vez de se concentrar apenas na oposição direta ao poder, a resiliência estética explora a capacidade de adaptação, persistência e reconfiguração, sugerindo que a arte pode criar espaços de renovação em meio a crises. Os editores afirmam que “a resiliência estética é uma resposta à crise global, onde práticas culturais e artísticas criam novas formas de resistência, muitas vezes invisíveis, mas profundamente subversivas” (Steinbock, Ieven & de Valck, 2020, p. 15).

O conceito de resiliência estética deve ser compreendido no contexto das críticas ao neoliberalismo, que, como indicado por Harvey (2005) e Brown (2015), possui uma habilidade notável de absorver e neutralizar formas de resistência. O neoliberalismo, segundo Harvey em “A Brief History of Neoliberalism” (2005)¹⁷, é um sistema que não apenas reestrutura o espaço econômico, mas também reconfigura sujeitos e relações sociais, promovendo a ideia de que os indivíduos se devem entender como "empresários de si mesmos". Harvey argumenta que “o neoliberalismo redefine as relações sociais e econômicas, fazendo com que a liberdade individual seja o foco, muitas vezes em detrimento do bem-estar coletivo” (2005, p. 72). Essa concepção gera uma visão profundamente individualizada da vida, que enfraquece o

¹⁶ A resiliência estética é a capacidade da arte de resistir, reinventar-se e transformar realidades em contextos de crise, repressão e guerra. Mais do que um reflexo da resistência política, a arte torna-se um meio ativo de confronto e denúncia, mantendo-se viva mesmo diante da destruição. Historicamente, manifestações artísticas em tempos de guerra, ditaduras e genocídios mostram como a estética pode subverter o sofrimento, documentar memórias e questionar estruturas de poder. Da arte produzida em campos de concentração à arte contemporânea que denuncia conflitos como o genocídio em Gaza, a resiliência estética revela a força simbólica da criação artística. No contexto contemporâneo, artistas transformam o trauma coletivo em produção visual e performativa, convertendo a dor em discurso público e resistência. A resiliência estética, portanto, não apenas sobrevive à adversidade, mas a reconfigura, tornando-se um instrumento de luta, memória e transformação social.

¹⁷ Harvey conclui que o neoliberalismo não trouxe liberdade e prosperidade para todos, mas sim uma concentração de riqueza e poder em mãos de uma elite. Ele argumenta que a resistência ao neoliberalismo é necessária para restaurar a justiça social e construir um modelo econômico mais igualitário. O livro é uma crítica fundamental para entender a relação entre capitalismo, poder e desigualdade, sendo essencial para aqueles que estudam economia política, globalização e justiça social.

potencial para a ação política coletiva ao priorizar a autonomia e o sucesso individuais em detrimento do bem coletivo.

Brown (2015), em “Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution”¹⁸, reforça essa perspectiva ao argumentar que o neoliberalismo não transforma apenas a economia, mas afeta as bases da democracia ao redefinir o valor humano segundo princípios de marketing. Para Brown:

O neoliberalismo não se limita a uma simples mudança económica, mas transforma profundamente a política, desvalorizando a participação cívica e promovendo a ideia de que a democracia é algo que serve aos interesses individuais (2015 p. 102).

A lógica neoliberal resulta, assim, na despolitização dos indivíduos, pois a ideia de "democracia" é reformulada como um ambiente onde a participação cívica é desvalorizada, e o envolvimento político é deslocado pelo interesse pessoal e pela produtividade. A transformação do sujeito em “empreendedor de si”¹⁹ cria uma barreira significativa à organização de resistências coletivas que possam desafiar as estruturas de poder.

A resiliência estética, conforme desenvolvida em estudos contemporâneos, surge como uma resposta adaptativa a essa condição de despolitização. Este conceito descreve uma capacidade de desenvolver novas formas de resistência que não se baseiam numa oposição direta e aberta ao poder. Em vez disso, operam por meio de práticas de transformação sutil, adaptação e persistência. Esse tipo de resistência é influenciado pela teoria de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a "linha de fuga", uma

¹⁸ Brown defende que, para resistir ao neoliberalismo, é necessário reconstruir um projeto democrático que vá além da lógica de mercado. Isso significa recuperar a política como um espaço de deliberação coletiva, revalorizando os direitos sociais e enfrentando as desigualdades estruturais. “Undoing the Demos” é uma obra fundamental para compreender como o neoliberalismo não apenas transforma a economia, mas também redefine a política, a cidadania e a própria noção de democracia.

¹⁹ O conceito de "empreendedor de si" surge a partir das análises de Michel Foucault sobre o neoliberalismo e é aprofundado por autores como Wendy Brown e Pierre Dardot & Christian Laval. Ele descreve como, no contexto neoliberal, o indivíduo deixa de ser um cidadão político e passa a ser visto – e a ver-se a si mesmo – como uma empresa individual, responsável por gerir a sua própria vida como um negócio.

ideia que aponta para a criação de espaços alternativos onde o sujeito pode escapar, mesmo que temporariamente, das pressões do sistema hegemônico. Deleuze e Guattari afirmam que “as linhas de fuga não são uma fuga para a derrota, mas uma abertura para um novo regime de existência, em que a liberdade não é mais uma exceção, mas uma possibilidade contínua” (1987, p. 218).

Ao invés de confrontos diretos com as forças do neoliberalismo, a resiliência estética manifesta-se em práticas culturais e artísticas que, na sua aparente passividade, subvertem as normas estabelecidas e promovem novas formas de liberdade e experimentação criativa. Nesse sentido, a resiliência estética pode ser vista como uma maneira de abrir fissuras dentro das estruturas de poder, promovendo um tipo de resistência que, embora menos visível, é fundamental para a preservação da autonomia e da diversidade cultural. Como afirmam Steinbock “et al.”, “a arte é capaz de criar uma resistência discreta, mas efetiva, que não se baseia na oposição direta, mas na criação de novos modos de existir fora das lógicas dominantes” (2020, p. 28).

A resiliência estética como transformação associa-se ao protesto e à persistência. A análise apresentada diferencia a resiliência estética da resistência tradicional ao sugerir que a resiliência estética não se limita à oposição direta às estruturas de poder, mas abrange a capacidade de adaptação e transformação das práticas culturais e modos de vida em contextos adversos. Em cenários de crise, como a Europa pós-austeridade ou as periferias urbanas do Sul Global, a resiliência estética manifesta-se em práticas que reinventam o uso do espaço urbano, redefinem a relação com o meio ambiente e promovem a solidariedade comunitária.

Por exemplo, os autores destacam como, na Grécia e na Espanha, após a crise financeira de 2008, movimentos artísticos e culturais reapropriaram espaços abandonados, transformando-os em centros de cultura, diálogo e resistência. Essas iniciativas vão além do protesto contra a austeridade e representam uma forma de recriação social, onde as comunidades afetadas se tornam agentes ativos na construção e na reformulação dos seus próprios espaços. Esses movimentos

exemplificam uma resiliência que não apenas resiste, mas que também propõe novas formas de existência, organização social e coesão comunitária.

A resiliência estética liga-se aqui com o conceito de "direito à cidade", desenvolvido por Henri Lefebvre, que enfatiza a capacidade das pessoas de transformar o espaço urbano em função das suas necessidades e aspirações. Lefebvre argumenta que o direito à cidade transcende a simples habitação; ele implica a participação ativa dos cidadãos na criação de espaços urbanos significativos. Lefebvre sublinha que “o direito à cidade é o direito de participar da transformação e apropriação do espaço, sendo um processo que exige a reconquista do controle sobre os espaços urbanos” (1968, p. 83). Assim, ao criar novas formas de conexão com o espaço urbano, os artistas e ativistas envolvidos nesses movimentos desafiam diretamente a lógica neoliberal que muitas vezes vê as cidades como meros objetos de especulação imobiliária e exclusão social.

Entre os desafios e limites à resiliência estética podemos referir a ideia de cooptabilidade. Um aspeto fundamental a ser considerado é a tensão entre a resiliência estética e o potencial de cooptabilidade²⁰ dessas práticas culturais pelo próprio sistema neoliberal. Nancy Fraser (1995), em “From Redistribution to Recognition?”, argumenta que muitas vezes as lutas culturais são absorvidas pelo mercado e pelas políticas neoliberais, transformando-se numa forma de diversidade e criatividade que serve para reforçar, em vez de questionar, as bases económicas e estruturais da sociedade. Esse fenómeno coloca em risco a autenticidade das práticas de resiliência estética, que podem ser reinterpretadas pelo mercado como produtos e não como agentes de transformação. Fraser afirma que “as lutas por reconhecimento

²⁰ A resiliência estética tem um potencial transformador, mas enfrenta o desafio constante da cooptabilidade pelo sistema neoliberal. Se por um lado a arte resiste e reconfigura imaginários políticos, por outro, pode ser capturada e esvaziada. A luta contra essa captura passa pela consciência crítica, pela criação de espaços de autonomia e pela recusa da estetização vazia da resistência. Assim, a resiliência estética pode continuar sendo uma ferramenta de transformação real, e não apenas um ornamento de um sistema que transforma tudo em mercadoria.

cultural, quando cooptadas pelo mercado, podem reforçar as relações de poder em vez de questioná-las” (1995, p. 59).

Apesar desse risco, a resiliência estética possui o potencial de criar espaços de dissidência e transformação que resistem à lógica de mercado. A resiliência, neste caso, não é uma adaptação passiva, mas uma prática que busca ativamente construir novas formas de existência e envolvimento coletivo, mesmo quando as ferramentas tradicionais de resistência política não são viáveis ou não têm sucesso. Esse tipo de resiliência é fundamental em cenários onde as estruturas políticas falham em proteger ou dar voz às comunidades marginalizadas.

Essa análise também se relaciona com as críticas de Slavoj Žižek sobre a eficácia limitada das práticas culturais que não desafiam diretamente as estruturas de poder económico. Žižek defende que a cultura, ao ser incorporada pelo sistema capitalista, pode perder a sua capacidade crítica e transformadora. Como ele observa, “quando a cultura crítica é convertida em mercadoria, ela perde a sua função subversiva e torna-se um meio para a gestão do status quo” (2009, p. 120). No entanto, o conceito de resiliência estética, conforme apresentado na sua obra, propõe uma visão de resistência a longo prazo que visa transformar subjetividades e modos de vida em comunidade. A proposta é que essa forma de resiliência estética crie uma transformação enraizada e sustentável nas práticas quotidianas, além de uma resistência imediata.

Downey também critica a tendência de transformar a arte política em produtos de consumo, usando como exemplo o trabalho de artistas como Banksy, que é amplamente apropriado pelos media e pelo mercado de arte. Ele alerta para o risco de que a arte política se torne uma mercadoria, mantida dentro de um sistema que valoriza a crítica desde que ela seja esteticamente atraente e comercializável. Esse ponto ressoa com as críticas de Hal Foster, que, em “The Return of the Real” (1996), discute como a arte crítica é frequentemente absorvida pelas instituições culturais,

perdendo o seu impacto subversivo²¹. Foster (1996) argumenta que “a arte, quando institucionalizada e convertida em mercadoria, perde a sua capacidade de perturbar as normas e desafios às estruturas de poder” (p. 145).

Essa cooptabilidade levanta uma questão fundamental: a arte é capaz de transformar percepções e desafiar o poder se ela é integrada num mercado global que lucra com sua dissidência? A tensão entre o potencial transformador da arte e sua integração no sistema é um dos dilemas centrais da arte política contemporânea.

Contribuições de Eliza Steinbock para o Debate sobre a Resiliência Estética

Eliza Steinbock, professora titular de Estudos Transgênero, Arte e Ativismo Cultural na Universidade de Maastricht, nos Países Baixos, tem desenvolvido pesquisas relevantes na compreensão das dinâmicas de inclusão e exclusão nos setores da arte, cultura, media e património. A sua pesquisa destaca-se pela exploração de práticas culturais que promovem a igualdade e combatem as desigualdades sociais, oferecendo um panorama multidisciplinar que integra estudos de género, arte e ativismo cultural. Steinbock (2021) enfatiza a importância de práticas que não apenas se opõem às estruturas dominantes, mas que promovem a criação de espaços inclusivos e sustentáveis, ampliando o debate sobre resiliência estética e resistência cultural. Ela sugere que “as práticas de resiliência estética não apenas desafiam as normas estabelecidas, mas buscam a inclusão ativa e a criação de espaços de resistência sustentáveis que englobem todos os indivíduos” (Steinbock, 2021, p. 34).

A sua abordagem multidisciplinar contribui significativamente para o entendimento das interseções entre identidade e política cultural, fornecendo uma

²¹ A resiliência estética tem um poder subversivo porque desestabiliza os discursos dominantes, reconfigura os espaços públicos e resgata memórias reprimidas. No entanto, o seu impacto depende da sua capacidade de escapar à mercantilização e à neutralização institucional. Para manter a sua força política, a arte precisa de reinventar constantemente as suas estratégias, recusando ser reduzida a um mero adorno do sistema que critica.

base teórica para compreender a resiliência estética não apenas como resistência à marginalização, mas como uma prática transformadora e inclusiva. Num cenário global cada vez mais marcado por desigualdades, as contribuições de Steinbock permitem uma análise aprofundada sobre a importância da resiliência estética enquanto prática de resistência que não apenas confronta, mas que também busca construir um futuro inclusivo e sustentável.

2.2. A Estética do Deslocamento em Mona Hatoum

As obras de artistas como Mona Hatoum (2018) e Shadi Ghadirian (1974) são exemplos significativos de como a arte pode servir como um meio de denúncia e de reapropriação da própria história. Essas obras não apenas reconstroem a memória cultural palestina, mas também oferecem uma visão crítica sobre as condições de vida sob a ocupação.

Mona Hatoum, artista palestina nascida no Líbano, trabalha com materiais que remetem ao exílio e à precariedade, explorando a vulnerabilidade dos corpos em situações de deslocamento forçada e conflito. As suas instalações promovem uma experiência sensorial que conecta o espectador com a instabilidade da vida humana, evocando as realidades do exílio. A obra de Hatoum reflete o conceito de "corpos precários"²² de Judith Butler, onde a precariedade se torna visível em contextos de violência e guerra. Segundo Butler (2004), "a precariedade não é apenas uma condição biológica, mas uma construção social que expõe certos corpos a maiores riscos de

²² Os corpos precários são aqueles mais vulneráveis à violência, à exclusão e à exploração, frequentemente invisibilizados ou desumanizados pelo sistema neoliberal e biopolítico. Judith Butler argumenta que certos corpos são considerados menos dignos de luto e reconhecimento, sendo relegados à precariedade econômica, social e política. No entanto, a precariedade não é apenas uma condição de fragilidade, mas também pode tornar-se um espaço de resistência e subversão. A arte, a performance e o ativismo tornam visíveis esses corpos marginalizados, desafiando a lógica que os despossui. Assim, a exposição da vulnerabilidade pode ser uma estratégia política para reivindicar direitos, reconhecimento e espaço na esfera pública.

violência e perda" (p. 25). Assim, Hatoum transforma a arte num espaço de empatia e resistência. Entre as suas obras destacamos:



Fig. 7 – Hatoum, M. (2000). “Homebound” [Instalação]. White Cube Gallery.

A instalação *Homebound* (Hatoum, 2000) apresenta uma composição de objetos domésticos ligados por fios condutores de eletricidade, produzindo luzes e ruídos intermitentes que evocam simultaneamente familiaridade e ameaça.

- “Measures of Distance” (1988): Uma das obras mais conhecidas de Hatoum, este vídeo experimental combina cartas escritas pela mãe da artista e fotos da sua família, explorando temas de intimidade, exílio e comunicação interrompida.
- “Corps étranger” (1994): Uma instalação em que Hatoum projeta imagens do interior do corpo humano num espaço circular, forçando o público a confrontar a fisicalidade e a vulnerabilidade do corpo.

- “Light Sentence” (1992): Nesta obra, Hatoum usa gaiolas de metal empilhadas que são iluminadas por uma única lâmpada pendurada, criando sombras móveis que simbolizam a instabilidade e o confinamento.
- “Incommunicado” (1993): Uma instalação em que uma cama de hospital é feita de fios de arame, representando a ambivalência entre segurança e aprisionamento.
- “Homebound” (2000): Composta por móveis domésticos ligados por fios e eletricidade, essa obra evoca a sensação de perigo e confinamento dentro do espaço doméstico.
- “Hot Spot” (2006): Um globo metálico com continentes iluminados por luzes vermelhas de néon, sugerindo a tensão e os conflitos globais constantes.
- “Undercurrent (red)” (2008): Uma obra composta por cabos vermelhos tecidos que se estendem do centro de um candeeiro, simbolizando a relação entre controle, tensão e conexão.
- “Present Tense” (1996): Uma instalação feita com cubos de sabão de azeite marcados com contas vermelhas para criar um mapa, simbolizando as mudanças geográficas e políticas na Palestina.

Essas obras destacam como Hatoum (2018) explora as noções de segurança, conflito e fragilidade, abordando o impacto da guerra e do exílio nos seus temas e técnicas. A sua arte é marcada pela experimentação com materiais e formas, criando experiências visuais e sensoriais que envolvem o público nas suas explorações políticas e pessoais.

Mona Hatoum explora a vulnerabilidade dos corpos deslocados, transformando a arte num espaço de resistência poética. Sob o olhar de Judith Butler, Hatoum convida-nos a refletir sobre a ética e a solidariedade, expondo as realidades dos corpos precários.

A artista explora temas de exílio, identidade e vulnerabilidade na sua obra, refletindo profundamente as consequências da migração forçada. O seu trabalho transforma o corpo humano num símbolo visual de resistência e fragilidade, utilizando materiais e objetos quotidianos para provocar uma sensação de desconforto e identificação no observador. Em obras como “Keffieh” (1993), Hatoum recria o tradicional lenço palestino com cabelos humanos, uma escolha de material que simboliza tanto a conexão com a identidade cultural quanto a perda e a violência a que essa identidade está sujeita. Como observa Hatoum: "O cabelo, na sua fragilidade, representa a conexão entre a identidade e a dor vivida pelas comunidades deslocadas, tornando-se um símbolo da luta entre pertencimento e exclusão" (2006, p. 112).

Em “Hot Spot” (2006), Hatoum cria uma representação simbólica do globo terrestre utilizando linhas de luz de néon vermelho, que demarcam as fronteiras nacionais e evocam uma sensação de perigo iminente. Esse trabalho sugere a vulnerabilidade do mundo globalizado, onde as linhas de conflito são simultaneamente visíveis e invisíveis. Hatoum utiliza essas representações visuais para transformar a experiência da guerra e da violência num meio de articulação e resistência, promovendo uma reflexão profunda sobre as implicações de identidade, pertença e exclusão. Como a própria Hatoum enfatiza: "A arte tem o poder de expor as fronteiras invisíveis que fragmentam a humanidade e, ao mesmo tempo, interligá-la, desafiando as percepções de estabilidade e segurança" (2006, p. 135).

Outra obra significativa é “World: Hot Spot” (2018), que representa um globo terrestre metálico em formato de grade, onde os continentes estão delineados com fios vermelhos iluminados, criando a sensação de um mundo em constante tensão e risco. A luz vermelha pulsante simboliza a instabilidade global, indicando que todo o planeta é um "ponto quente" de conflito e alerta, desafiando o espectador a refletir sobre as questões de fronteiras, guerra e vulnerabilidade universal. Hatoum (2018) enfatiza essa ideia ao afirmar: "O mundo tornou-se uma rede interligada de crises e vulnerabilidades, onde todos os pontos são pontos quentes, e a arte pode revelar essas conexões ocultas" (p. 56).

Em “Measures of Distance” (1988), Mona Hatoum utiliza o corpo como um território simbólico, representando as complexas experiências de exílio, afastamento e violência. A artista transforma o espaço num lugar de resistência, onde o corpo se torna uma manifestação visual da experiência coletiva do exílio. Essa obra, que mistura cartas escritas pela mãe de Hatoum e imagens do corpo feminino, cria uma "cartografia emocional" que liga a diáspora palestina e denuncia as condições impostas pela ocupação. Hatoum (1988) reflete sobre essa experiência: "A distância não é apenas uma condição física, mas também uma ferida emocional que se inscreve no corpo e na memória" (p. 89).

2.3. Entre Tradição e Modernidade nas obras de Shadi Ghadirian

Shadi Ghadirian utiliza a fotografia para desconstruir estereótipos, promovendo uma visão complexa da identidade feminina. A sua obra funciona como um contradiscurso que desafia representações culturais simplistas e reverte imagens de dominação ocidental. Ghadirian explora as tensões entre tradição e modernidade, questionando os papéis atribuídos às mulheres na sociedade iraniana contemporânea.

Shadi Ghadirian (2001) é uma fotógrafa contemporânea iraniana, nascida em 1974 em Teerão. O seu trabalho examina as complexidades da identidade feminina no Irão moderno, frequentemente abordando o conflito entre normas culturais conservadoras e influências da globalização. Como observa Ghadirian: "As mulheres iranianas vivem entre duas realidades contraditórias – a tradição que dita a sua aparência e comportamento e a modernidade que lhes impõe novas formas de repressão e desejo" (2001, p. 67).

Ghadirian ganhou reconhecimento internacional com a série “Qajar” (1998-2001), na qual retrata mulheres vestidas com trajes do período Qajar, mas inserindo objetos contemporâneos nas cenas, como latas de refrigerante ou bicicletas. Esse contraste questiona normas sociais e culturais, desafiando a maneira como a

identidade feminina é construída visualmente no Irão e no imaginário ocidental. De acordo com Milani, “a introdução de elementos anacrônicos nas fotografias de Ghadirian desestabiliza as leituras convencionais da feminilidade no Irão, revelando a contínua negociação entre passado e presente” (2004, p. 142).

Outra série notável é “Like Every Day” (2000-2001) (Fig. 8), onde Ghadirian fotografa mulheres cujos rostos são substituídos por utensílios domésticos, como panelas ou vassouras. A série critica a redução da identidade feminina às tarefas domésticas e à invisibilidade imposta pelo patriarcado. Como Ghadirian afirma: “O trabalho doméstico é um fardo que, muitas vezes, define a mulher mais do que a sua própria individualidade, apagando sua existência para além das suas funções quotidianas” (2001, p. 89).

Essa série simboliza como as mulheres, na sociedade iraniana, são frequentemente vistas apenas através de suas funções tradicionais dentro do lar, negando-lhes a complexidade da sua identidade individual. Segundo Abbas, “as imagens de “Like Every Day”²³ subvertem o olhar patriarcal ao transformar as mulheres em metáforas do silêncio e da opressão, enfatizando a ironia da sua condição” (2012, p. 203). Ao integrar elementos modernos e tradicionais, Ghadirian cria um espaço visual onde a mulher iraniana pode ser vista de forma mais complexa e dinâmica. As suas fotografias revelam a resistência das mulheres à homogeneização da sua identidade, oferecendo uma abordagem mais multifacetada e empoderada da experiência feminina no Irão contemporâneo.

²³ O conto “Like Every Day” denuncia a anulação da identidade feminina num casamento patriarcal. A protagonista não tem um nome próprio; em vez disso, o marido nomeia-a conforme as suas funções diárias, reduzindo-a a tarefas domésticas e anulando a sua individualidade. A repetição da rotina reflete a opressão normalizada, onde a mulher é vista apenas como um meio para atender às necessidades do homem. Assim, a história expõe a violência simbólica do patriarcado, revelando como a identidade feminina é apagada e moldada pelo olhar masculino dentro da estrutura conjugal tradicional.



Fig. 8 – Ghadirian, S. (2000–2001). “Untitled” [Fotografia, 50 cm (L) × 50 cm (A)]. Da série “Like Every Day”, Palestina.

Esta série apresenta mulheres cujos rostos são substituídos por utensílios domésticos, simbolizando a redução da identidade feminina às tarefas domésticas.

Como observa Dabashi, “a arte de Ghadirian²⁴ desafia tanto as representações estereotipadas ocidentais da mulher muçulmana quanto os limites impostos pelo conservadorismo iraniano, criando um espaço alternativo onde a identidade feminina se redefine constantemente” (2006, p. 178).

Shadi Ghadirian utiliza a fotografia para questionar as representações simplificadas das mulheres no Irão, combinando elementos tradicionais e contemporâneos na sua obra. Ao dialogar com as expectativas ocidentais e orientais,

²⁴ A fotógrafa iraniana Shadi Ghadirian explora as tensões entre tradição e modernidade, identidade feminina e opressão patriarcal no Irão contemporâneo. As suas séries fotográficas, como “Qajar Series”, “Like Every Day” e “Miss Butterfly”, denunciam a censura, a vigilância social e a redução da mulher a papéis domésticos. Ao justapor elementos históricos e contemporâneos, Ghadirian expõe os paradoxos culturais do Irão pós-revolução e transforma a fotografia numa ferramenta de resistência e questionamento político. A sua arte destaca-se como uma forma de crítica visual contra a opressão e a marginalização feminina.

a sua estética critica os estereótipos e abre espaço para uma compreensão mais profunda e plural das identidades femininas. Como se pode observar na obra “Untitled,” da série “Like Every Day” (Ghadirian, 2000-2001), a artista recorre à justaposição de objetos quotidianos e vestes tradicionais para desafiar convenções sociais e construir narrativas visuais que tensionam as representações da mulher muçulmana na contemporaneidade.

2.4. A criação do arquivo imaginário como ferramenta crítica em Walid Raad

Walid Raad²⁵, através do seu projeto artístico “The Atlas Group”²⁶, oferece uma abordagem inovadora para pensar a memória e a história, especialmente no contexto das guerras civis no Líbano (1975–1990). Raad cria "arquivos imaginários" que desafiam as percepções de autenticidade e as narrativas dominantes, questionando a maneira como a memória coletiva e os registos históricos são moldados por influências políticas e culturais. Inspirando-se em Michel Foucault, Raad explora como os discursos históricos são construções politizadas, convidando o público a refletir

²⁵ O trabalho de Raad foi exposto internacionalmente, incluindo instituições como o Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque, o Louvre em Paris e a Whitechapel Art Gallery em Londres. Ele também participou em bienais importantes, como a Documenta 11 e 13 em Kassel, Alemanha, e a Bienal de Veneza. Além de sua prática artística, Raad é educador. Ele lecionou na Cooper Union School of Art em Nova York e atualmente é professor visitante de fotografia no Bard College (The Museum of Modern Art. (2015). *Walid Raad: Exhibition at MoMA (12 October 2015 – 31 January 2016)*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1493>).

²⁶ O projeto “The Atlas Group”, criado pelo artista libanês Walid Raad, questiona a construção da memória e da história da guerra civil libanesa (1975-1990) através de um arquivo fictício. Misturando realidade e ficção, Raad apresenta documentos, fotografias e relatos inventados que parecem autênticos, desafiando a ideia de que os arquivos históricos são neutros ou objetivos. Obras como “Notebook Volume 72” e “The Bachar Tapes” expõem como a narrativa dos conflitos é fragmentada e politicamente moldada. O impacto do projeto reside na sua crítica ao arquivo como verdade absoluta, na exploração da memória e identidade em zonas de guerra e no hibridismo entre arte e historiografia. Com isso, “The Atlas Group” torna-se uma reflexão sobre quem controla a narrativa dos conflitos e como a história é registada e manipulada.

criticamente sobre o poder implícito nos processos de documentação e esquecimento.



Fig. 9 – Raad, W. (2003). “Already Been in a Lake of Fire: Notebook Volume 38” [Obra visual, texto manuscrito e imagens, 29,7 cm (L) × 21 cm (A)]. Da série “The Atlas Group”, Palestina.

Walid Raad, na sua série “The Atlas Group”, explora a interseção entre realidade e ficção, utilizando documentos híbridos para questionar os pressupostos tradicionais de autenticidade e memória histórica. A obra “Already Been in a Lake of Fire: Notebook Volume 38” (Raad, 2003) (Fig. 9) consiste em páginas de um suposto diário que documenta eventos da guerra civil libanesa, combinando texto manuscrito e imagens. Ao recorrer à justaposição de documentos fictícios e reais, Raad constrói um “arquivo imaginário” que desafia a linearidade e a objetividade dos relatos históricos. “The Atlas Group” emprega diversos meios, incluindo fotografias, vídeos, escritos e performances, para expor as lacunas e os silêncios nas narrativas oficiais sobre o

conflito no Líbano. Como afirma Raad: "A memória não é um repositório fixo e imutável, mas um campo de disputa onde o que é lembrado e o que é esquecido reflete interesses políticos e ideológicos" (2006, p. 45).

Essa abordagem não apenas documenta os traumas e as complexidades das experiências de guerra, mas também revela como as memórias coletivas são fragmentadas, manipuladas e condicionadas.

Raad emprega a ficção como uma ferramenta crítica, destacando a subjetividade inerente a qualquer tentativa de registo histórico. A criação desses arquivos imaginários desafia o espectador a refletir sobre a linha tênue entre realidade e interpretação, evidenciando o papel da memória como uma construção em constante transformação. Raad articula o seu trabalho com as teorias de Michel Foucault, especialmente a "arqueologia do saber", para explorar quem controla os registos históricos e como esses registos moldam as narrativas dominantes. Segundo Foucault, "o discurso histórico não apenas regista os eventos, mas organiza-os de acordo com determinadas estruturas de poder, definindo o que pode ser considerado verdadeiro ou legítimo" (1972, p. 131).

No caso de "The Atlas Group", Raad questiona a natureza politizada dos arquivos e registos históricos, expondo a forma como as narrativas são condicionadas por interesses específicos. Essa abordagem crítica posiciona a arte como uma ferramenta de desconstrução dos discursos hegemónicos, revelando a subjetividade e os mecanismos de exclusão presentes na produção da memória. Como observa Foster, "a prática de Raad subverte a confiança na objetividade dos registos históricos ao criar documentos fictícios que se assemelham aos arquivos institucionais, desafiando a nossa noção de autenticidade" (2004, p. 212).

Ao combinar elementos reais e fictícios, Raad reconstrói os processos de lembrança e esquecimento, desafiando o público a considerar como as experiências de guerra e exílio são documentadas e interpretadas. A sua obra também atua como

uma forma de resistência cultural, questionando o papel do artista e do arquivo na preservação da memória coletiva.

Walid Raad, com o projeto “The Atlas Group”, apresenta uma crítica contundente à construção das narrativas históricas, sugerindo que a memória é uma prática politizada e sujeita a manipulações. Ao fundir ficção e realidade, Raad desestabiliza as noções tradicionais de autenticidade, convidando o público a repensar os processos de registo e esquecimento. Raad argumenta que: “A arte tem a capacidade de revelar as camadas ocultas da memória e expor como as narrativas oficiais são construídas para manter certos regimes de poder” (2006, p. 78).

Este trabalho posiciona-se como um marco na interseção entre arte, memória e crítica histórica, estimulando debates sobre o papel da narrativa na formação da identidade coletiva e na preservação da memória.

Outro projeto significativo em andamento é “Scratching on Things I Could Disavow” (2007-presente)²⁷, que examina a recente emergência, no mundo árabe, de novas infraestruturas para as artes visuais — feiras de arte, bienais, museus e galerias — ao lado dos conflitos geopolíticos, económicos e militares que consumiram a região. Como aponta Raad: “Os museus e instituições culturais no mundo árabe não são apenas espaços neutros de exposição, mas agentes na construção de uma nova narrativa da identidade regional” (2010, p. 95). Por meio das suas obras inovadoras e provocativas, Walid Raad continua a desafiar percepções sobre história, memória e identidade, oferecendo insights profundos sobre as complexidades do mundo árabe. Como argumenta Azoulay, “a obra de Raad levanta questões fundamentais sobre quem detém o direito de narrar a história, desafiando a hegemonia dos arquivos institucionais” (2019, p. 188). Assim, a obra de Raad e outros artistas palestinos

²⁷ “Scratching on Things I Could Disavow” é uma reflexão crítica sobre a construção e a apropriação da arte árabe no contexto global, expondo como museus, arquivos e instituições culturais moldam e reescrevem narrativas. Combinando realidade e ficção, Raad questiona quem controla a memória artística e quais histórias são legitimadas ou apagadas pelo mercado da arte e pelo colonialismo cultural.

transcende a função estética e estabelece-se como um campo de luta simbólica, onde a memória e a identidade são continuamente negociadas e reconfiguradas. A arte, nesses contextos, não é apenas um meio de expressão; é uma forma ativa de resistência contra a opressão e uma ferramenta para a reapropriação da narrativa e da história.

2.5. A Performance como Ato de Resistência e Símbolo de Identidade em Raeda Saadeh

Raeda Saadeh²⁸, artista palestina nascida em 1977 em Umm al-Fahm, Israel, é reconhecida por utilizar a performance e a fotografia como meios de resistência cultural e política. Formada pela Academia de Artes e Design Bezalel, em Jerusalém, Saadeh explora temas como identidade, exílio e a condição feminina em contextos de ocupação. Como aponta Boullata, “a arte de Saadeh é um comentário incisivo sobre a luta das mulheres palestinas, desafiando as normas sociais e políticas que limitam sua liberdade” (2009, p. 157).

Nas suas obras, Saadeh frequentemente incorpora figuras mitológicas e contos de fadas, reinterpretando-os para refletir a realidade palestina. Sua prática combina elementos do absurdo e da crítica política, explorando as restrições impostas à mobilidade e à identidade das mulheres palestinas.

Na performance “Vacuum” (2007), por exemplo, a artista é retratada aspirando o deserto entre Jericó e o Mar Morto, uma ação que evoca o mito de Sísifo e simboliza a futilidade e a repetição inerentes à vida sob ocupação. Como Saadeh descreve: “A imagem de uma mulher aspirando o deserto aponta para a eterna tentativa de limpar

²⁸ Raeda Saadeh transforma a performance num ato de resistência, utilizando o próprio corpo para denunciar a ocupação, a opressão de gênero e a marginalização das mulheres palestinas. Através de gestos quotidianos absurdos e provocativos, a artista desconstrói estereótipos e cria novas possibilidades de existência e resistência dentro da arte contemporânea palestina.

um espaço que não pode ser purificado, um esforço interminável de lidar com a ausência e a destruição” (2007, p. 92). Saadeh (2007) também explora o conceito de resistência visual ao criar performances em espaços públicos, transformando a experiência quotidiana da opressão em um ato de resistência visível. Ao representar o corpo palestino no seu estado mais vulnerável, mas ainda resistente, Saadeh confronta o espectador com uma realidade que é ao mesmo tempo íntima e política. Em *Vacuum* (2007), Saadeh retrata-se numa paisagem de ruínas, sugando a areia com um aspirador, o que simboliza a constante luta por dignidade e sobrevivência num ambiente de perda e desespero. Segundo Issa, “A imagem da artista limpando o deserto com um aspirador não é apenas absurda, mas profundamente simbólica da luta palestina para preservar sua terra e sua identidade contra a erosão contínua” (2019, p. 152).

A imagem evoca a persistência do povo palestino e a absurda luta para manter-se conectado a um espaço constantemente ameaçado pela destruição. Essa obra reflete sobre a opressão estrutural e a sensação de deslocamento experimentada pelas mulheres palestinas, tornando-se um poderoso símbolo da resistência ao domínio colonial e ao apagamento da identidade nacional.

Nesta performance fotográfica, em que se coloca em ruínas e utiliza o próprio corpo para enfrentar o olhar patriarcal e colonial, subverte as representações tradicionais da mulher palestina. Como destaca Kashani (2018), “o corpo de Saadeh desafia tanto a ocupação externa quanto as imposições internas, propondo um novo imaginário de resistência e identidade” (p. 219).

O corpo de Saadeh, portanto, torna-se um símbolo de resistência, onde a presença feminina desafia as estruturas de dominação e reinscreve a identidade palestina no espaço visual e político. Raeda Saadeh utiliza o corpo como espaço de denúncia da violência contra mulheres palestinas e da ocupação israelense.

A crítica à construção ocidental da mulher árabe também é evidente em “*Silence*” (2010), onde Saadeh aparece vestida de noiva, sentada numa cadeira num

espaço vazio, sugerindo a clausura e a expectativa de uma espera infinita. Segundo Abou-Hodeib, “a performance de Saadeh revela o confinamento da mulher palestina entre a tradição e a ocupação, subvertendo a iconografia da feminilidade passiva” (2015, p. 276).

Além disso, em “Carpet”, Saadeh estende o seu próprio corpo sobre um tapete vermelho, criando um paralelo entre o corpo feminino e a terra confiscada pela ocupação israelita. Como ela afirma: “O corpo feminino na minha obra não é um objeto de desejo, mas um território marcado por violência, resistência e desapropriação” (2002, p. 71). Ao transformar o seu corpo numa metáfora visual da Palestina, Saadeh desafia as narrativas de dominação, utilizando a performance como um espaço de contestação e reapropriação simbólica.

A obra de Saadeh insere-se numa tradição de resistência artística, utilizando o corpo como ferramenta política para questionar as relações de poder e a marginalização das mulheres palestinas. Segundo Meskimmon, “a performance feminista de artistas como Saadeh desafia a estabilidade das identidades nacionais e de género, propondo novos modos de pertença e resistência” (2010, p. 183).

Saadeh também participa em exposições internacionais e o seu trabalho tem sido amplamente reconhecido em instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e a Bienal de Veneza. Como argumenta Kashani, “a arte de Saadeh exemplifica a forma como as artistas palestinas negociam a sua visibilidade em contextos globais, utilizando a performance para desafiar as representações homogêneas da mulher árabe” (2018, p. 219).

Assim, a obra de Raeda Saadeh demonstra como a performance e a fotografia podem operar como atos de resistência cultural e política. Através de gestos repetitivos e imagens simbólicas, a artista denuncia a precariedade da vida sob ocupação e propõe novas formas de subjetividade e agência para as mulheres palestinas. Como se observa na performance “Who Will Make Me Real?” (Saadeh, 2003) (Fig. 10), a artista utiliza o próprio corpo para confrontar a violência estrutural e

desafiar as narrativas de apagamento impostas pelo colonialismo e pelo patriarcado. Nesta fotografia em Saadeh apresenta-se como uma odalisca envolta em jornais palestinos, desafiando estereótipos orientalistas e questionando a autenticidade e a representação da mulher. Como observa Nochlin, "a figura da odalisca tem sido historicamente um dispositivo visual que reforça a passividade e a disponibilidade da mulher oriental para o olhar ocidental" (1989, p. 44). Ao se apropriar dessa imagem e cobrir seu corpo com jornais palestinos, Saadeh subverte essa representação, transformando a figura da odalisca num símbolo de resistência e agência política. Esta evoca a "Olímpia" de Manet (1863), a qual, por sua vez, é uma referência à "Vénus de Urbino" de Ticiano (1538), e, portanto, é uma ideia da Vénus como ideal. Muitas mulheres artísticas do Oriente Médio e Norte de África, como as que são abordadas neste estudo, vão buscar não apenas inspiração a obras e valores estéticos da pintura europeia – como a "Mona Lisa" (1503), de Leonardo da Vinci, os valores cromáticos do Barroco, do Naturalismo ou do Impressionismo – mas pretendem também realizar uma reflexão sobre a sua condição de mulher, tal como as suas colegas europeias. Elas denunciam o papel de subalternidade das mulheres em sociedades patriarcais. Nas obras das artistas há, portanto, uma dupla camada significadora: por um lado tratam da repressão dos seus países pelo ocidente, e, por outro, da opressão a que são sujeitas pelo sistema patriarcal dos seus próprios países.

Saadeh questiona as fronteiras entre presença e apagamento, entre corpo e território ocupado. Nesta obra, a artista desafia visual e simbolicamente a negação da existência palestina.



Fig. 10 – Saadeh, R. (2003). “Who Will Make Me Real?” [Fotografia de performance, 94 cm (L) × 119 cm (A)]. Palestina.

Ao se apropriar dessa imagem e cobrir-se com jornais palestinos, Saadeh reverte a narrativa da mulher exótica e submissa, transformando-se em símbolo de resistência política e cultural. Através das suas performances, Raeda Saadeh transforma o seu corpo num espaço de resistência, confrontando narrativas hegemônicas e oferecendo novas perspectivas sobre a experiência palestina. A sua arte não apenas denuncia a opressão, mas também celebra a resiliência e a identidade cultural do seu povo. Como refere Issa, “o trabalho de Saadeh não se limita à denúncia da ocupação; ele articula um espaço visual e simbólico de resistência ativa e contínua” (2019, p. 112).

Para uma análise mais aprofundada do seu trabalho, recomenda-se a leitura de “Raeda Saadeh: Reframing Palestine” (2019), editado por Rose Issa, que oferece uma visão abrangente da sua trajetória artística. Esta obra reúne uma série de fotografias e performances de Saadeh (2019), que utiliza a arte para desafiar e reconfigurar as representações da Palestina sob ocupação, abordando temas como identidade, exílio e a condição feminina. Saadeh frequentemente incorpora figuras simbólicas e

referências culturais que desafiam estereótipos e oferecem uma nova perspectiva sobre a resistência e a resiliência palestianas. Como destaca Issa: “A arte de Saadeh não é apenas um ato de protesto, mas uma reconstrução ativa da memória e da identidade palestina através de imagens poderosas que revelam tanto a vulnerabilidade quanto a força” (2019, p. 147). A arte de Saadeh é destacada como um espaço de contestação e preservação cultural, evidenciando o seu papel como uma das vozes mais expressivas da arte contemporânea palestina.

Como refere Saadeh, “o corpo torna-se uma extensão da terra, da resistência e da história, evocando a luta diária da Palestina por reconhecimento e sobrevivência” (2019, p. 164).

Artistas como Raeda Saadeh exploram de maneira profunda a relação entre corpo, território e resistência nas suas performances. Nas suas obras, o corpo feminino torna-se uma metáfora do exílio e da luta contra a dominação, desafiando as imposições tanto da ocupação quanto do patriarcado. Segundo Kassem, “Saadeh utiliza o corpo como um meio de narrar a experiência palestina, deslocando-se entre a presença e a ausência, a invisibilidade e a afirmação política” (2020, p. 88).

As suas performances são marcadas pela exploração da experiência quotidiana da opressão e da exclusão, refletindo sobre como a identidade e a presença palestina são marginalizadas e resistem no contexto de exílio. Como observa Boullata, “o trabalho de Saadeh desafia a ocupação não apenas ao tematizá-la, mas ao transformar a sua própria presença num gesto de resistência visual e corpórea” (2019, p. 195).

Numa das suas performances emblemáticas, Saadeh (2019) explora a imagem de uma mulher deslocada num espaço que remete à opressão histórica e cultural. A sua figura não é passiva; pelo contrário, ela desafia a imposição de identidade, simbolizando a resiliência da mulher palestina ao transitar por espaços de desolação e desapropriação.

Como observa Issa, “a presença de Saadeh na paisagem ocupada não é meramente representativa, mas um ato de reivindicação do espaço e da memória” (2019, p. 87). As suas performances integram símbolos visuais de resistência cultural e identidade, evidenciando o papel do corpo como uma declaração de existência e de luta. A artista recorre frequentemente à imagem feminina em espaços quotidianos marcados pela ocupação, reconfigurando-os como locais de contestação e de afirmação subjetiva.

A obra “Penelope” (Saadeh, 2010) (Fig. 11), uma fotografia em grande formato impressa em papel de arquivo, explora essa relação entre presença corporal e resistência simbólica. Neste trabalho, a artista alude ao mito clássico de Penélope, ressignificando-o no contexto da Palestina ocupada como uma metáfora para a espera, a resiliência e a persistência feminina. A imagem funciona, assim, como um manifesto visual contra o apagamento, articulando um discurso que entrelaça memória, género e território.



Fig. 11 – Saadeh, R. (2010). “Penelope” [Fotografia, impressão de pigmento em papel de arquivo, 181,8 cm (L) × 121,8 cm (A)]. Palestina.

A obra de Saadeh (2019), em diálogo com as análises de Wadi (2011) e Butler (2009), enfatiza que o corpo, ao ser transformado num espaço de resistência, expressa

a luta das mulheres palestianas contra as camadas de opressão que enfrentam diariamente. Como aponta Butler: "O corpo em si é uma arena de disputa, onde a vulnerabilidade se encontra com a agência, tornando-se um local de resistência contínua contra as forças que buscam apagá-lo" (2009, p. 49).

As performances de Saadeh (2019) apresentam o corpo feminino como uma testemunha viva da história e da cultura palestiana, afirmando a continuidade de uma identidade que resiste à tentativa de extinção. Esse corpo performativo torna-se um meio de articulação de temas universais — pertença, dignidade e resistência —, ao mesmo tempo em que evoca a experiência particular das mulheres palestianas.

A artista palestiana, residente em Jerusalém, trabalha com a performance e a fotografia para explorar questões de gênero, identidade e resistência. A obra de Saadeh destaca-se por incorporar o próprio corpo como ferramenta de resistência, permitindo que o seu trabalho funcione como um espelho da opressão vivida pelas mulheres palestianas e da luta por autoexpressão num ambiente patriarcal e colonizado.

Em 2012, a artista palestiana Raeda Saadeh apresentou a exposição "True Tales, Fairy Tales" na galeria Rose Issa Projects, em Londres. Esta mostra consistiu numa série de fotografias que reinterpretam contos de fadas clássicos, situando-os em cenários contemporâneos da Palestina. Saadeh utilizou personagens como Cinderela, Rapunzel e Capuchinho Vermelho para explorar temas de identidade, deslocamento e resistência, refletindo sobre a realidade política e social da região. Como afirma Kassem: "Ao fundir os elementos visuais dos contos de fadas ocidentais com o cenário palestino, Saadeh desafia os arquétipos tradicionais e sugere que a sobrevivência e a resistência são as verdadeiras narrativas do seu povo" (2020, p. 203).

Através destas obras, a artista questiona as narrativas tradicionais e destaca as complexidades da vida sob ocupação, utilizando a familiaridade dos contos de fadas para abordar questões profundas e contemporâneas. A exposição foi amplamente

reconhecida pela sua abordagem inovadora e crítica, contribuindo para o diálogo sobre arte e política no contexto palestino.

Na obra *Mona Lisa* (Saadeh, 2007) (Fig. 12), Raeda Saadeh recria a célebre imagem renascentista de Leonardo da Vinci, apresentando-se como a figura icônica, mas vestida com trajes tradicionais palestinos. Através desta reinterpretação visual, a artista propõe uma reflexão crítica sobre identidade, representação e resistência cultural. Ao apropriar-se de um símbolo da cultura ocidental e ressignificá-lo no contexto palestino, Saadeh subverte o cânone artístico eurocêntrico e afirma a presença da mulher palestina no imaginário global.



Fig. 12 – Saadeh, R. (2007). “Mona Lisa” [Fotografia de performance, 100 cm (L) × 70 cm (A)]. Palestina.

A justaposição entre a imagem da Mona Lisa e os elementos culturais palestinos não apenas desafia os estereótipos impostos ao corpo feminino do Médio Oriente, como também inscreve o conflito palestino numa linguagem artística universal. Esta operação simbólica transforma a performance fotográfica num gesto político de reposição identitária, onde o corpo da artista funciona como veículo de resistência e agência visual.

2.6. A Arte como Refúgio e Resistência em Nidaa Badwan

O projeto “100 Days of Solitude”, de Nidaa Badwan (2014) (Fig. 13), é uma série fotográfica criada durante um período de autoisolamento forçado em Gaza, em 2013. Após um confronto com autoridades que a pressionaram a aderir a normas sociais restritivas, Badwan escolheu um caminho de protesto silencioso, confinando-se em seu pequeno quarto por mais de um ano. Dentro desse espaço, transformou-se na autora de uma obra impactante, explorando temas de identidade, liberdade, isolamento e resistência. Esse projeto não é apenas um reflexo da sua própria experiência, mas um símbolo da situação dos palestinos em Gaza, que também enfrentam confinamento e restrições severas. Como observa Issa, “A obra de Badwan transforma a clausura numa forma de resistência silenciosa, onde a criação artística se torna um ato de liberdade em meio de confinamento” (2019, p. 73). O projeto “100 Days of Solitude” (“100 Dias de Solidão”) (2014) (Fig. 13), da artista palestina, é uma forma de resistência artística ao isolamento imposto pela ocupação e pelas restrições sociais em Gaza. Durante 20 meses, Badwan viveu reclusa num quarto de 9 metros quadrados, onde criou autorretratos meticulosamente encenados, inspirados na pintura clássica, utilizando a luz e a cor para transformar seu confinamento em um espaço de liberdade interior. Diferente das imagens tradicionais de guerra e destruição associadas à Palestina, o projeto afirma a resistência através da arte e da introspeção, recusando tanto a violência externa quanto as imposições patriarcais sobre as mulheres. Com uma estética que remete a Caravaggio e Vermeer, Badwan subverte a

narrativa dominante sobre Gaza, mostrando que a resistência também pode existir no silêncio, no tempo e na criação artística.



Fig. 13 – Badwan, N. (2014). “100 Days of Solitude: Code 7” [Fotografia, 23,75 cm (L) × 41 cm (A)].
Palestina.

Para Badwan, o quarto é um espaço de liberdade e refúgio²⁹. Dentro do isolamento do seu quarto, Badwan recriou um mundo próprio, um microcosmo de expressão artística e pessoal, onde pôde investigar a sua identidade e liberdade longe das pressões externas. As fotos de *100 Days of Solitude* são meticulosamente compostas e evocam a estética dos mestres da pintura barroca, com iluminação dramática e paletas de cores intensas. Essa escolha estética contrasta com a violência e a repressão fora do seu quarto, criando um espaço de resistência visual e emocional. Como aponta Badwan (2014), "A escuridão do exterior não entra no meu espaço; dentro do meu quarto, eu pinto com luz e cor, recriando um universo onde sou livre" (p. 102).

²⁹ Em contextos de repressão política, conflito ou desigualdade social, o quarto assume um papel de proteção contra o mundo exterior. Artistas e ativistas transformam esse espaço em um local de resistência e afirmação de identidade.

Nesta coleção de autorretratos fotográficos produzidos durante um período de isolamento autoimposto de 20 meses no seu quarto em Gaza, cada fotografia é meticulosamente composta, refletindo a resistência e a expressão artística da artista em meio de condições adversas.

Cada fotografia de Badwan é uma janela para um momento da sua jornada interna, carregada de objetos simbólicos, como flores e livros, que representam tanto a sua clausura quanto a sua busca pela beleza e autonomia. O quarto torna-se um espaço de liberdade, onde a artista explora facetas da sua personalidade sem as limitações impostas pelas normas sociais. Como analisa Kashani, "O isolamento de Badwan não é uma retirada do mundo, mas uma reinvenção da presença, onde a criação artística se torna uma afirmação de existência e identidade" (2018, p. 145).

A série de fotografias torna-se, assim, uma narrativa sobre o potencial humano de recriar espaços de autonomia e expressão, mesmo em contextos de repressão.

"100 Days of Solitude" é uma forma de resistência passiva, silenciosa e poética, na qual Badwan transforma o seu isolamento num protesto contra o controle externo sobre sua vida e expressão. As suas fotografias não são apenas autorretratos; são uma crítica incisiva à repressão política e social, oferecendo uma narrativa sobre a busca pela liberdade pessoal e artística. Como argumenta Boullata, "Badwan não apenas documenta seu confinamento, mas transforma-o numa poderosa metáfora da condição palestina – um espaço fechado onde a criatividade desafia a opressão" (2019, p. 212).

A obra de Badwan mostra que a resistência pode assumir formas íntimas e subtis, revelando a capacidade do indivíduo de encontrar poder na introspeção e na criação artística. Ao fazer do seu quarto um símbolo de resistência, Badwan expande os limites do protesto e desafia as narrativas de conformidade e submissão. Como enfatiza Said, "A cultura e a arte não apenas resistem ao colonialismo, mas também criam espaços de autonomia onde a identidade pode ser redefinida" (2003 [1978], p. 184).

Cada fotografia conta uma história de solidão e opressão, mas também de resiliência e liberdade criativa. A série sugere que, mesmo em situações de extrema repressão, a arte pode atuar como uma força poderosa de afirmação da identidade, possibilitando ao artista assumir o papel de agente ativo na construção da sua própria voz.

Esta série foi amplamente reconhecida internacionalmente e levou Badwan a exposições fora da Palestina, onde o seu trabalho foi celebrado como uma declaração universal de resistência e autossuficiência artística. Como observa Kashani, "Badwan transcende a questão palestina e insere-se num discurso mais amplo sobre arte e resistência, conectando a sua experiência pessoal a uma luta universal por liberdade" (2018, p. 230).

A sua obra alcançou públicos de todo o mundo, sensibilizando pessoas sobre a realidade dos palestinianos em Gaza e destacando a força do espírito humano em situações de opressão. Por meio da sua perspectiva pessoal e esteticamente cativante, Badwan tornou-se uma voz poderosa na discussão sobre liberdade e identidade em contextos de controle e repressão. Como argumenta Issa, "As imagens de Badwan não apenas capturam a realidade do confinamento, mas também reconfiguram o significado da resistência artística em tempos de crise" (2019, p. 176).

"100 Days of Solitude" é mais do que um projeto artístico, e demonstra a força da arte em contextos de repressão. É uma declaração poética e visual sobre a resistência e a busca por identidade em meio de confinamento. Badwan, ao transformar o seu quarto num espaço de criação e liberdade, desafia os limites que lhe foram impostos e reafirma o seu direito à autonomia artística e pessoal. Como analisa Foster, "A arte tem a capacidade única de desafiar e transformar as condições de opressão, criando espaços alternativos de existência e memória" (2004, p. 214).

As suas fotografias capturam a complexidade de emoções entre o confinamento e a expressão, revelando a possibilidade de encontrar beleza e significado mesmo nas circunstâncias mais difíceis. Esse projeto é uma prova de que,

mesmo em condições de opressão, a arte pode criar espaços de resistência e transformação. Como conclui Kashani, "O trabalho de Badwan transcende as fronteiras de Gaza e estabelece um diálogo global sobre resistência, dignidade e a necessidade de espaços de liberdade" (2018, p. 249).

Este trabalho não é apenas um testemunho da experiência palestina, mas um manifesto artístico que continua a inspirar e a ressoar em audiências internacionais, transmitindo uma mensagem universal de resiliência e dignidade humana.

A arte palestina tem sido um espaço de resistência e preservação cultural, transcendendo fronteiras nacionais e sensibilizando o público global sobre temas de injustiça e direitos humanos. Como argumenta Said, "a arte e a cultura podem ser instrumentos de resistência contra a dominação colonial, desafiando representações estereotipadas e criando narrativas alternativas" (2003 [1978], p. 47).

Para além dos artistas já mencionados, destacamos, de igual forma, as obras de artistas como Tayseer Barakat, Ismail Shammout, Majd Abdel Hamid e Suheir Hammad, que utilizam diferentes expressões artísticas para reafirmar a identidade palestina e criar uma ponte entre memória e resistência.

PARTE II – PROJETOS ARTÍSTICOS PESSOAIS

Capítulo 3. Conexão com Outros Artistas, Metodologias e Materiais

3.1. O Trabalho, a Exploração e a Invisibilidade social na obra de Santiago Sierra

O trabalho, a exploração e a invisibilidade social são temas trabalhados com frequência nas instalações de Santiago Sierra. Santiago Sierra, é conhecido pelas suas obras que utilizam o cimento como parte de performances em que trabalhadores realizam tarefas exaustivas e sem propósito aparente, como o transporte de blocos de cimento. Essas performances visam expor as condições de exploração e a invisibilidade social dos trabalhadores, funcionando como uma crítica direta ao capitalismo contemporâneo.

A obra de Sierra pode ser analisada à luz das teorias de Michel Foucault (1976) sobre “o biopoder e a governamentalidade,” que exploram como o poder se exerce sobre os corpos e suas capacidades de trabalho. Como aponta Foucault, "O controle sobre os corpos não se dá apenas pela coerção física, mas pela regulação subtil das condições de trabalho, consumo e mobilidade" (1976, p. 288).

Ao tornar visível o esforço físico dos trabalhadores e ao destacar a futilidade de suas tarefas, Sierra critica as dinâmicas de poder que reduzem os corpos à condição de mão-de-obra descartável. Além disso, o uso do cimento, um material pesado e resistente, como símbolo de carga e de trabalho físico, intensifica a crítica à desumanização inerente às condições de trabalho precárias.

Sierra documenta em fotografias e vídeos o exaustivo processo físico imposto aos trabalhadores, evidenciando as disparidades do sistema neoliberal. Como observa Bacal, "O trabalho de Sierra revela a brutalidade do capitalismo contemporâneo, expondo corpos marginalizados que são usados e descartados pelo sistema" (2015, p. 217).

A sua obra “24 Blocos de Cimento Movidos Constantemente Durante um Dia de Trabalho por Trabalhadores Remunerados” (1999-2002) (Fig. 14), apresenta imagens de trabalhadores transportando blocos de cimento de um lado para outro sem nenhuma finalidade prática. Essas imagens destacam a dureza do trabalho físico e a desumanização dos participantes, enfatizando as condições precárias e a exploração no ambiente laboral. Como observa Sierra (2009), "O ato repetitivo de mover o cimento é um reflexo das estruturas de trabalho que condenam milhões a um ciclo de esforço incessante e sem significado" (p. 64). Nesta performance, Sierra contratou trabalhadores para mover repetidamente blocos de cimento de um lado para o outro, sem propósito funcional, destacando a monotonia e a exploração no ambiente laboral. Através dessa ação, o artista enfatiza a desumanização e as condições precárias enfrentadas por muitos trabalhadores. Em relação às dimensões da obra, não há informações específicas disponíveis nos resultados fornecidos. No entanto, considerando a natureza performativa da peça, as dimensões podem ser variáveis e dependem do espaço expositivo onde a performance é realizada.



Fig. 14 – Sierra, S. (2009). “Trabalhadores Remunerados” [Performance, dimensões não especificadas].

Dessa forma, o trabalho de Santiago Sierra utiliza a performance e a materialidade do cimento para criticar a lógica de um sistema que reduz trabalhadores a meros instrumentos produtivos, tornando visível a exploração que muitas vezes é naturalizada no cotidiano das sociedades neoliberais.

A arte contemporânea, ao explorar o cimento e outros materiais como dispositivos de memória e resistência, desafia os sistemas de poder que perpetuam a marginalização e a invisibilidade social. Como conclui Kaiser, "A arte não apenas representa o trauma e a exclusão, mas também cria novos espaços de contestação, onde histórias silenciadas podem emergir e redefinir o presente" (2014, p. 259).

Santiago Sierra utiliza a arte para expor as desigualdades sociais e as dinâmicas de exploração. Ao contratar indivíduos marginalizados para realizar ações específicas em troca de pagamentos simbólicos, as suas obras questionam os sistemas económicos que perpetuam a precariedade. Como observa Bacal, "A arte de Sierra opera dentro das estruturas do próprio capitalismo que critica, revelando a condição de trabalhadores explorados que aceitam participar das performances devido à sua vulnerabilidade socioeconómica" (2015, p. 147).

Embora menos focado na materialidade do corpo, Sierra utiliza o espaço físico e o trabalho humano como elementos materiais que evidenciam a exploração. Como argumenta Foucault, "O poder não se exerce apenas sobre os corpos, mas através deles, regulando a sua produtividade, a sua circulação e seu valor dentro das estruturas do mercado" (1976, p. 211).

Essa crítica é reforçada pela relação de sua obra com as teorias de Achille Mbembe sobre a "necropolítica", que explora como certos corpos são tornados descartáveis pelo sistema neoliberal. Segundo Mbembe, "A necropolítica refere-se ao direito soberano de decidir quem pode viver e quem deve morrer, estendendo-se ao domínio da precarização da vida e da exploração extrema" (2003, p. 27).

A obra de Sierra convida o espectador a refletir sobre as estruturas de poder que tornam certos corpos descartáveis, destacando as relações entre arte, trabalho e violência estrutural. A arte contemporânea tem explorado a necropolítica através de obras que denunciam o extermínio sistemático de populações marginalizadas.

Este trabalho dialoga com as práticas de artistas como Doris Salcedo, cujas esculturas de materiais brutos evocam trauma e memória coletiva. A semelhança com essas artistas está na capacidade de tornar visível a dor e a ausência, revelando o que muitas vezes é esquecido ou invisível em contextos de conflito. Como observa Kaiser, "A materialidade da arte desempenha um papel fundamental na preservação das memórias marginalizadas, tornando tangível a violência e a exclusão social" (2014, p. 198).

A análise de Bacal (2015) sobre o uso do cimento por esses artistas pode ser ampliada ao se considerar a obra de filósofos como Walter Benjamin (1992), que discute a ideia de história como ruínas e fragmentos. Benjamin sugere que os monumentos e os materiais que carregam as marcas do passado são, ao mesmo tempo, testemunhos de destruição e de resistência. Como aponta Benjamin, "A história é construída sobre os escombros do passado, onde a memória e o esquecimento disputam constantemente o espaço" (1992, p. 256).

Os cimentos, nas obras de Doris Salcedo e Sierra, funcionam como um desses monumentos paradoxais: é ao mesmo tempo um material de construção e de memória, preservando as ausências e as violências que este materializa. O uso do cimento permite que as histórias de dor, perda e exploração se tornem tangíveis, criando uma poética da memória que desafia o esquecimento e a invisibilidade impostos por sistemas de poder. Como observa Bacal, "O cimento não é apenas um material de construção, mas um registo físico da opressão e da luta, carregando as marcas da resistência contra a aniquilação da memória" (2015, p. 112).

Através da materialidade do cimento, esses artistas questionam o papel da arte na preservação da memória, na crítica à violência estrutural e na visibilidade das vidas

consideradas descartáveis. Como destaca Kaiser, "A arte transforma materiais brutos em testemunhos de dor, criando espaços alternativos de luto e resistência" (2014, p. 205).

Esse uso do cimento torna-se uma metáfora poderosa da luta entre a permanência e o esquecimento, oferecendo uma reflexão sobre o papel da arte em tempos de crise e exclusão. A arte contemporânea muitas vezes explora a memória, a violência e o luto coletivo, utilizando a materialidade como meio de testemunho e resistência. Doris Salcedo, Teresa Margolles e Santiago Sierra empregam materiais como cimento e resíduos corporais para abordar temas como a ausência, a violência e a necropolítica. Como observa Kaiser, "A arte contemporânea atua como uma tecnologia de memória, resgatando histórias silenciadas e desafiando as narrativas oficiais" (2014, p. 233).

Susan B. Kaiser (2014) apresenta um estudo abrangente que posiciona a arte contemporânea como uma força vital para enfrentar as crises globais. Kaiser destaca o poder da arte para criar novas possibilidades de resistência, memória e transformação, oferecendo uma análise profunda e interdisciplinar que dialoga com teorias da política, filosofia e sociologia.

3.2. A Memória e o Peso da Ausência nas Obras de Doris Salcedo

Doris Salcedo (1989) utiliza móveis preenchidos com cimento, como o da obra "Untitled" (fig. 15), para evocar a ausência dos desaparecidos na Colômbia. Objetos quotidianos, como mesas, cadeiras e armários, são transformados em monumentos que lembram as vidas interrompidas pela violência política. Como aponta Kaiser, "A obra de Salcedo não apenas registra o trauma da perda, mas torna visível a impossibilidade do luto completo, ao materializar a ausência em formas concretas" (2014, p. 182).



Fig. 15 – Salcedo, D. (1989). “Untitled” [Escultura, 42,5 cm (L) × 97,8 cm (A)].

Esse trabalho ressoa com o conceito de “luto impossível” de Jacques Derrida, que propõe que a perda cria uma ausência impossível de preencher completamente. Como afirma Derrida, "O luto verdadeiro nunca se conclui; ele inscreve-se na subjetividade como uma ferida aberta, um traço que não pode ser apagado" (1994, p. 31).

A obra de Salcedo também dialoga com a crítica de Judith Butler sobre a “vida precária”, expondo a vulnerabilidade dos corpos e a desvalorização de vidas em contextos de regimes de poder. Como argumenta Butler, "As vidas consideradas descartáveis são aquelas que não são reconhecidas como vidas plenas e dignas de luto, sendo reduzidas à condição de corpos políticos invisíveis" (2004, p. 22).

Assim, o trabalho de Salcedo ao solidificar objetos com cimento, simboliza a petrificação da memória e da dor, desafiando o esquecimento imposto pelos regimes de violência e opressão. Como sintetiza Bacal, "A arte de Salcedo resiste ao apagamento histórico, transformando a ausência em presença tangível, e o esquecimento em memória visível" (2015, p. 219). Dessa forma, tanto a obra de Sierra quanto a de Salcedo oferecem reflexões profundas sobre as dinâmicas do poder, do

luto e da marginalização, utilizando a arte como um meio de questionamento crítico e resistência simbólica.

O cimento dá forma à memória e ao luto nas obras de Salcedo. A análise de Bacal (2015) sobre o uso do cimento por Doris Salcedo, Teresa Margolles e Santiago Sierra, destaca a materialidade como uma linguagem capaz de expressar a dor, a perda e a marginalização. Para aprofundar essa análise, é fundamental compreender o cimento não apenas como um material físico, mas como um símbolo cultural que carrega significados profundos sobre resistência, memória e permanência. Como observa Bacal, "O cimento nas obras contemporâneas não se limita a ser um meio de construção; ele torna-se um espaço de inscrição da ausência, uma forma de fixar o luto e tornar tangível o que foi perdido" (2015, p. 135).

O cimento, como material durável e estático, é frequentemente associado à arquitetura e à construção, simbolizando permanência e estrutura. No contexto das obras de Salcedo, Margolles e Sierra, o cimento adquire um caráter paradoxal: enquanto materializa a memória e a dor, ele também aponta para a ausência e a impossibilidade de recuperação completa do que foi perdido. Como argumenta Derrida, "O luto verdadeiro nunca pode ser encerrado, pois a perda cria um espaço vazio que persiste na subjetividade daqueles que permanecem" (1994, p. 21).

Essa dualidade é central para entender como esses artistas usam o cimento para criar uma tensão entre presença e ausência, e como suas obras desafiam as formas de representação tradicionais.

O cimento materializa o luto e fixa a memória no contexto da obra de Salcedo. O cimento não é apenas um material de construção, mas um elemento que fixa a memória dos que foram silenciados pela violência política. Do ponto de vista teórico, a sua obra pode ser analisada à luz das ideias de Derrida (1994) sobre o "luto impossível". Como explica Caruth, "O trauma é frequentemente irrepresentável, mas pode encontrar formas de testemunho material que tornam visível a experiência da perda e da violência" (1996, p. 56).

Salcedo (2007), em obras como “Untitled” (1989–1995), preenche móveis de madeira, simbolizando a transformação de itens familiares em monumentos de luto. Essa técnica destaca a ausência e a memória, refletindo sobre a violência e a perda. Como aponta Clemence, "O peso literal do cimento encapsula a memória coletiva, impedindo que o luto se dissipe e transformando objetos quotidianos em testemunhos da ausência" (2022, p. 88).

Dessa maneira, Salcedo utiliza o cimento para evocar a ausência de corpos desaparecidos em contextos de violência na Colômbia. Transformando móveis quotidianos, como armários e cadeiras, em monumentos de luto, as suas esculturas incorporam uma “estética da ausência”, onde o peso do cimento se torna um marcador de perda. O cimento dá materialidade à dor e resiste ao seu apagamento.

Para Butler (2004), a vulnerabilidade dos corpos torna-se visível apenas quando é negada ou desvalorizada por regimes de poder. Essa análise ressoa com a crítica de Salcedo à violência estatal e à desvalorização de certas vidas. Como observa Butler, "As vidas consideradas precárias são aquelas que não são reconhecidas como dignas de luto, e a sua invisibilização é um ato político que reforça desigualdades" (2004, p. 35).

Dessa forma, ao fixar a ausência no cimento, Salcedo desafia essa invisibilização e resiste ao apagamento institucional da memória dos desaparecidos. Como argumenta Caruth, "A materialização do trauma na arte permite que a dor e a perda sejam inscritas de maneira que resistam à tentativa de esquecimento" (1996, p. 72). Assim, Salcedo transforma objetos domésticos em símbolos de perda e ausência, destacando a relação entre memória e materialidade. Como sintetiza Bacal, "O cimento, ao solidificar a dor, torna-se um testemunho duradouro da história da violência e da resiliência dos que ficaram para lembrar" (2015, p. 158).

Dessa forma, a artista dá forma à dor de uma nação, solidificando-a no cimento e evocando a persistência da memória frente à violência e ao esquecimento.

3.3. A Estética da Morte Invisível na Obra de Teresa Margolles



Fig. 16 – Margolles, T. (2012). “PM 2010” [Instalação, 37,2 cm × 32,2 cm (cada capa)].

A obra "PM 2010"³⁰ (2012) (Fig. 16), da artista mexicana Teresa Margolles consiste em uma instalação composta por 313 capas do tabloide mexicano *PM*, todas publicadas durante o ano de 2010, considerado um dos períodos mais violentos na história do México devido à guerra contra o narcotráfico. Cada capa está emoldurada e disposta em sequência, formando um mural que expõe a brutalidade quotidiana retratada pelos media sensacionalistas.

A instalação serve como um arquivo visual que confronta o público com a realidade da violência extrema, questionando a dessensibilização e a banalização da morte na sociedade contemporânea.

A artista mexicana Teresa Margolles trabalha com resíduos corporais, como água de morgues, integrando-os em materiais como cimento. A sua obra destaca a

³⁰ A obra PM 2010 é composta por 313 capas de tabloides. Esta obra foi apresentada na 7ª Bienal de Berlim em 2012. <http://www.bb7.berlinbiennale.de/>

violência do narcotráfico e as dimensões necropolíticas do Estado. Como observa Mbembe, "A necropolítica refere-se ao poder do Estado de decidir quais as vidas que são passíveis de serem vividas ou eliminadas, determinando quais corpos são dignos de proteção e quais são relegados à morte" (2003, p. 27).

Margolles denuncia essa violência invisibilizada ao incorporar vestígios materiais de corpos assassinados nas suas obras. Em "La sombra" (2016), ela mistura cimento com água usada para limpar locais de homicídios, criando estruturas que simbolizam a presença espectral das vítimas. Como aponta Caruth, "O trauma pode ser irrepresentável, mas os vestígios materiais carregam sua memória, funcionando como testemunhos silenciosos da violência" (1996, p. 72).

Margolles transforma resíduos de violência em obras minimalistas e silenciosas, criando uma estética que, à primeira vista, parece desprovida de brutalidade. No entanto, ao compreender os materiais e processos envolvidos, o espectador depara-se com a materialidade do desaparecimento e da morte invisível – mortes não registradas, corpos sem nome, vidas esquecidas pelo Estado. No contexto dos seus processos e metodologias criativas, destacamos o uso de:

- a) Água de necrotérios → A água usada para lavar cadáveres em necrotérios é incorporada a tecidos e superfícies, tornando-se um arquivo líquido da violência urbana.
- b) Vestígios de sangue → Algumas obras incluem cimento misturado com fluidos humanos de vítimas, construindo uma relação direta entre arquitetura, urbanismo e morte.
- c) Objetos de vítimas anónimas → Margolles recolhe elementos de cenas de crimes e insere-os nas suas obras, transformando-os em testemunhos silenciosos da violência.

A obra de Margolles está diretamente relacionada à guerra do narcotráfico no México, expondo o extermínio sistemático de corpos marginalizados. Num contexto onde cartéis e o próprio Estado decidem quem vive e quem morre, a artista revela

como certas mortes são invisibilizadas, normalizadas e esquecidas. Entre os seus temas salienta-se:

- d) A violência como paisagem urbana → Na sua obra, a cidade é transformada num grande necrotério³¹ a céu aberto, onde a morte não é exceção, mas parte da vida quotidiana.
- e) A desumanização dos corpos → Em vez de retratar explicitamente a violência, Margolles foca nos vestígios deixados pelos mortos, sugerindo uma presença fantasmagórica no espaço público.
- f) A política do esquecimento → O Estado e os media reduzem vítimas a estatísticas, mas sua arte devolve um traço de individualidade a esses corpos apagados.

Entre as obras principais da artista, referimos:

- I) "Vaporización" (2001) → Nessa instalação, um sistema de vaporização dispersa no ambiente água utilizada para lavar cadáveres em necrotérios, tornando invisível a presença da morte e confrontando o público com a materialidade da violência.
- II) "PM 2010" (2012) (Fig. 13) → Um mural de cimento misturado com o sangue de vítimas da violência no México, trazendo a brutalidade da guerra às paredes de museus e galerias.
- III) "Lote Bravo" (2005) → Tijolos feitos com terra dos locais onde corpos de mulheres vítimas de feminicídio foram encontrados em Ciudad Juárez, denunciando o desaparecimento sistemático de mulheres nessa região.
- IV) "En el Aire" (2003) → Uma sala onde bolhas de sabão são formadas com água contaminada com vestígios de sangue de vítimas, tornando a violência algo invisível, porém inevitável.

³¹ O necrotério é um espaço institucional destinado ao armazenamento, exame e identificação de corpos pós-morte. Ele desempenha um papel crucial na medicina forense, na investigação criminal e nos rituais de despedida, sendo um local de interseção entre ciência, burocracia e cultura.

A estética de Teresa Margolles questiona o que significa ver a morte na sociedade contemporânea, e afirma a força política da invisibilidade. O seu trabalho não busca o choque imediato da violência explícita, mas sim uma experiência sensorial da ausência, onde o espectador é envolvido num ambiente de silêncio e desaparecimento.

V) A invisibilidade da morte não significa a sua ausência, mas a sua normalização.

VI) O Estado decide quem tem direito a um luto público e quem é esquecido.

VII) A arte torna-se uma forma de resistência contra a banalização da violência.

Teresa Margolles desafia as formas convencionais de representar a morte, recusando o sensacionalismo da violência e optando por um discurso de ausência, vestígios e fantasmagoria. A sua obra revela a necropolítica do narcotráfico e do Estado, expondo como a morte de certos corpos é institucionalmente invisibilizada. Assim, a sua arte torna-se uma forma de memória, denúncia e resistência contra a indiferença social à morte sistemática dos marginalizados.

Jacques Derrida (1994) argumenta que os vestígios materiais dos mortos afetam os vivos através da presença espectral. Como afirma Derrida, "Os mortos não desaparecem completamente; eles persistem nos seus vestígios, nas ruínas que deixam para trás, nas memórias que ainda evocam" (1994, p. 31).

As obras de Margolles tornam visível a violência sistemática, desafiando a indiferença social perante as mortes marginalizadas. A sua prática artística transforma materiais quotidianos em poderosos símbolos de luto e resistência. Como sintetiza Bacal, "A obra de Margolles revela a brutalidade do esquecimento imposto pelo Estado, ao materializar os corpos que o sistema tenta apagar" (2015, p. 203).

Tanto Salcedo quanto Margolles utilizam o cimento para explorar a relação entre memória e materialidade. No entanto, enquanto Salcedo transforma o cimento em monumentos de ausência, Margolles mistura esse material com resíduos corporais, tornando a violência invisível tangível. Como observa Foster, "O uso do

cimento na arte contemporânea não apenas remete à materialidade da memória, mas desafia a própria noção de arquivo e monumento" (2004, p. 212).

Para Salcedo, o cimento é uma metáfora da permanência e do peso da memória coletiva. Já Margolles utiliza o cimento para preservar a materialidade da morte, transformando vestígios corporais em testemunhos físicos de violência. Como argumenta Kaiser, "Ambas as artistas criam arquivos materiais que resistem ao esquecimento, mas Margolles, ao incorporar resíduos corporais, reforça a proximidade entre o espectador e a morte" (2014, p. 245).

Dessa forma, Margolles usa o cimento como um "arquivo material" da morte, enquanto Salcedo o utiliza para simbolizar a ausência e a perda.

Os resíduos corporais e a poética da morte estão presentes na sua obra. Margolles confronta o espectador com a fisicalidade da morte ao integrar resíduos corporais na sua arte. Esse uso de vestígios tangíveis evoca a presença espectral descrita por Derrida, onde o material carrega a memória dos mortos e provoca uma reflexão profunda sobre a perda e o luto. Como explica Margolles, "A água que carrega os vestígios dos mortos não pode ser descartada como algo insignificante; ela torna-se uma ponte entre o que foi perdido e aqueles que ainda vivem" (2016, p. 68).

A materialidade da memória na obra de Salcedo, Margolles e Sierra revela o potencial da arte para enfrentar a violência e a exclusão. Como observa Mbembe, "A violência do Estado não se manifesta apenas em execuções sumárias, mas também no apagamento da memória das vítimas, na negação de sua humanidade e na sua transformação em resíduos" (2003, p. 35).

Ao utilizar cimento, resíduos corporais e o trabalho humano como meios artísticos, esses artistas criam obras que desafiam as narrativas oficiais e afirmam a dignidade dos ausentes.

A arte contemporânea, como demonstrado por esses exemplos, transcende a estética para se tornar uma ferramenta de denúncia e resistência. Como afirma Foster,

"A arte não apenas reflete a violência, mas também a expõe, confrontando o espectador com a realidade que o Estado tenta ocultar" (2004, p. 221).

Ela preserva memórias, confronta o espectador e desafia as forças que tentam apagar a história e a humanidade das vítimas. Esse material também foi utilizado na obra "Holocausto II em Gaza". Contudo, foi o gesso o material com maior relevo, como será analisado adiante.



Fig. 17 – Margolles, T. (2016). “La Sombra” [Instalação, estrutura de cimento com c. de 6 m de altura].

A obra “La Sombra” (Margolles, 2016) (Fig. 17) consiste numa instalação monumental composta por uma estrutura de cimento com aproximadamente seis metros de altura. Teresa Margolles, conhecida pelo seu trabalho em torno da violência sistêmica, do luto coletivo e das marcas deixadas pela morte em contextos de exclusão social, utiliza aqui o espaço arquitetônico como um dispositivo de denúncia e memória.

Instalada originalmente no espaço público, “La Sombra” funciona simultaneamente como abrigo e memorial. A materialidade austera do cimento remete à dureza das condições de vida em zonas marcadas pelo narcotráfico e pela

violência de Estado, particularmente no México. A sombra projetada pela estrutura — de onde deriva o título da obra — evoca a presença ausente dos corpos desaparecidos e assassinados, enquanto oferece um espaço de pausa, proteção e contemplação para os que resistem.

A instalação opera, assim, como uma intersecção entre arte, arquitetura e ativismo social, convertendo o espaço físico num símbolo da precariedade e da resistência. Ao fazer do silêncio e da ausência uma linguagem escultórica, Margolles transforma a dor coletiva em um testemunho visual e político.

3.4. Explorando a Fragilidade e a Resistência Através da Materialidade do Gesso e da Pintura

A arte contemporânea, especialmente em contextos de conflito, tem desempenhado um papel crucial na preservação da memória e na denúncia de injustiças. Inspirada pelos estudos de memória de Paul Ricoeur e Aleida Assmann, a análise das obras palestianas e o uso de materiais como o gesso revelam o potencial da arte como ato de resistência cultural e política. Como observa Assmann, "A memória cultural não apenas preserva o passado, mas também funciona como um instrumento de contestação e afirmação da identidade coletiva" (2010, p. 88).

Neste contexto, o gesso emerge como símbolo de memória, efemeridade e resistência, destacando a sua relevância tanto no contexto da Palestina quanto em práticas artísticas contemporâneas mais amplas.

Segundo Ricoeur (2004) e Assmann (2010), a memória desempenha um papel fundamental na construção da identidade coletiva. Como observa Wadi, "A arte palestina ultrapassa as fronteiras do exílio e ressignifica a memória como ato de preservação ativa e resistência" (2022, p. 42).

A memória, neste contexto, torna-se um ato político e artístico que desafia narrativas hegemônicas e afirma a continuidade de uma identidade cultural ameaçada.

O gesso, historicamente utilizado como suporte secundário na escultura, adquire novos significados quando analisado no contexto da arte contemporânea e da destruição provocada por conflitos. Como argumenta Ramos, "O gesso evoluiu de um material utilitário para um meio expressivo, transformando-se num símbolo de memória, destruição e reconstrução" (2022, p. 97).

Ao representar a realidade de Gaza, o gesso transcende na sua função convencional para se tornar um "arquivo material" que preserva vestígios de destruição. Ramos (2022) explica que esculturas moldadas em gesso imortalizam cenas do cotidiano e fragmentos de ruínas, funcionando como monumentos que resistem ao desaparecimento cultural. Como argumenta Ricoeur, "A memória não é apenas uma reconstrução do passado, mas uma luta constante contra o esquecimento" (2004, p. 184).

A fragilidade intrínseca do gesso contrasta com a sua capacidade de preservar memórias por gerações, simbolizando tanto a vulnerabilidade da vida quanto a resiliência da memória coletiva.

As obras em gesso documentam visualmente traumas, cicatrizes e perdas, são testemunho da dor e da resistência. Ramos (2022) descreve como artistas moldam utensílios e ruínas para capturar ausências – de pessoas, lugares e histórias – transformando o gesso num testemunho físico da dor e da resistência. Como enfatiza Wadi, "Cada fragmento moldado em gesso carrega consigo a presença dos ausentes, convertendo-se num testemunho material da violência e da luta palestina" (2022, p. 65).

No contexto palestino, a arte em gesso transcende a estética para se tornar uma ferramenta de denúncia. Como aponta Ramos, "O gesso não é apenas um material; é uma linguagem visual de resistência. Ao moldar fragmentos de destruição,

os artistas ressignificam a perda ao transformá-la em memória preservada" (2022, p. 125).

Cada obra desafia narrativas desumanizadoras e afirma a dignidade da população palestina, reforçando a luta por reconhecimento e justiça.

Historicamente, o gesso foi marginalizado em favor de materiais considerados nobres, como o mármore. No entanto, a partir do modernismo, artistas como Auguste Rodin valorizaram as suas propriedades texturais e estéticas. Como observa Ramos, "O gesso passou a ser reconhecido como um meio artístico autônomo, especialmente pela sua capacidade de capturar efemeridade e memória" (2022, p. 138).

A utilização do gesso por artistas reflete fragilidade e permanência, criando uma narrativa visual de resistência e preservação da memória coletiva. A fragilidade do gesso alude à precariedade das vidas em Gaza, enquanto a sua permanência reflete a resistência da memória. Como destaca Ricoeur, "A luta contra o esquecimento exige uma materialidade que desafie a passagem do tempo e a destruição imposta pela história" (2004, p. 194).

O gesso tem sido um material de confrontação e denúncia. A valorização do efêmero na década de 1960, por artistas como Rachel Whiteread, trouxe uma nova abordagem ao gesso. As obras de Whiteread questionam a permanência, abordando a poética do vazio e a transitoriedade. Como aponta Ramos, "Instalações públicas em gesso exploram a tensão entre efemeridade e resistência. Ao utilizar o material em contextos vulneráveis, os artistas refletem sobre a fragilidade da memória coletiva e sua capacidade de resistir ao tempo" (2022, p. 152).

No contexto palestino, essa reflexão é ampliada pela experiência da ocupação e da destruição sistemática. Como observa Assmann, "O gesso, ao capturar fragmentos de realidade, materializa a dor e a resiliência da população palestina, convertendo-se num veículo de reconstrução cultural" (2010, p. 175).

Esculturas em gesso capturam não apenas a dor, mas também a resiliência de um povo cuja identidade cultural está sob constante ameaça. Como enfatiza Wadi, "As obras em gesso tornam-se memoriais materiais que desafiam a desumanização e reafirmam a presença palestina num meio de destruição" (2022, p. 92). Tal como o que sucedeu em Pompeia com as vítimas que foram apanhadas na erupção vulcânica, do Monte Vesúvio em 79 d.c., – pessoas abraçadas, a tentarem se levantar, um grupo de pessoas com crianças ao colo – quando as cinzas solidificaram, e a carne se decompôs, ficou um espaço vazio. No século XIX, preencheram esses vazios com gesso segundo a técnica inventada pelo arqueólogo Giuseppe Fiorelli e hoje temos acesso aos corpos na posição em que as pessoas se encontravam quando morreram através destes modelos em gesso. A utilização do gesso nas minhas peças para abordar o genocídio em Gaza, evoca os arqueólogos do séc. XIX, que recorrem de igual forma ao gesso para poderem recuperar os corpos das pessoas de Pompeia, sendo, portanto, um material de registo e memória de uma calamidade. Também nas minhas peças o gesso serve como memória da tragédia da guerra.

O uso do gesso na arte contemporânea reflete a luta contínua pela preservação da memória e da identidade de um povo no meio da devastação. Como destaca Ricoeur, "A memória precisa de suporte material para resistir ao esquecimento, e a arte fornece esse suporte ao transformar o efêmero em permanência" (2004, p. 203).

Capítulo 4. Projetos Artísticos Desenvolvidos

4.1. “Holocausto II em Gaza”: Inscrever na Materialidade do Gesso a Resistência Palestiniana

A série “Holocausto II em Gaza” (Brito José, 2024) (Fig. 18) constitui um conjunto de obras realizadas no âmbito do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais da Universidade de Évora, sob orientação de docentes da referida instituição. Criadas em 2024, estas peças integram uma abordagem estética profundamente comprometida com a denúncia da violência e da catástrofe humanitária vivida na Faixa de Gaza. Nas mãos dos artistas, o gesso transcende a sua função utilitária, tornando-se um símbolo de resistência e esperança.



Fig. 18 – Brito José, M. (2024). [Obras da série “Holocausto II em Gaza”] [Técnica mista, diferentes dimensões]. Palestina.

A fragilidade e a durabilidade do material espelham as tensões vividas pelo povo de Gaza, cuja identidade permanece viva apesar das adversidades. Como observa Ramos, "As esculturas em gesso desafiam o esquecimento e reafirmam a humanidade e a dignidade de uma cultura que luta pela sobrevivência" (2022, p. 210).

Dessa forma, “Holocausto II em Gaza” não apenas registra a destruição, mas inscreve na materialidade do gesso a resistência palestina, reafirmando o papel da arte como instrumento de denúncia, memória e luta por justiça.

Nessas obras, o artista recorre ao gesso como material simbólico, moldando corpos fragmentados que remetem à vulnerabilidade dos civis e à desumanização imposta pelos conflitos armados. A fragmentação não é apenas formal; ela evoca a perda, o trauma e o colapso da integridade física e simbólica do sujeito palestino.

Como observa Ramos (2022), “a escolha do gesso como matéria escultórica reforça a ideia de efemeridade, ruína e luto — um corpo que já não é inteiro, mas que insiste em existir na memória coletiva”. A série, ao assumir uma linguagem visual direta e visceral, inscreve-se no campo da arte política contemporânea, posicionando-se como ato de resistência simbólica e arquivo de denúncia. O mesmo autor advoga: “A escolha do gesso, com sua fragilidade inerente, carrega um duplo significado: por um lado, remete à efemeridade da existência humana, por outro, atua como um marcador de memória, resistindo ao esquecimento” (Ramos, 2022, p. 152).

A fragilidade do material reflete a precariedade da vida sob ocupação e a vulnerabilidade dos corpos submetidos à violência sistêmica. Ao mesmo tempo, a sua durabilidade simbólica sugere a resiliência da memória coletiva e a resistência contra a erradicação da identidade palestina. Como argumenta Assmann, “A memória cultural resiste ao desaparecimento físico dos corpos ao se materializar em formas artísticas, que atuam como arquivos alternativos ao esquecimento imposto” (2010, p. 88).

O gesso é uma ferramenta de memória e resistência. A escolha do gesso, um material frágil e suscetível à deterioração, reforça a ideia da vulnerabilidade humana e da efemeridade da vida, ao mesmo tempo que perpetua a memória das vítimas. Como observa Wadi, “Ao materializar corpos fragmentados, o gesso transforma-se num testemunho visual da destruição e da tentativa de apagamento da história palestina” (2022, p. 97).

Além disso, o gesso, historicamente associado à escultura preliminar e ao esboço, é resignificado³² como meio final, conferindo a essas obras um caráter de denúncia e memória. Como destaca Ricoeur, "A memória, para se tornar resistência, precisa de um suporte material que ateste a sua permanência e a sua luta contra a aniquilação" (2004, p. 184).

Nesse sentido, "Holocausto II em Gaza" não apenas registra visualmente a devastação da guerra, mas transforma o gesso num símbolo de resistência, reforçando a impossibilidade do esquecimento e a necessidade da denúncia. O gesso é, neste sentido, um arquivo da perda e do trauma.

Essas obras exemplificam como o gesso, associado à fragilidade e à transitoriedade, é empregue por artistas para criar narrativas visuais que denunciam a violência e preservam a memória coletiva em contextos de destruição, como o de Gaza. Como argumenta Ramos, "O gesso, ao capturar os vestígios da destruição, opera como um arquivo visual da violência e do trauma, onde cada fissura e cada fragmento carregam uma história silenciada" (2022, p. 176).

Dessa forma, o trabalho desenvolvido na série "Holocausto II em Gaza" expande o papel do gesso na arte contemporânea, transformando-o de um simples meio expressivo numa poderosa ferramenta de resistência, luta e memória. Ao recorrer a uma materialidade frágil, mas visualmente impactante, o artista solidifica a dor e a perda provocadas pela violência sistemática na Palestina, desafiando a indiferença e apelando à empatia crítica.

³² A resignificação é um processo de transformação de sentido que ocorre no nível individual e coletivo, permitindo novas leituras sobre a realidade. Seja na arte, psicologia, política ou cultura, resignificar algo significa desafiar a sua interpretação original e construir novos caminhos para o pensamento e a existência. No contexto da necropolítica, a resignificação pode ser uma ferramenta de resistência. O que antes era visto apenas como espaço de morte pode ser transformado em espaço de memória, luta e justiça. Exemplo: Mulheres palestinas bordam os nomes de vítimas do conflito em tecidos tradicionais (tatreez), resignificando o bordado como um ato político e memorial.

As obras desta série inscrevem-se no território da arte política, e assumem um posicionamento ético claro: assegurar que as histórias das vítimas não sejam apagadas da memória coletiva. A peça “Pietà II” (Brito José, 2024) (Fig. 19), parte integrante da série, retoma a iconografia cristã do luto maternal, associando-a ao sofrimento das famílias palestinas. Ao incorporar referências simbólicas universais, o artista promove uma recontextualização que aproxima o espectador da realidade do genocídio contemporâneo, sem recorrer a imagens explícitas da violência.

Assim, a obra estabelece uma ponte entre o imaginário visual ocidental e a denúncia da opressão colonial, consolidando uma prática artística que é, simultaneamente, memorial, denúncia e ato de resistência cultural.

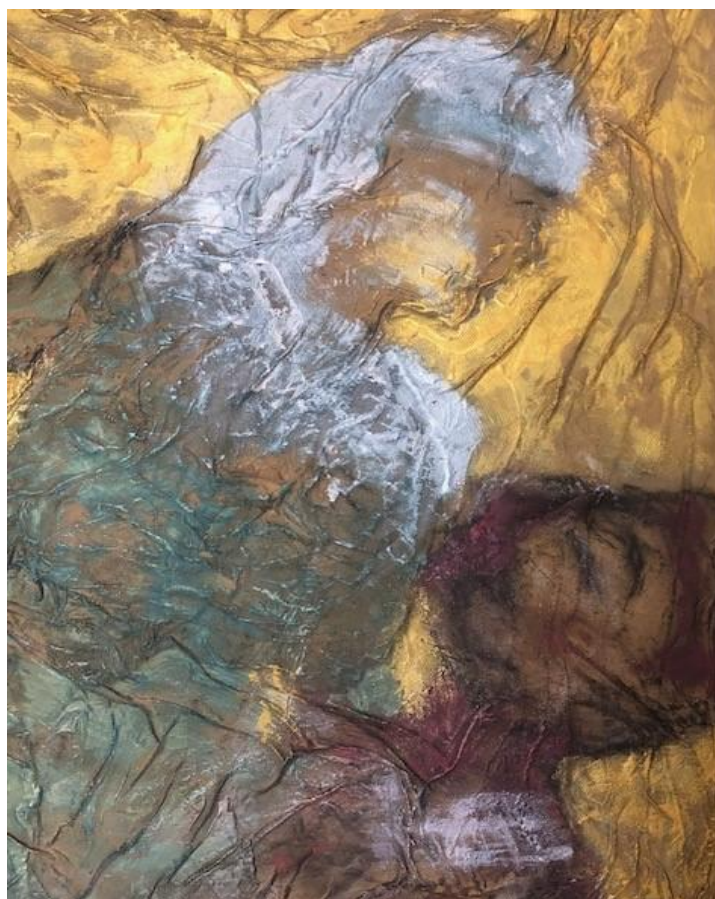


Fig. 19 – Brito José, M. (2024). “Pietà II” [Obra, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.

A arte tem sido historicamente um meio de resistência e preservação da memória, especialmente em contextos de destruição e violência. No projeto “Holocausto II em Gaza”, desenvolvido em 2024, o gesso foi escolhido como material central devido às suas propriedades técnicas e ao seu profundo simbolismo. Este material, além de ser versátil na moldagem e na textura, evoca fragilidade, efemeridade e potencial de reconstrução. Como observa Ramos, "O gesso, por sua natureza, carrega uma dualidade simbólica: é simultaneamente um material de preservação e um meio suscetível à erosão, refletindo a instabilidade da memória em contextos de violência" (2022, p. 118).

A sua utilização na série de trabalhos reflete o impacto da guerra, a destruição da vida e do espaço urbano, mas também a resiliência do povo palestino e a persistência da memória coletiva.

Por que recorrer ao gesso? O gesso concentra a dualidade essencial do projeto: a fragilidade e a capacidade de reconstrução. Por um lado, representa a vulnerabilidade da vida humana e dos espaços urbanos destruídos pela guerra; por outro, a sua capacidade de moldagem e remoldagem simboliza a resiliência e a persistência da identidade palestina. Como argumenta Ricoeur (2004), "A memória, para se tornar resistência, precisa de um suporte material que ateste a sua permanência e a sua luta contra a aniquilação" (p. 184).

A efemeridade do gesso, que tende a rachar e a se desgastar, reflete a transitoriedade da memória e a delicadeza da existência em meio de conflitos. A destruição física das cidades e das vidas humanas não aniquila as histórias e identidades das vítimas, que permanecem vivas nos relatos dos sobreviventes. Neste sentido, as rachaduras e imperfeições que surgem no material são um lembrete visual das vidas fragmentadas pelo conflito e do trauma deixado pelo genocídio. Como observa Assmann, "A memória cultural resiste ao desaparecimento físico dos corpos ao se materializar em formas artísticas, que atuam como arquivos alternativos ao esquecimento imposto" (2010, p. 88).

No desenvolvimento das obras de “Holocausto II em Gaza”, foram utilizadas diversas técnicas tradicionais e contemporâneas para explorar as propriedades expressivas do gesso:

- **Moldagem Direta:** Esta técnica foi aplicada para criar partes humanas, como mãos e rostos, que emergem dos escombros. Essas representações simbolizam as vítimas e a resistência em meio do conflito. Como aponta Wadi, "Ao materializar corpos fragmentados, o gesso transforma-se num testemunho visual da destruição e da tentativa de apagamento da história palestina" (2022, p. 97).
- **Modelagem de Superfícies Fragmentadas:** O gesso foi usado para criar texturas que remetem a solo rachado, paredes quebradas e destroços urbanos. Essa abordagem busca transmitir a devastação da guerra e, ao mesmo tempo, sugerir uma tentativa de restauração e continuidade.
- **Técnica de Tasselos:** Permitiu capturar detalhes minuciosos de objetos simbólicos, como moldes de itens pessoais e estatuetas quebradas. Esses elementos aludem à perda da identidade cultural e da herança palestina, cristalizando a destruição de histórias familiares e memórias ancestrais.

O gesso não foi escolhido apenas pelas suas propriedades físicas, mas pelo seu simbolismo na história da arte e da memória. Desde a Antiguidade, este material tem sido utilizado para preservar e imortalizar formas, como nas moldagens de corpos em Pompeia e nas esculturas da arte moderna.

Na série de obras do projeto, o gesso assume múltiplos significados:

- **Fragilidade e Rachaduras:** As imperfeições no material funcionam como uma metáfora das vidas dilaceradas pela guerra. Como enfatiza Ramos, "O gesso, ao capturar os vestígios da destruição, opera como um arquivo visual da violência e do trauma, onde cada fissura e cada fragmento carregam uma história silenciada" (2022, p. 176).

- **Reconstrução e Resiliência:** Assim como o gesso pode ser remoldado, o povo palestino mantém a sua resistência e reconstrói a sua identidade, apesar da destruição.
- **Memorial da Perda:** Cada peça de gesso funciona como um arquivo material da dor e da resistência.

Como observa Assmann, "As esculturas em gesso desafiam o esquecimento e reafirmam a humanidade e a dignidade de uma cultura que luta pela sobrevivência" (2010, p. 210).

O uso do gesso na coleção "Holocausto II em Gaza" reflete uma luta contínua pela preservação da memória e da identidade palestina em meio à devastação provocada pela guerra. A escolha deste material, simultaneamente frágil e duradouro, simboliza as tensões que caracterizam a existência do povo de Gaza: uma comunidade cuja presença resiste, apesar da violência, do exílio e das tentativas sistemáticas de apagamento.

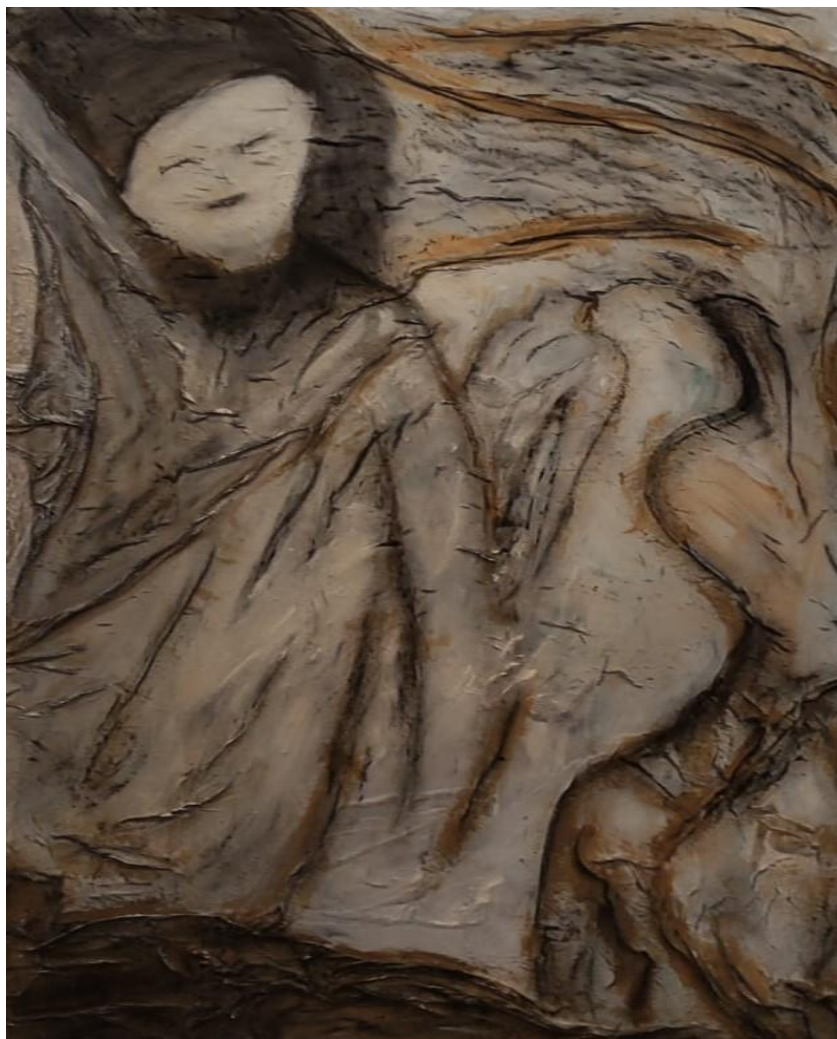


Fig. 20 – Brito José, M. (2024). “Without Life” [Obra, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.

A obra *Without Life* (Brito José, 2024) (Fig. 20), da mesma série, evidencia esse gesto de fixação da ausência. A composição, de técnica mista, funciona como um retrato metafórico de corpos interrompidos — vidas ceifadas que, embora privadas da continuidade biológica, persistem na narrativa visual como marcas da injustiça e da resistência. Assim, “Without Life” é mais do que uma peça estética: é um documento sensível da catástrofe palestina e da luta por reconhecimento.

Nesta série, o gesso não é apenas um suporte escultórico, mas um meio de inscrição da dor coletiva, convertendo-se numa linguagem de resistência visual e política. Cada obra criada no âmbito deste projeto afirma, de forma silenciosa, mas

poderosa, a continuidade da história e da dignidade humanas, oferecendo um contraponto ao discurso da destruição. Ao capturar os vestígios da perda, da fragmentação e da morte, o gesso regista o trauma e transforma-o em testemunho.

4.2. “Genocídio em Gaza”: o Grito de Desespero e a Representação da Tragédia

A instalação “Genocídio em Gaza” (Brito José, 2024) (Fig. 21), composta por cinco lenços realizados em serigrafia e marcadores sobre pano cru (160 cm (L) × 120 cm (A) cada), constitui um poderoso manifesto visual e político. O uso do lenço — símbolo identitário profundamente enraizado na cultura palestina, particularmente o “keffieh”³³ — assume aqui uma função simbólica de resistência e memória, remetendo tanto para a tradição quanto para o protesto.

Cada um dos cinco elementos da instalação atua como uma representação visual da luta do povo palestino, marcada por sofrimento, resistência e persistência histórica. O uso de técnicas como a serigrafia e o marcador sobre pano cru reforça a intencionalidade do gesto artístico: trata-se de uma estética deliberadamente crua e direta, que rejeita o acabamento em favor da urgência da mensagem.

A repetição dos lenços, em escala ampliada, evoca a multiplicação dos corpos atingidos pela violência colonial, tornando-se um memorial silencioso e, simultaneamente, um grito visual de denúncia. “Genocídio em Gaza” apresenta-se, assim, como uma instalação que ultrapassa os limites do objeto estético, intervindo no espaço simbólico da arte como plataforma de contestação política e de preservação da memória coletiva.

³³ O “keffieh” (também grafado como “kufiya”, “kefiah” ou “keffiyeh”) é um elemento visual e simbólico profundamente enraizado na identidade cultural e política palestina. Trata-se de um lenço tradicional, originalmente usado por camponeses em várias regiões do Médio Oriente para proteção contra o sol e a poeira. No entanto, no contexto palestino, o “keffieh” transcendeu a sua função utilitária, tornando-se um emblema de resistência, solidariedade e identidade nacional.



Fig. 21 – Brito José, M. (2024). “Genocídio em Gaza” [Instalação, 5 painéis em pano cru, 160 cm (L) × 120 cm (A) cada]. Palestina.

A utilização da serigrafia permite que valores culturais e simbólicos do povo de Gaza sejam impressos diretamente nas peças, proporcionando uma conexão direta com a cultura e as tradições daquele povo. Segundo Berger, "a imagem pode ser um meio de preservar a memória e fortalecer identidades culturais" (1972, p. 112). A escolha do pano cru como material de base é significativa, uma vez que seu aspecto inacabado pode simbolizar tanto a fragilidade da situação quanto a busca contínua por um espaço de resistência. O uso de marcadores sobre o pano cru, além de técnica, pode também servir para destacar os contrastes e as cicatrizes que permeiam o

contexto de Gaza, ao mesmo tempo em que possibilita uma abordagem mais livre e expressiva.

A instalação, enquanto representação artística, não é apenas uma crítica às condições de vida em Gaza, mas também um grito de desesperança e uma denúncia das atrocidades quotidianas que o povo palestino enfrenta. De acordo com Said, "a arte torna-se um meio essencial para expressar a dor e a luta dos povos oprimidos" (1994, p. 88). Assim, a instalação busca comunicar o horror de uma situação que se repete ao longo da história, destacando a indignação, o choque e a dor causados pela violência.

As influências de Anselm Kiefer e Jean Fautrier são evidentes na tentativa de transmitir a memória de eventos trágicos através da arte. Kiefer, conhecido por suas representações do pós-guerra e pela evocação de memórias históricas, e Fautrier, que abordou o trauma da guerra e a dor humana nas suas obras, inspiram a instalação a ir além da mera representação visual, buscando envolver o espectador numa reflexão profunda sobre os acontecimentos e as suas repercussões (Gombrich, 2000, p. 276). A instalação, assim como as obras destes artistas, propõe uma reflexão sobre o sofrimento, a perda e a sobrevivência, desafiando a ideia de que a história não deve se repetir.

Este trabalho é, ao mesmo tempo, uma homenagem à resistência do povo palestino e um apelo à ação à comunidade internacional. Ao representar aqueles que vivem no enclave de Gaza, as crianças, mulheres, idosos e homens que tentam sobreviver, a instalação busca sensibilizar a comunidade internacional para a necessidade urgente de uma intervenção política e humanitária. O questionamento sobre a repetição da história — "Será que a história se repete?" — serve como um lembrete para que o genocídio, como os eventos do Holocausto, não se repitam e que as atrocidades do presente sejam finalmente reconhecidas e enfrentadas (Levi, 1986, p. 143).

Este trabalho artístico, portanto, não apenas documenta uma luta contínua, mas também busca provocar um diálogo global, utilizando a arte contemporânea como uma poderosa ferramenta de comunicação e reflexão.

4.3. “Rendas Algarvias”: Memórias das Arquiteturas Árabes

As “Rendas Algarvias”, tradicionais e emblemáticas da cultura popular portuguesa, constituem um património imaterial que carrega séculos de práticas, saberes e significações. Quando transpostas para o contexto da arte contemporânea, estas rendas adquirem novos sentidos, tornando-se veículo de reflexão sobre identidade, território e resistência cultural. Na série “Rendas Algarvias” (Brito José, 2024) (Fig. 22), o artista recorre à técnica da gravura sobre papel de algodão como meio de reinscrição estética deste elemento tradicional, revalorizando-o no campo da criação artística atual.



Fig. 22 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

A incorporação de padrões rendados numa prática gráfica de elevada precisão não só preserva um legado cultural, como também atualiza as suas potencialidades expressivas perante os desafios contemporâneos. Este gesto artístico revela-se

particularmente significativo quando pensado em paralelo com contextos de opressão, conflito e apagamento cultural. Como argumenta Edward Said, “a cultura pode, em certos contextos, tornar-se uma forma de resistência contra dominações externas” Said (2003 [1978], p. 54). Assim, ao tornar visível o trabalho manual, feminino e tradicional das rendas, o artista estabelece um diálogo crítico entre o local e o global, entre o passado e o presente, transformando a memória em gesto político.

Neste sentido, a série “Rendas Algarvias” não apenas homenageia um património cultural específico, mas transforma-o numa plataforma de resistência simbólica, evidenciando como práticas estéticas vernaculares podem ser convocadas para confrontar os processos de homogeneização e apagamento identitário que marcam o mundo contemporâneo.

A presença das “Rendas Algarvias” na produção artística contemporânea pode ser interpretada como um poderoso gesto simbólico de preservação cultural e resistência estética. No contexto da guerra em Gaza, estas rendas adquirem um significado adicional, funcionando como um contraste visual e semântico face à destruição generalizada e à violência que assolam a região. Enquanto a guerra se empenha em apagar memórias, erradicar símbolos e demolir estruturas identitárias, as rendas — com os seus padrões intrincados, tecidos de forma paciente e precisa — afirmam a continuidade, a delicadeza e a permanência da herança cultural.

Na série “Rendas Algarvias” (Brito José, 2024) (Fig. 23), esse contraste é evidenciado através do diálogo entre tradição e atualidade, entre memória local e trauma global. Tal como a arquitetura árabe preservada em gravuras ou estruturas em ruína é evocada para lembrar civilizações ameaçadas, os padrões das rendas evocam também uma cartografia da resistência silenciosa — uma tecelagem de memórias que sobrevive à tentativa de apagamento.

Como afirma Al-Khalidi, “a destruição de edifícios históricos é também a destruição de memórias e de uma identidade coletiva” (2010, p. 212). Este princípio aplica-se igualmente às práticas culturais e artísticas tradicionais. A gravura, ao

incorporar essas rendas enquanto forma visual, opera como um arquivo que desafia o esquecimento, colocando a arte ao serviço da preservação de identidades ameaçadas. Assim, a série posiciona-se como uma metáfora visual e política da sobrevivência cultural — tanto no contexto português, como em solidariedade simbólica com o povo palestino.



Fig. 23 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

A gravura, ao criar uma ligação com as rendas e as memórias das arquiteturas árabes, pode sugerir uma reinterpretação do tecido cultural da Palestina e do Algarve, ambos marcados por séculos de história e herança, mas agora desafiados pelas forças da guerra e do exílio. Em Gaza, onde as infraestruturas e as memórias coletivas estão sendo destruídas, o trabalho artístico torna-se um ato de resistência e de afirmação da cultura. Ele reconstrói, através de uma nova lente, o que foi perdido ou ameaçado, criando uma ponte entre o passado e o futuro, entre o que permanece e o que foi tragicamente interrompido pela guerra. Como sublinha Hall, “a identidade cultural é

um processo dinâmico, sempre sujeito a revisões e reconstruções em função dos contextos históricos e políticos” (1997, p. 89).

As rendas algarvias na contemporaneidade, associadas às memórias das arquiteturas árabes, podem ser compreendidas como um poderoso símbolo de resistência cultural, não só em relação à preservação da identidade portuguesa, mas também como um eco da luta pela preservação da identidade palestina em Gaza. Ambas as culturas, em contextos diferentes, enfrentam forças de extinção e destruição, e a arte torna-se, nesse sentido, uma ferramenta essencial para manter vivas as suas memórias e histórias. Como defende Benjamin, “a reprodução artística pode ser um meio de reapropriação de narrativas que estão em risco de serem apagadas” (1994 [1936], p. 78).

No entanto, a questão do feminino oprimido também se encontra presente nas rendas produzidas pelas mulheres portuguesas. Por um lado, em uma primeira camada significadora, tem-se essa memória de sobrevivência e de resistência, de um património que se perde, uma certa nostalgia. Por outro lado, em uma segunda camada, o património das rendas está relacionado ao tempo em que foi criado: realidades sociais duras, mal pagas, de extrema subalternização das mulheres pelo patriarcado. E as pessoas, sobretudo as mulheres, não querem voltar ao tempo em que esse património foi criado, a uma época em que a tradição mediterrânea assentava em normas patriarcais e classistas que as oprimiam, não valorizando os trabalhos têxteis que elas produziam, considerados como artesanato e não como arte.

4.4. “Massacre na Ucrânia”: Reclamando uma Urgente Consciencialização Ética e Política

Os dois trabalhos intitulados “Massacre na Ucrânia” (Brito José, 2024) (Fig. 24 e 25) revelam uma profunda preocupação ética e estética com os conflitos armados contemporâneos, nomeadamente a guerra na Ucrânia e a guerra em Gaza. Estas obras inserem-se numa prática artística que transcende a esfera formal e assume um papel

interventivo, ao utilizar a arte como meio de denúncia, de consciencialização e de construção de memória visual das tragédias humanas provocadas pela violência política e militar.

Neste contexto, a arte torna-se um campo de resistência simbólica e de produção de sentido, capaz de dar visibilidade às realidades de opressão, à destruição de vidas e ao apagamento sistemático de identidades. Como afirma Edward Said “a cultura e a arte têm um papel central na construção e desconstrução das narrativas de guerra e ocupação” (2003 [1978], p. 54). Assim, estas obras não apenas documentam os efeitos devastadores dos conflitos, como convocam o espectador a refletir criticamente sobre os mecanismos de dominação, sobre a desumanização das vítimas e sobre o silenciamento mediático de certas geografias do sofrimento.

A conexão entre os contextos da Ucrânia e de Gaza não se estabelece apenas por via formal ou temática, mas sobretudo pela evocação do sofrimento humano partilhado e pela urgência de mobilizar olhares atentos e empáticos. Como observa Judith Butler, “a precariedade da vida humana deve ser compreendida como um princípio ético fundamental para a mobilização política” (2010, p. 23). Ao materializar visualmente essa precariedade, as obras de Brito José promovem um diálogo entre geografias distintas, mas marcadas por feridas semelhantes, afirmando o papel da arte como agente ativo na construção de uma ética da memória e da solidariedade global.

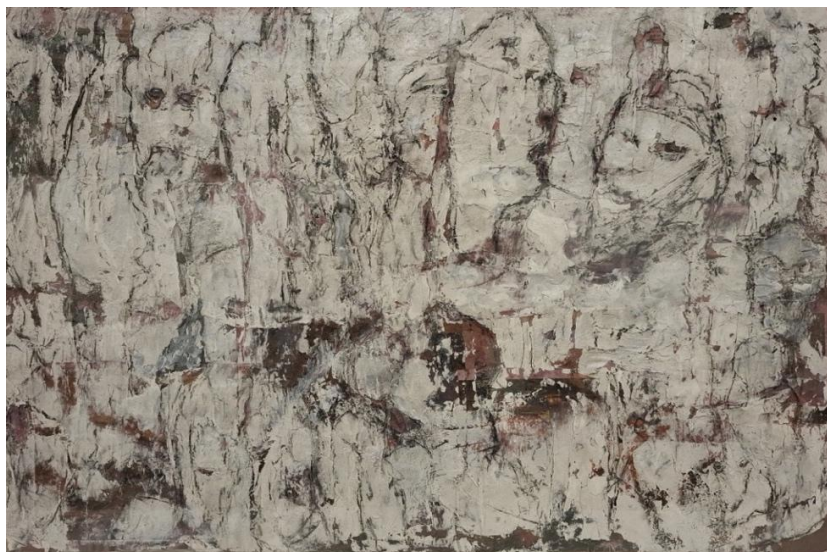


Fig. 24 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm × 57 cm]. Ucrânia.

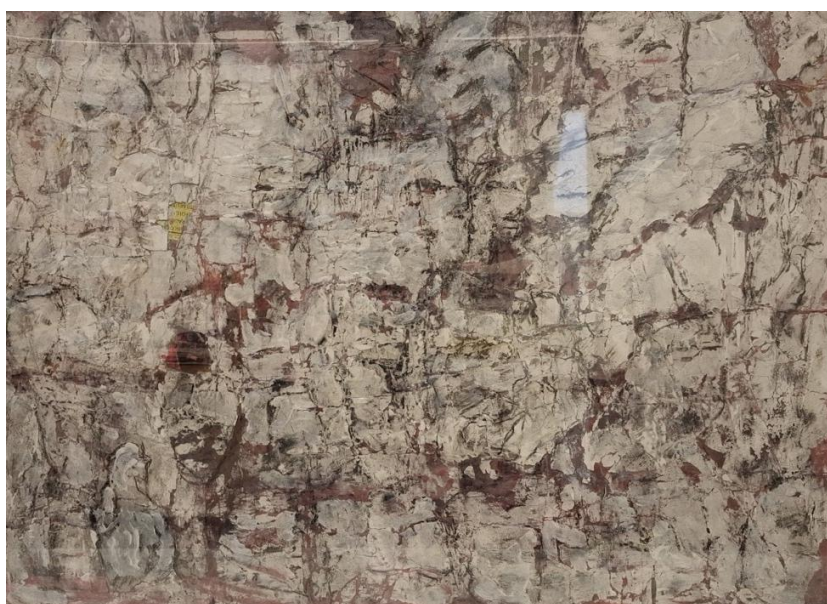


Fig. 25 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm × 57 cm]. Ucrânia.

A técnica utilizada nos trabalhos da série “Massacre na Ucrânia” (Brito José, 2024) (Fig. 24 e 25) conjuga colagem, descolagem, gesso e tintas aquosas, criando uma composição plástica de forte carga simbólica e emocional. Esta combinação de materiais e procedimentos técnicos não é meramente formal, mas funciona como um

sistema metafórico que evoca a complexidade e a brutalidade dos conflitos armados contemporâneos.

A colagem e a descolagem, ao sobreporem e fragmentarem imagens e superfícies, remetem visualmente para o caos, a destruição e a perda de coerência que caracterizam os cenários de guerra. Estas camadas, que revelam e ocultam simultaneamente, aludem à instabilidade das narrativas históricas e à dificuldade em apreender a totalidade dos acontecimentos traumáticos. O uso do gesso, por sua vez, acrescenta textura e corporeidade às obras, invocando a rigidez dos escombros, das ruínas e dos corpos marcados pela violência. Em contraste, as tintas aquosas introduzem fluidez e leveza, reforçando a dimensão humana e vulnerável da representação, numa tensão entre fragilidade e brutalidade que intensifica o impacto visual e afetivo das peças.

Esta abordagem técnica, que recorre à justaposição e à materialidade como forma de expressão crítica, opera como uma metáfora da reconstrução de narrativas silenciadas e da necessidade de questionar as atrocidades cometidas em ambos os contextos — Ucrânia e Gaza. Ao expor a materialidade da dor, a obra inscreve-se num esforço de preservação da memória coletiva e de defesa da dignidade humana. Como afirma Didi-Huberman, “na justaposição de imagens e materiais diversos, a arte encontra meios de testemunhar aquilo que os discursos políticos frequentemente silenciam” (2012, p. 75).

A técnica escolhida, portanto, não é apenas suporte da mensagem: ela participa na construção de um discurso visual e sensorial que interpela o espectador, provocando reflexão sobre as consequências dos massacres e convocando uma urgente consciencialização ética e política.

CONCLUSÕES

A presente investigação analisou a arte contemporânea como um meio de resistência, memória e afirmação identitária, especialmente no contexto de territórios submetidos à guerra, à ocupação e à opressão. Através do estudo da arte palestina e da sua relação com as práticas hegemónicas de poder, evidenciou-se que a arte transcende a mera expressão estética, constituindo-se como uma forma ativa de resistência, um grito coletivo contra o esquecimento e uma ferramenta de luta por direitos e dignidade. A arte palestina contemporânea confronta diretamente as estruturas do colonialismo e da ocupação, recusando-se a aceitar a narrativa imposta pelos opressores. Artistas como Mona Hatoum, Raeda Saadeh e Walid Raad desafiam, através das suas obras, as formas de controlo e apagamento cultural que perpetuam a desumanização do povo palestino. A sua arte resgata memórias, reconstrói identidades e promove a continuidade histórica de um povo cuja existência tem sido sistematicamente negada e ameaçada. A memória coletiva é continuamente reconstruída através das práticas culturais, e é nesse processo que a arte se torna um ato político essencial.

A própria prática artística desenvolvida neste projeto reforça a urgência de dar visibilidade ao genocídio em Gaza. Os trabalhos artísticos desenvolvidos como “Genocídio em Gaza”, “Holocausto II em Gaza”, “Massacre na Ucrânia” e as “Rendas Algarvias” não são apenas formas de expressão pessoal, mas elementos que se inserem numa rede mais ampla de resistência cultural e política. A utilização de materiais como o gesso e o cimento remete às ruínas deixadas pela destruição e, simultaneamente, à necessidade de preservar uma história que se quer erradicar. As gravuras assumem um papel crucial nesse processo, permitindo uma reprodução múltipla de imagens de resistência e memória, difundindo visualmente uma narrativa contra-hegemónica. A gravura, ao criar uma ligação com as rendas e as memórias das arquiteturas árabes, sugere uma reinterpretação do tecido cultural da Palestina e do Algarve, ambos marcados por séculos de história e herança, mas agora desafiados pelas forças da guerra e do exílio. Em Gaza, onde as infraestruturas e as memórias

coletivas estão sendo destruídas, o trabalho artístico torna-se um ato de resistência e de afirmação da cultura. Ele reconstrói, através de uma nova lente, o que foi perdido ou ameaçado, criando uma ponte entre o passado e o futuro, entre o que permanece e o que foi tragicamente interrompido pela guerra. A identidade individual e coletiva é um processo em constante mutação, sendo recriada em função dos contextos históricos e políticos. As rendas algarvias, na contemporaneidade, associadas às memórias das arquiteturas árabes, podem ser vistas como um poderoso símbolo de resistência cultural, não só em relação à preservação da identidade portuguesa, mas também como um eco da luta pela preservação da identidade palestina em Gaza. A arte torna-se, nesse sentido, uma ferramenta essencial para manter vivas as suas memórias e histórias. A arte torna-se assim um meio de reapropriação de narrativas que se encontram em risco de serem silenciadas.

Num momento histórico em que a Palestina enfrenta uma violência sem precedentes, é imperativo que a comunidade internacional compreenda a gravidade da crise humanitária e o silenciamento sistemático imposto ao povo palestino. A guerra não se faz apenas com bombas e armas, mas também com narrativas, imagens e simbologias que legitimam ou contestam as estruturas de poder. A arte, ao ressignificar essa realidade brutal, emerge como um campo de luta onde a memória, a identidade e a justiça se mantêm vivas. A arte contemporânea, com frequência desafia as estruturas de poder e insurge-se contra a violência colonial. Se olharmos para outros territórios de conflito, como a Ucrânia, percebemos que a guerra não se resume a batalhas militares, mas envolve também uma disputa simbólica, onde diferentes atores ressignificam a violência, a identidade nacional e a memória histórica. Tanto na Palestina como na Ucrânia, a arte tem-se mostrado uma ferramenta poderosa de resiliência e afirmação, seja através da pintura, da escultura ou até de manifestações artísticas públicas como orquestras na rua. Estes exemplos demonstram que a ressignificação da dor e da destruição através da arte é uma das mais potentes armas na luta pela sobrevivência e autodeterminação de um povo.

Mais do que um meio de expressão, a arte é uma arma contra o esquecimento e um apelo à empatia. Que cada imagem, cada obra, cada fragmento artístico continue a ecoar na consciência coletiva, lembrando-nos de que a justiça e os direitos humanos não podem ser uma questão de escolha seletiva, mas uma responsabilidade ética e política de todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abu-Lughod, L. (2013). *Do Muslim women need saving?* Cambridge: Harvard University Press.
- Adorno, T. W. (2009). *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Afra, J., Pereira, J. F., Gonçalves, C., & Afonso, N. (1996). *Memórias em gesso: Exposição do acervo escultórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes.
- Agamben, G. (2011 [2007]). *O reino e a glória: Para uma genealogia teológica da economia e do governo* (M. P. Meneses, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.
- Agamben, G. (2004). *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Ankori, G. (2006). *Palestinian art*. Londres: Reaktion Books.
- Ahmad, A. (1992). *In theory: Classes, nations, literatures*. Londres: Verso.
- Alberti, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte* (R. de la Villa, Trad.). Madrid: Tecnos.
- Amer, M. (n.d.). *Palestinian Embroidery Collars* [Ilustração digital]. Redbubble. Recuperado em 2025, de <https://www.redbubble.com/i/art-print/Palestinian-embroidery-collars-by-Maya-amer/36691264.1G4ZT>.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books.
- Arendt, H. (1963). *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Arendt, H. (1997). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Downey, A. (2014). *Art and politics now*. Londres: Thames & Hudson.

Bacal, E. (2015). *Concreto e memória: Materialidade na arte contemporânea* (Tese de doutoramento). Universidade de São Paulo.

Badwan, N. (2014). *100 Days of Solitude: Code 7* [Fotografia, 23,75 cm (L) x 41 (A)]. Postmasters Gallery.
<https://www.postmastersart.com/archive/badwan16/badwan16.html>.

Bajac, Q., et al. (2001). *A fleur de peau: Le moulage sur nature au XIXe siècle*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Balzac, H. (2002). *A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac*. Lisboa: Editora Vendaval.

Beard, G. (1996). Western world from 1400. In J. Turner (Ed.), *The dictionary of art*. New York: Grove; Londres: Macmillan Publishers.

Benjamin, W. (1994 [1936]). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Lisboa: Edições 70.

Be Palestine [@be.palestine]. (2023, outubro 29). *Palestinian mother reacts next to her daughter who was killed by an Israeli air strike in Gaza* [Imagem]. Instagram.
<https://www.instagram.com/be.palestine>.

Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (M. L. Moita, M. A. Cruz, & M. A. Manuel, Trans.). Lisboa: Antropos, Relógio d'Água.

Benjamin, W. (2015). *Teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Editora 34.

Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Cambridge: Harvard University Press.

Bernárdez Sanchís, C. (1994). *Función y valoración de las técnicas en el arte moderna: el material interrogado*. Lápiz, 105, Verano.

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Nova Iorque: Routledge.

Bienal de Berlim (2012). *Arquivo da 7ª Bienal de Berlim – Teresa Margolles*.
<https://www.berlinbiennale.de/en/7th-biennale/artists/teresa-margolles>.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso.

Blanch, T., & Caldas, M. C. (2002). *José Pedro Croft, 1979-2002: Retrospectiva = retrospective* (Coord. H. Cubernatis). Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Bloch, E. (1986). *The principle of hope*. Cambridge: MIT Press.

Bookchin, M. (1982). *Ecology of freedom: The emergence and dissolution of hierarchy*. Palo Alto: Cheshire Books.

Born Palestinian, born black: The poetry of Suheir Hammad. (2010). Nova Iorque: Harlem River Press.

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.

Bruguera, T. (1998-2003). *Destierro (Displacement)* [Performance e instalação]. Dimensões variáveis. <https://www.taniabruquera.com>.

Brown, W. (2015). *Undoing the demos: Neoliberalism's stealth revolution*. Cambridge: Zone Books.

Buchloh, B. H. D. (1980). Beuys: The twilight of the idol. *Artforum*.

Butler, J. (2015). *Corpos que importam*. São Paulo: Editora 34.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Nova Iorque: Verso.

Butler, J. (2004). *Precarious life: The powers of mourning and violence*. Londres: Verso.

C. Mesch, V. Michely, Eds. (2012). *Joseph Beuys: The reader*. London. I.B. Tauris.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Césaire, A. (2010). *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Editora 34.

Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press.

Tavares, D. (2011), *Corpos na trouxa: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestianas no exílio*. Universidade de Lisboa.

Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international*. Nova Iorque: Routledge.

Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting images: Questioning the ends of a certain history of art*. University Park: Penn State Press.

Didi-Huberman, G. (2012). *Diante da imagem*. Contraponto.

Dix, O. (1929–1932). *Der Krieg* [Tríptico, técnica mista sobre madeira]. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemanha. <https://www.kunstbeziehung.de/work.php?wCode=5d2841fb5c214>.

Downey, A. (2014). *Art and politics now*. Londres: Thames & Hudson.

Entrevista com Santiago Sierra: Nesta entrevista, o artista discute suas motivações e perspectivas sobre o capitalismo, a globalização e o papel da arte na sociedade contemporânea. <https://artpulsemagazine.com/interview-with-santiago-sierra>.

Fanon, F. (2004). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Farrow, C. (2013). *Art and politics: A small history of art for social change since 1945*. Londres: I.B. Tauris.

Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press.

Foucault, M. (2014). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Nova Iorque: Pantheon Books.

Foucault, M. (2008). *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes.

Fraser, N. (1995). From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a 'postsocialist' age. *New Left Review*.

Freire, P. (2014). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Ghadirian, S. (2000-2001). *Untitled*, [Fotografia, C-print, 50 cm (L) × 50 cm (A)]. Da série *Like Every Day*, Silk Road Gallery. <https://www.silkroadartgallery.com/shadi-ghadirian-like-every-day>.

Gibran, K. (1990). *O Profeta* (5ª ed.). Editorial A. O.

Gramsci, A. (2014). *Cadernos do Cárcere* (C. Nelson Coutinho, Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.

Hammad, S. (2008). *Breaking poems*. New York: Cypher Books.

Handal, N. (Ed.). (2010). *The poetry of Arab women: A contemporary anthology*. Northampton, MA: Interlink Books.

Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.

Hatoum, M. (2000). *Homebound* [Instalação]. White Cube Gallery.
<https://www.whitecube.com/artists/mona-hatoum>.

IRNA – Agência de Notícias da República Islâmica. (2024, março). *Número de palestinianos assassinados em Gaza atinge 33.686 desde 7 de outubro, segundo o Ministério da Saúde da Palestina*. Islamic Republic News Agency.
<https://pt.irna.ir/news/85334434/N%C3%BAmero-de-palestinianos-assassinados-em-Gaza-atinge-33-686-desde-7-de>.

Jacir, E. (2001–2003). *Munir* [Impressão cromogénica e painel de texto, 98,8 cm (L) × 98,4 cm (A) × 3,2 cm (P)]. Whitney Museum of American Art.
<https://whitney.org/collection/works/20678>.

Khalidi, R. (2020). *The hundred years' war on Palestine: A history of settler colonialism and resistance, 1917–2017*. New York: Metropolitan Books.

Khalidi, R. (2010 [1993]). *Palestinian identity: The construction of modern national consciousness*. Columbia University Press.

Krauss, R. E. (1977). *Passages in modern sculpture*. Cambridge: MIT Press.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.

Lugones, M. (2014). *Colonialidade e gênero*. In Cadernos de Estudos Culturais. Rio de Janeiro: UFRJ.

Madeira, A. *O gesso na escultura contemporânea: História e técnicas*. (2011). Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.

Margolles, T. (2010). *Catálogo da exposição*. Cidade do México: Museu de Arte Moderna.

Margolles, T. (2012). *PM 2010* [Instalação, 313 impressões digitais sobre papel fotográfico, 37,8 cm (L) × 36,2 cm (A) cada]. Museu Amparo.
<https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3636/pm-2010>.

Margolles, T. (2016). *La Sombra* [Instalação, estrutura de cimento com aproximadamente 6 m de altura]. https://www.dysonwomack.com/portfolio_page/la_sombra_teresa_margolles.

Margolles, T. (2016). *La sombra*. Opción. <https://opcion.itam.mx/?p=1717>.

Marramao, G. (2012). *Passagem ao ocidente: Filosofia e globalização*. São Paulo: Unesp.

Mascarenhas, J. (2005). Sistemas de construção: Materiais básicos: O gesso, a cal aérea, o cimento e o aglomerado negro de cortiça [Policopiado]. (Gesso_ULFBA_TES466).

Masalha, N. (2012). *The Palestine Nakba: Decolonising history, narrating the subaltern, reclaiming memory*. London: Zed Books.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Mesch, C. (2013). *Art and politics: A small history of art for social change since 1945*. I.B. Tauris.

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

Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Monvoisin, A., & Coleno, N. (Eds.). (2008). *Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine*. Paris: Éditions du Regard.

MoMA – Museum of Modern Art (n.d.). *PM 2010 – Teresa Margolles*. <https://www.moma.org/collection/works/417581>.

Mouffe, C. (2005). *On the political*. Londres: Routledge.

Nogueira, J. (2015). *Escultura e resistência: O uso do gesso em tempos de conflito*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

ODigital.pt. (2025, 21 de março). *BIALE 2025 junta mais de 200 artistas de 15 países em Estremoz*. <https://odigital.pt/biale-2025-estremoz>.

Palestine Chronicle. (2023, October 29). *GAZA LIVE BLOG: Over 8,000 Killed, Nearly 20,000 Wounded, Israel's Brutal War on Gaza Continues as World Demands Ceasefire – DAY 23*. <https://www.palestinechronicle.com/gaza-live-blog-over-8000-killed-nearly-20000-wounded-israels-brutal-war-on-gaza-continues-as-world-demands-ceasefire-day-23>.

Palestine Festival of Literature. (2009). *PalFest 2009 report*. Retrieved from <https://palfest.org>

Palestinian mother reacts next to her daughter who was killed by an Israeli air strike in Gaza. 29.10.23 Via [@abedelhkeem_abu_riash](#).

Picasso, P. (1937). *Guernica* [Óleo sobre tela]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>.

PportodosMuseus. (2025, 20 de março). *Estremoz recebe a Bienal Internacional do Alentejo 2025*. <https://www.pportodosmuseus.pt/2025/03/20/estremoz-recebe-a-bienal-internacional-do-alentejo-2025>.

Ramos, M. C. (2023). *A escultura em gesso na arte contemporânea* (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Rancière, J. (2014). *O ódio à democracia*. Lisboa: Relógio D'Água.

Raad, W. (1999-2004). *The Atlas Group* (1989-2004): A Project [Instalação multimídia]. The Atlas Group. <https://www.theatlasgroup1989.org>.

Raad, W. (2001). *Hostage: The Bachar Tapes* [Vídeo]. The Atlas Group. <https://www.vdb.org/titles/hostage-bachar-tapes-english-version>.

Raad, W. (2002). *Notebook Volume 72: Missing Lebanese Wars* [Obra de arte]. The Atlas Group. <https://www.theatlasgroup1989.org/n72>.

Raad, W. (1991/2003). *Already Been in a Lake of Fire: Notebook Volume 38* [Obra visual, nove impressões a jato de tinta pigmentadas, 94,5 cm × 130,5 cm]. Da série *The Atlas Group*. Dalloul Art Foundation. <https://dafbeirut.org/en/walid-raad/works/1149-233579-notebook-volume-38-already-been-in-a-lake-of-fire>.

Raad, W. (2006). *Let's Be Honest, The Weather Helped* [Obra de arte]. The Atlas Group. <https://www.theatlasgroup1989.org/weather>.

Raad, W. (2007-presente). *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World* [Instalação multimídia]. <https://www.scratchingonthings.org>.

Saadeh, R. (2024). *Who will make me real?* [Fotografia]. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1159918/who-will-make-me-real-photograph-saadeh-raeda>.

Saadeh, R. (2007). *Mona Lisa* [Fotografia]. Dimensões: 100 x 70 cm. <https://www.raedasaadeh.com>.

Saadeh, R. (2010). *Penelope* [Fotografia, impressão de pigmento em papel de arquivo, 181,8 cm (L) × 121,8 cm (A)]. <https://www.roseissaprojects.com/gallery-individual/2012---raeda-saadeh%3A-true-tales%2C-fairy-tales>.

Saadeh, R. (2003). *Who Will Make Me Real?* [Fotografia de performance, 94 cm (L) × 119 cm (A)]. <https://www.artfund.org/our-purpose/art-funded-by-you/who-will-make-me-real-art-fund-collection-of-middle-eastern-photography>.

Saadeh, R. (2007). *Mona Lisa* [Fotografia de performance, impressão cromogénea montada em alumínio, 86 cm (L) x 63 (A)]. Magasin III Museum for Contemporary Art. <https://magasin3.com/en/artwork/mona-lisa-2>.

Said, E. W. (2003 [1978]). *Orientalismo* (3.^a ed.). Companhia das Letras.

Said, E. W. (2011 [1993]). *Cultura e imperialismo* (2.^a ed.). Companhia das Letras.

Said, E. W. (1994). *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.

Salcedo, D. (1998). *Shibboleth*. Tate Modern.

Salcedo, D. (2007). *Catálogo da exposição*. Londres: Tate Modern.

Salcedo, D. (1989). *Untitled* [Escultura, madeira, cimento, metal e tecido, 97,8 cm (A) × 42,5 cm (L) × 45,1 cm (P)]. Institute of Contemporary Art, Boston. <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/untitled-0-7>.

Sierra, S. (2003). *The Wall of a Gallery Pulled Out*, Inclined Sixty Degrees From the Ground and Sustained by Five People.

Sierra, S. (2009). *Catálogo da exposição*. Nova Iorque: Museu Guggenheim.

Sierra, S. (2009). “Trabalhadores Remunerados” [Performance, dimensões não especificadas]. <https://www.santiagosierra.com/trabalhadores-remunerados>.

Slyomovics, S. (1998). *The object of memory: Arab and Jew narrate the Palestinian village*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? In *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.

Steinbock, E., Ieven, B., & de Valck, M. (Eds.). (2021). *Art and activism in the age of systemic crisis: Aesthetic resilience*. Routledge.

Synek, M., & Queiroz, B. (1999). *Escultores contemporâneos em Portugal*. Lisboa: Estar.

Trinh, T. T. (1989). *Woman, native, other: Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

Turner, J. (Ed.). (1996). *The dictionary of art*. New York: Grove; Londres: Macmillan Publishers.

UNESCO. (2001). *Universal declaration on cultural diversity*. Paris: UNESCO Publishing.

Wadi, S. (2009). *Feminismos de corpos ocupados: as mulheres palestinianas entre duas resistências* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra]. Repositório da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/13354>

Wadi, S. (2011). *Corpos na trouxa: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio*. [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.

Wadi, S. (2013). *Corpos na trouxa: Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra]. Estudo Geral — Repositório Digital da Universidade de Coimbra.

Wallen, J. (2011). *The lure of the archive: The atlas project of Walid Raad*. Comparative Critical Studies. Cidade Edimburgo: Editora: Edinburgh University Press.

Williams, R. (1961). *The long revolution*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Young, R. (2001). *Postcolonialism: An historical introduction*. Oxford: Blackwell.

Ziadah, R. (2011, novembro 12). *We teach life, sir* [Poema performativo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aKucPh9xHtM>.

Ziadah, R. (2011). *We teach life, sir*. In A. Ashour (Ed.), *Poetic resistance: Voices from Palestine* (pp. 45–58). London: Verso.

ANEXOS



Fig. 26 – Brito José, M. (2024). “Genocídio em Gaza” [Instalação, 5 painéis em pano cru, 160 cm (L) × 120 cm (A) cada]. Palestina.

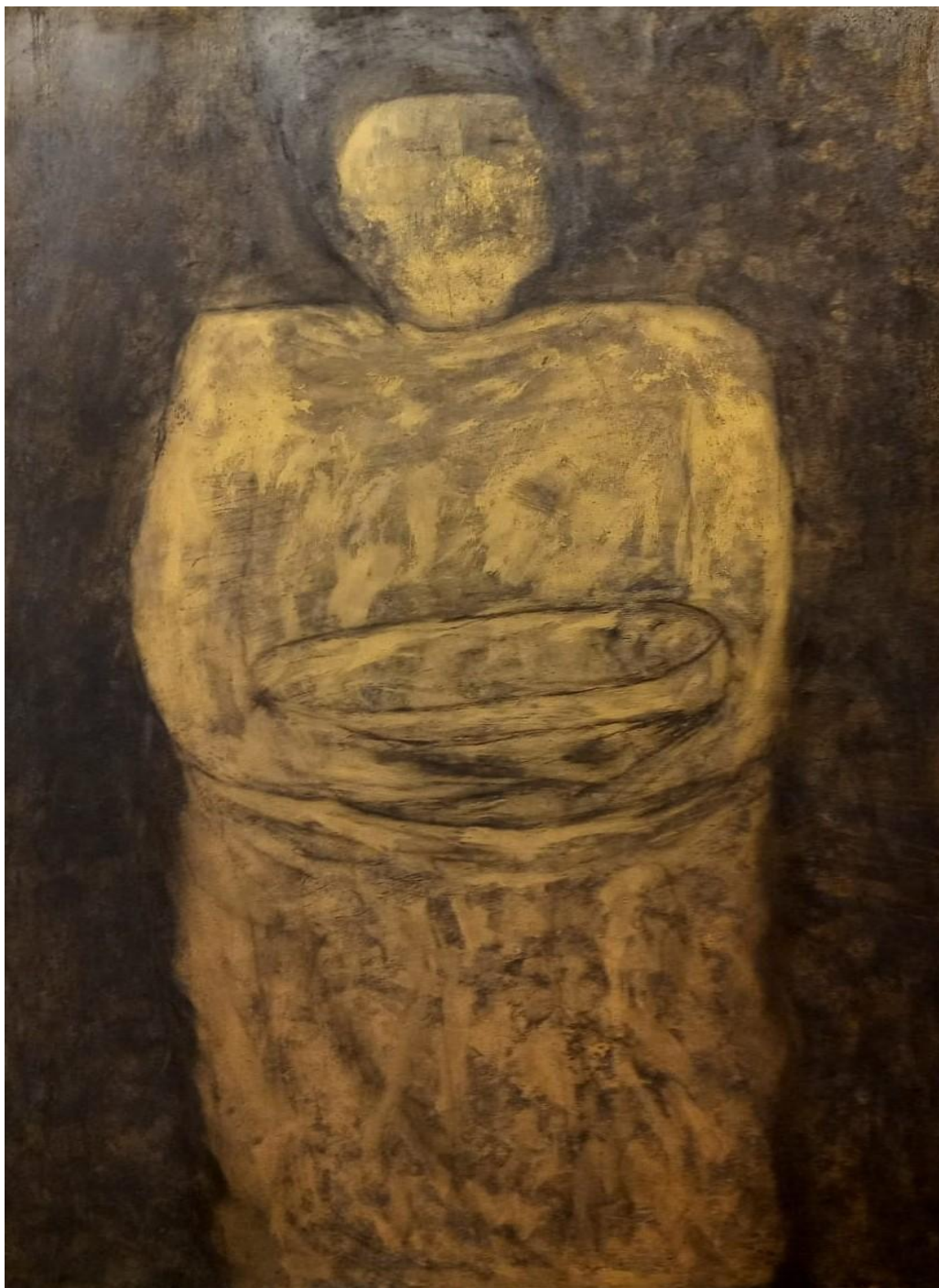


Fig. 27 – Brito José, M. (2024). “Pietà I” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 28 – Brito José, M. (2024). “Without Life” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.

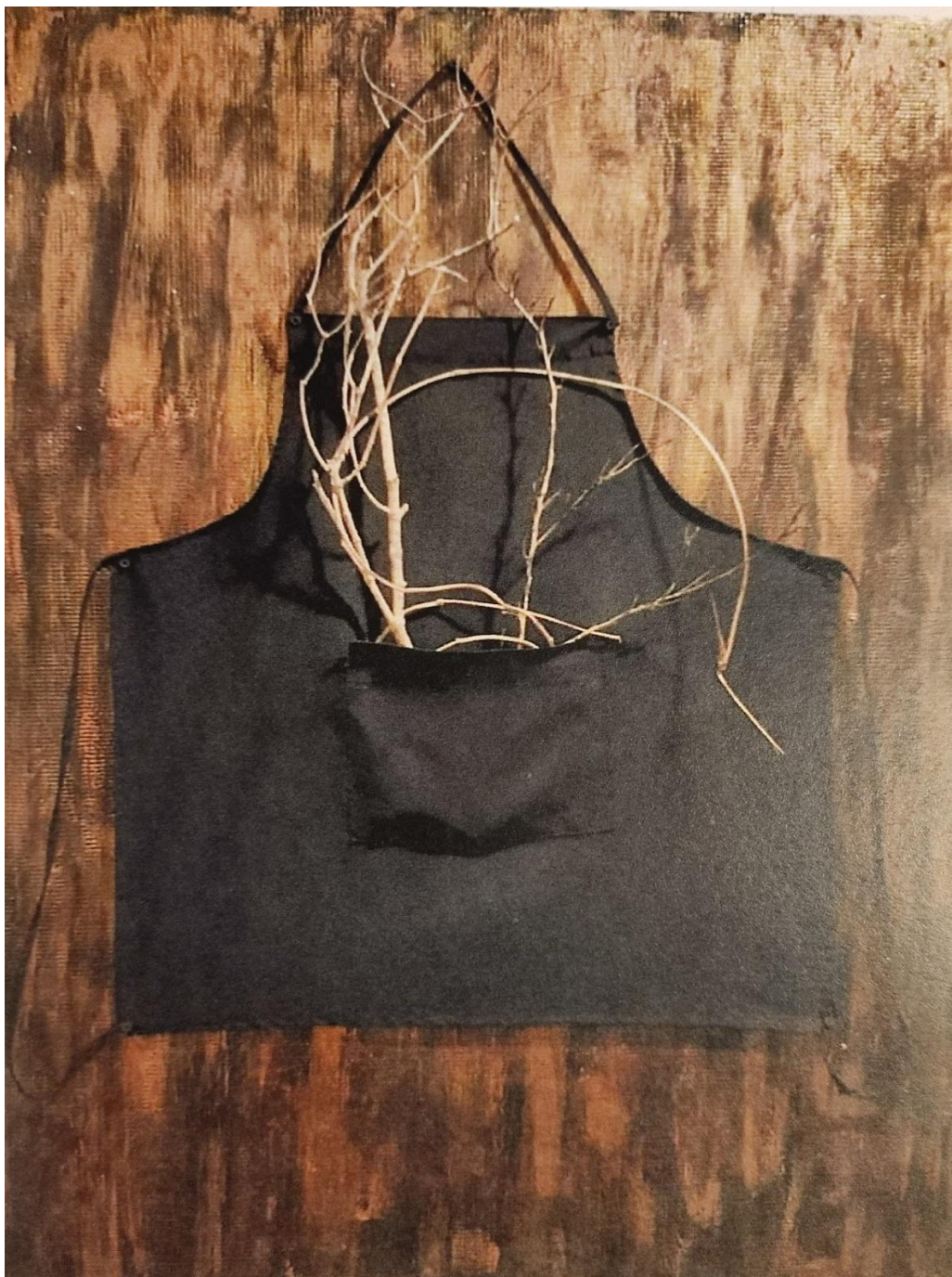


Fig. 29 – Brito José, M. (2024). “Perda – Loss” [pintura técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 30 – Brito José, M. (2024). “Pietà II” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 31 – Brito José, M. (2024). “War Face” [pintura, técnica mista, 61 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.

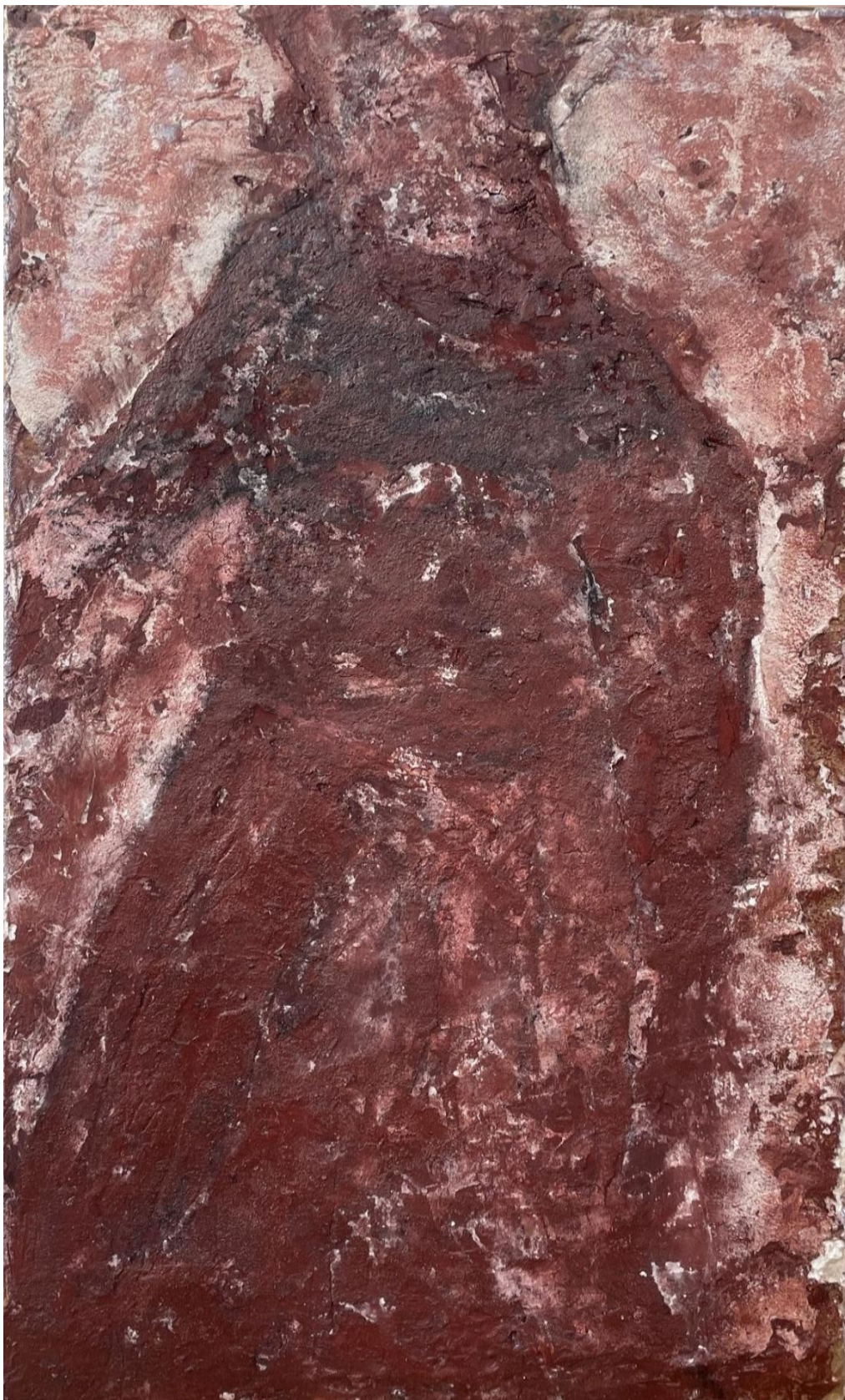


Fig. 32 – Brito José, M. (2024). “Body Less Dress” [pintura, técnica mista, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 33 – Brito José, M. (2024). “Near The End” [pintura, técnica mista, 61 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 34 – Brito José, M. (2024). “A Morte - The Death”[pintura, técnica mista, 61 cm (L) × 122 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 35– Brito José, M. (2024). “Bodies” [pintura, técnica mista, 72 cm (L) × 102 cm (A)]. Da série “Holocausto II em Gaza, Palestina”.



Fig. 36 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 72 cm (L) × 102 cm (A)].



Fig. 37 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)].



Fig. 38 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 72 cm (L) × 102 cm (A)].



Fig. 39 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Rendas Algarvias”] [Técnica mista com argamassas e gesso, 80,5 cm (L) × 122 cm (A)].



Fig. 40 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 41 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 42 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

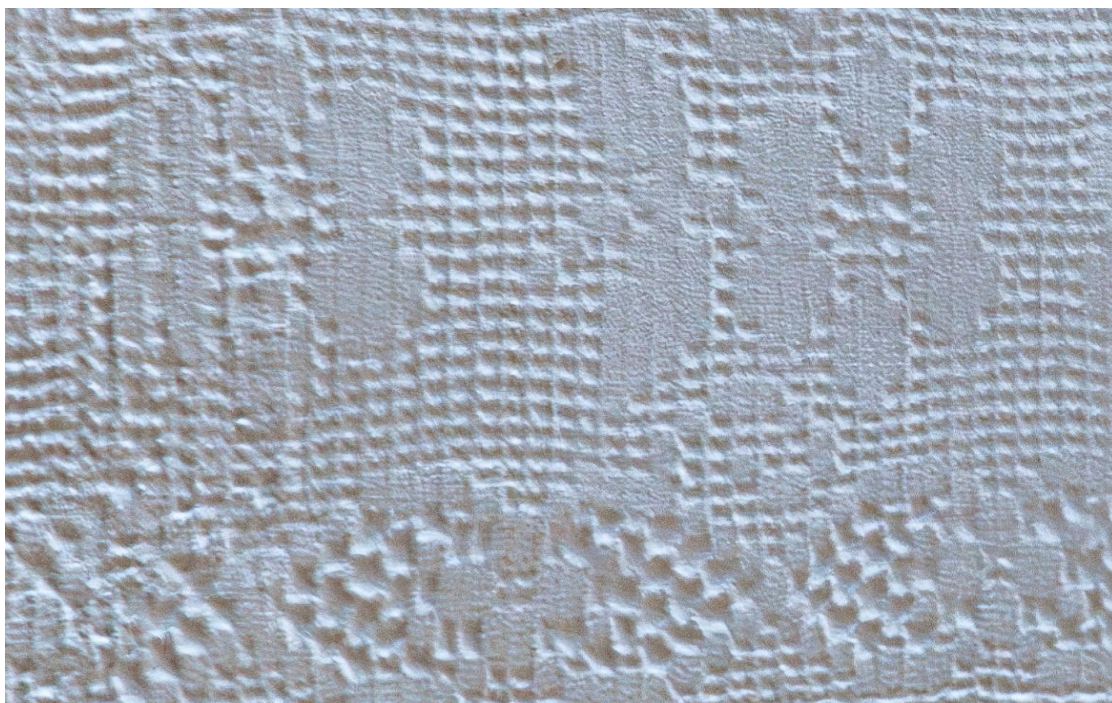


Fig. 43 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 44 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 45 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 46 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 47 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

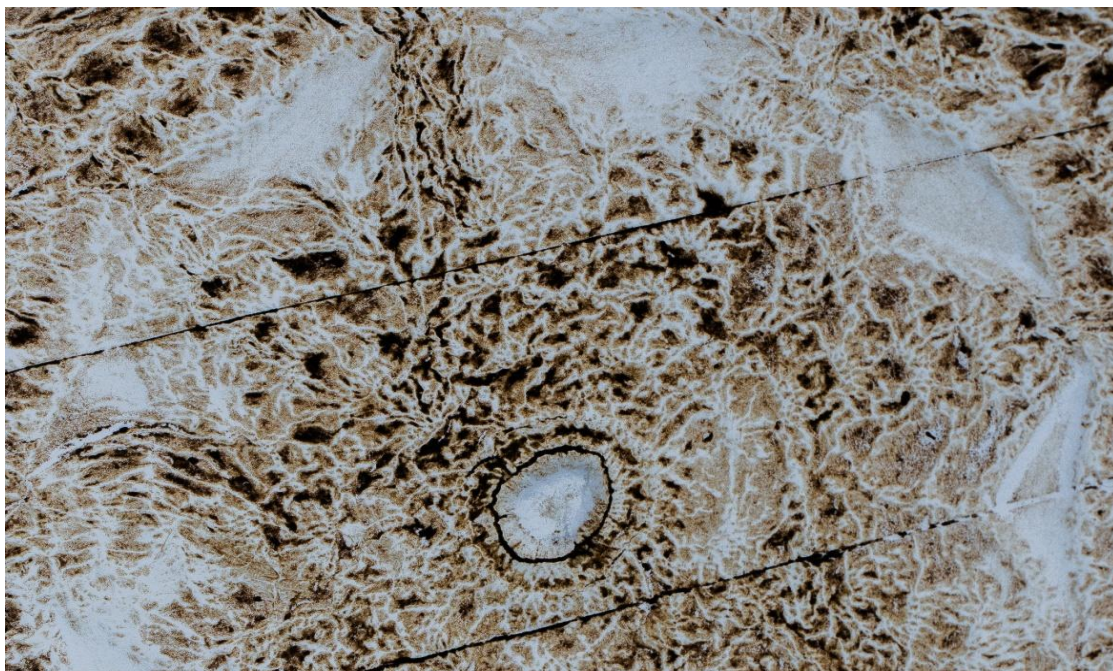


Fig. 48 – Brito José, M. (202). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

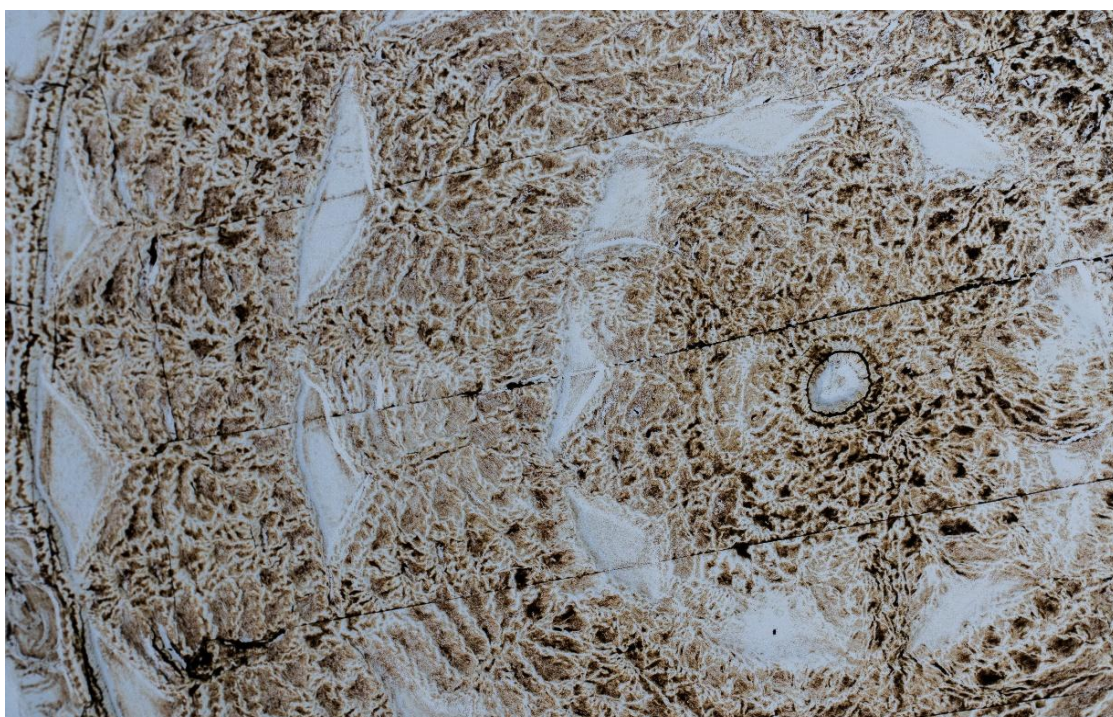


Fig. 49 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 50 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 51 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

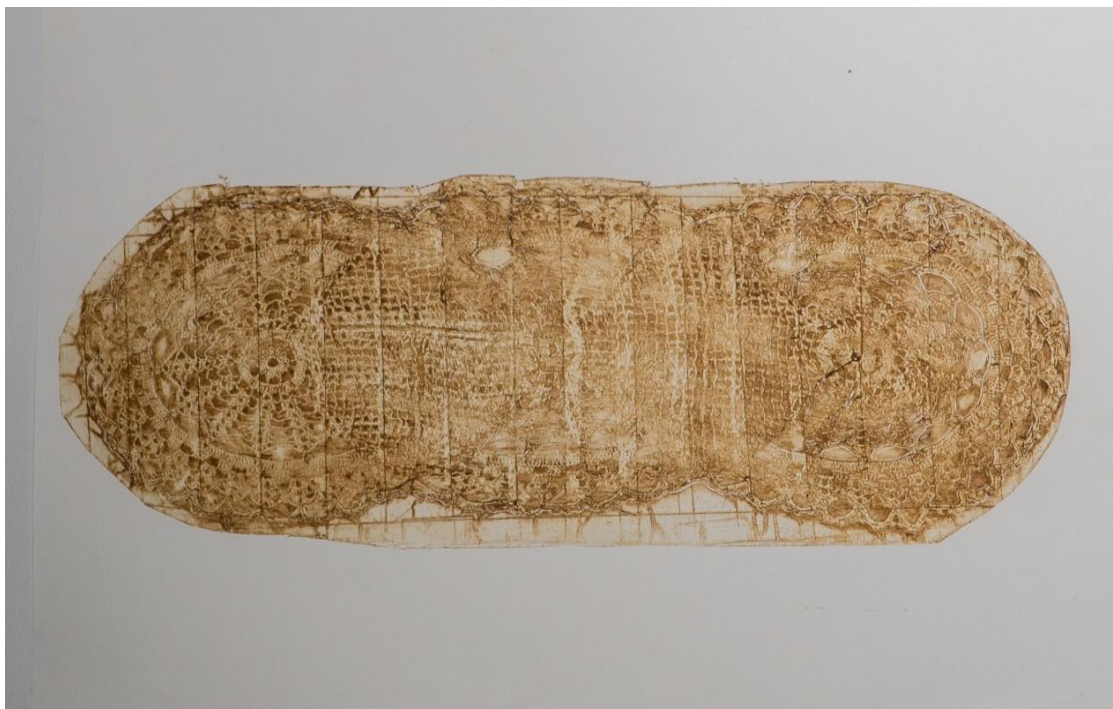


Fig. 52 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

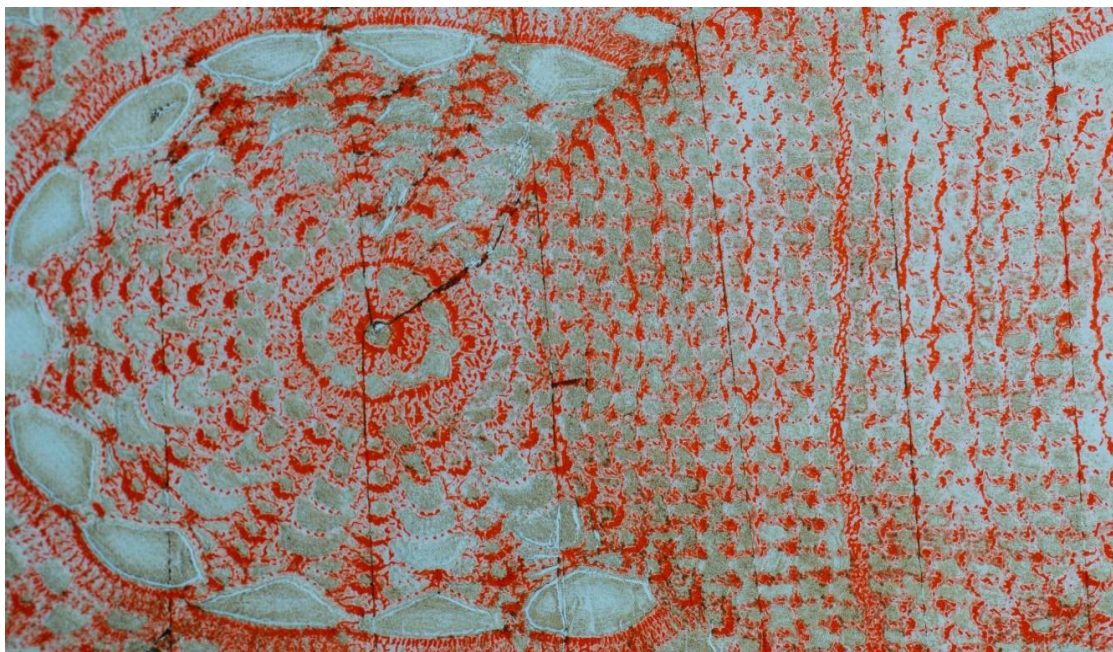


Fig. 53 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 54 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

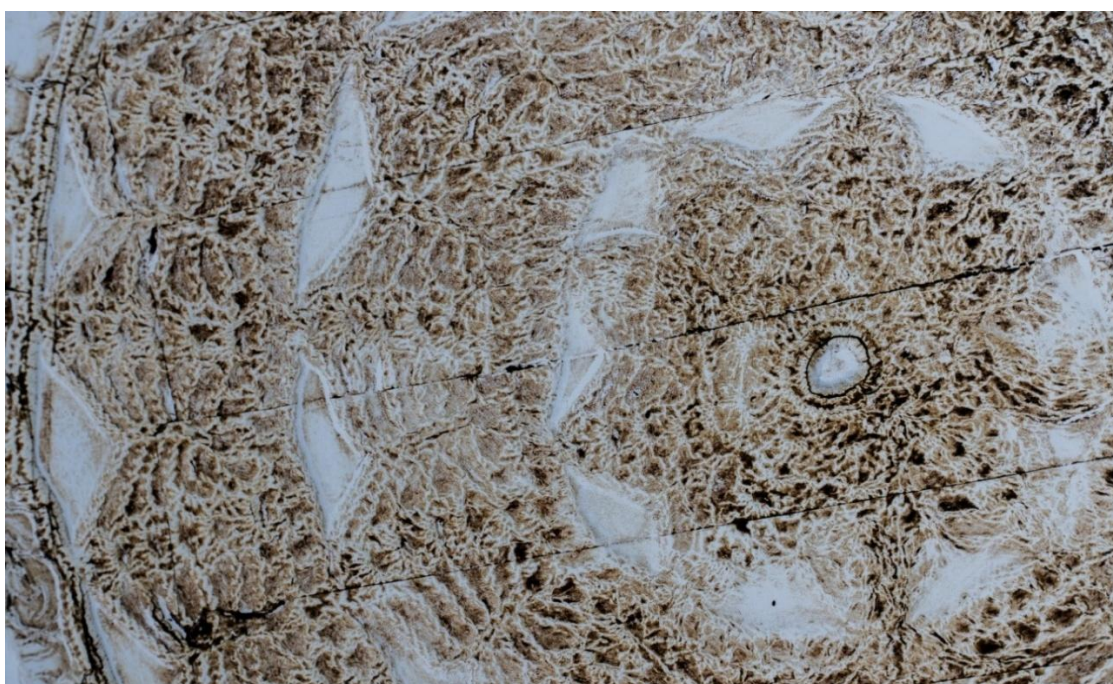


Fig. 55 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

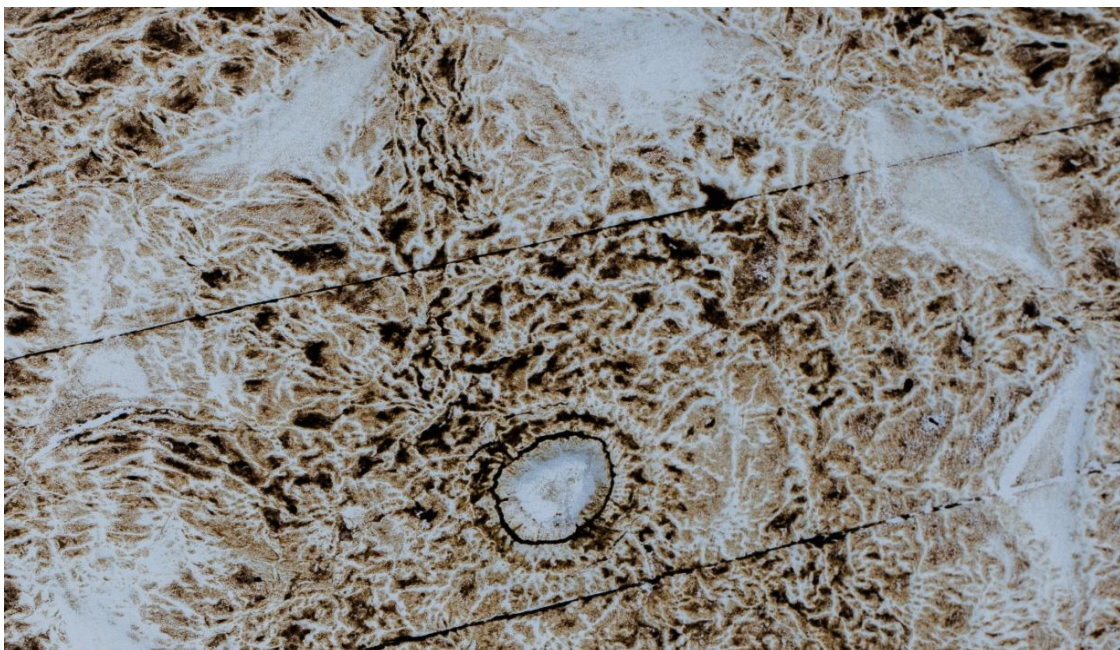


Fig. 56 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 57 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 58 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 59 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 60 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

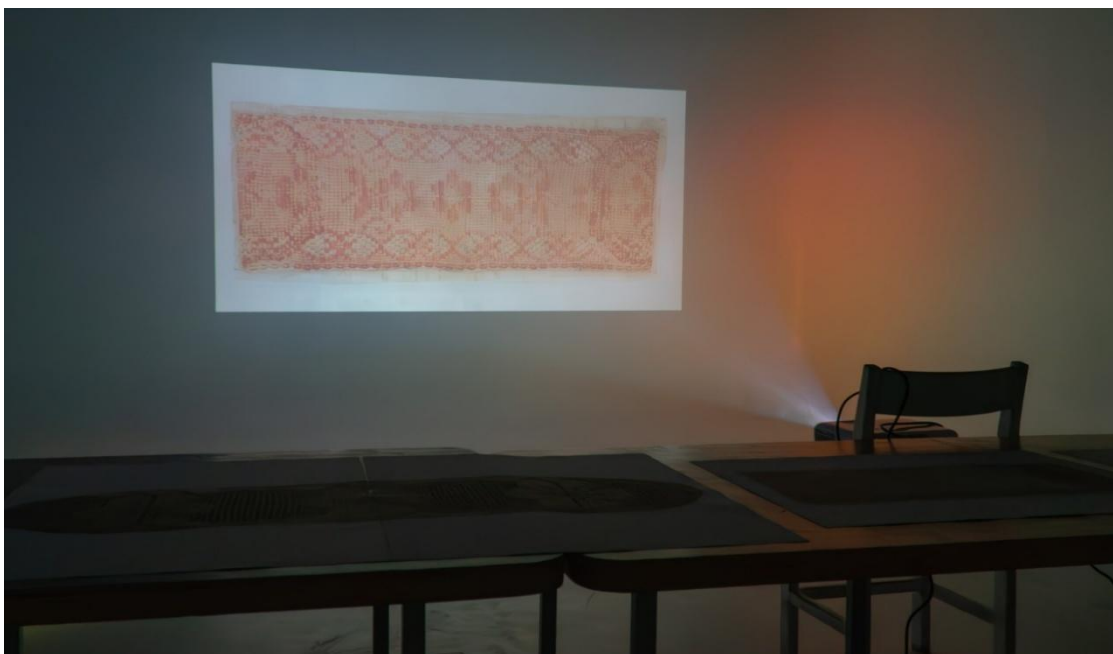


Fig. 61 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

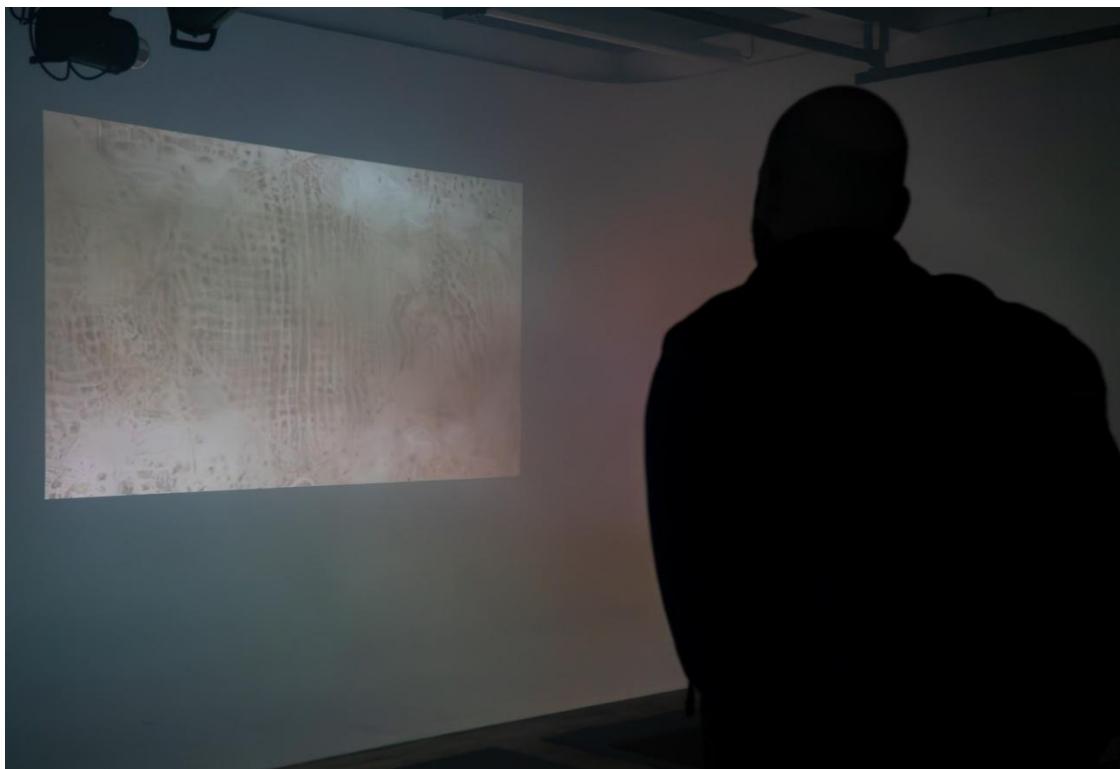


Fig. 62 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.



Fig. 63 – Brito José, M. (2024). “Rendas Algarvias” [gravura sobre papel de algodão]. 76 x 57 cm.
Fotograma retirado de “Vídeo das Rendas”.

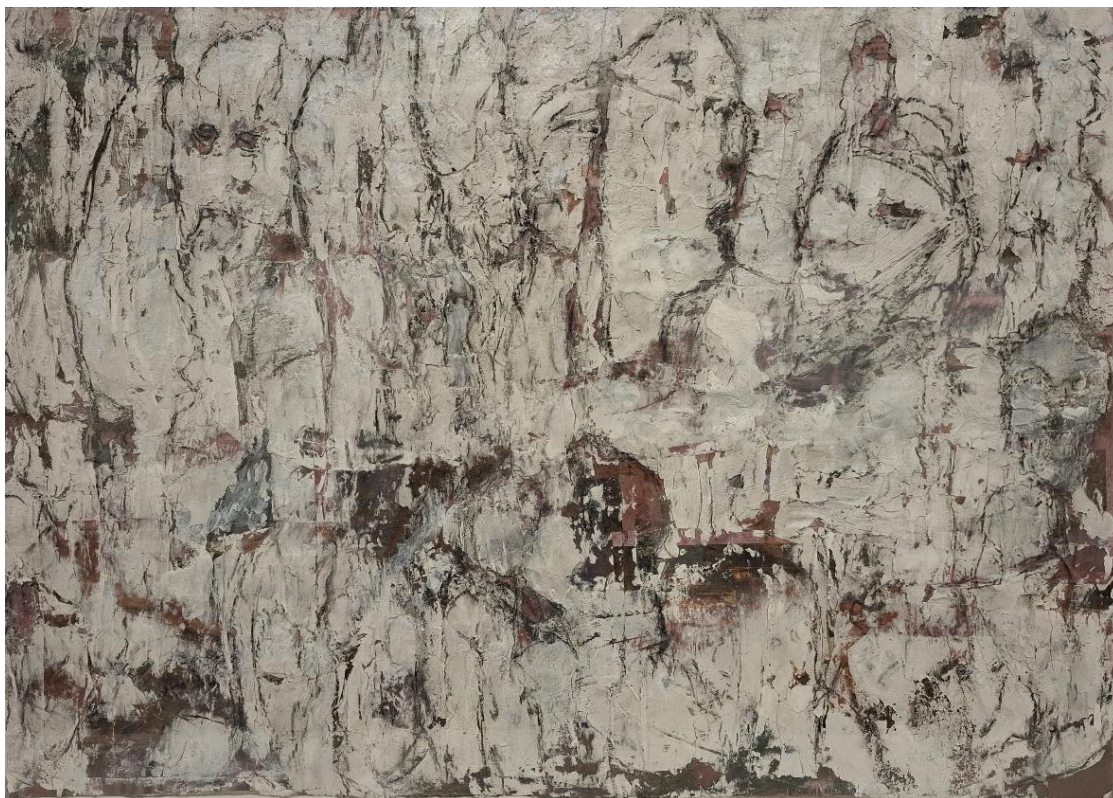


Fig. 64 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm × 57 cm]. Ucrânia.

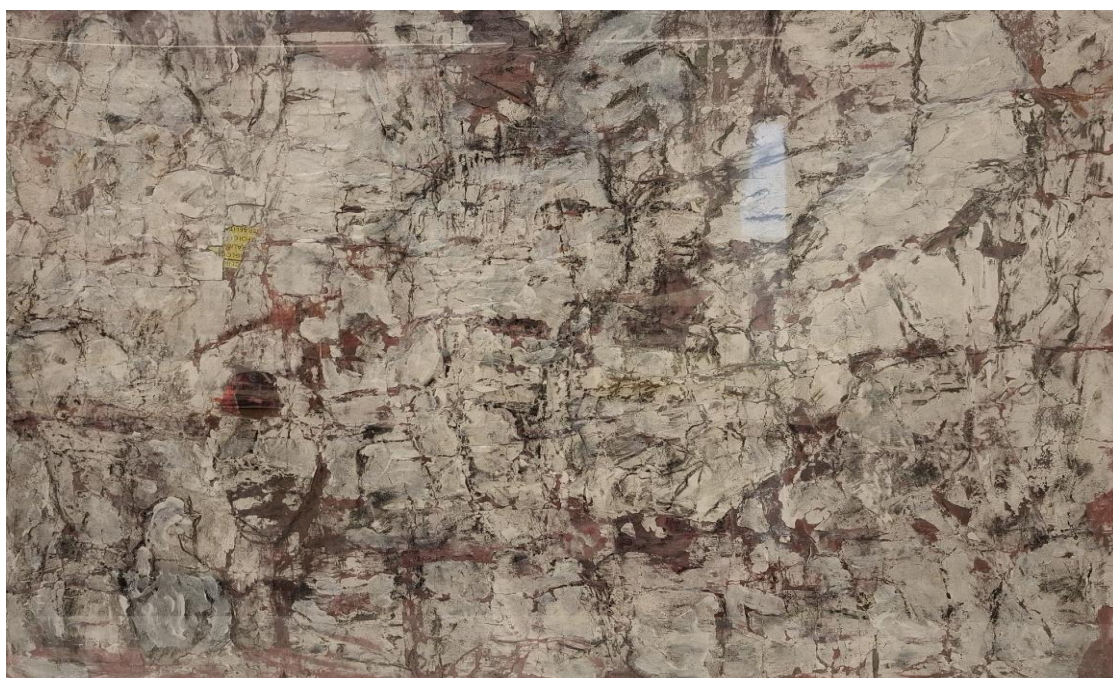


Fig. 65 – Brito José, M. (2024). [Obra da série “Massacre na Ucrânia”] [Série de obras plásticas com colagens, 76 cm × 57 cm]. Ucrânia.

EXPOSIÇÕES REALIZADAS



Fig. 66 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.



Fig. 67 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.

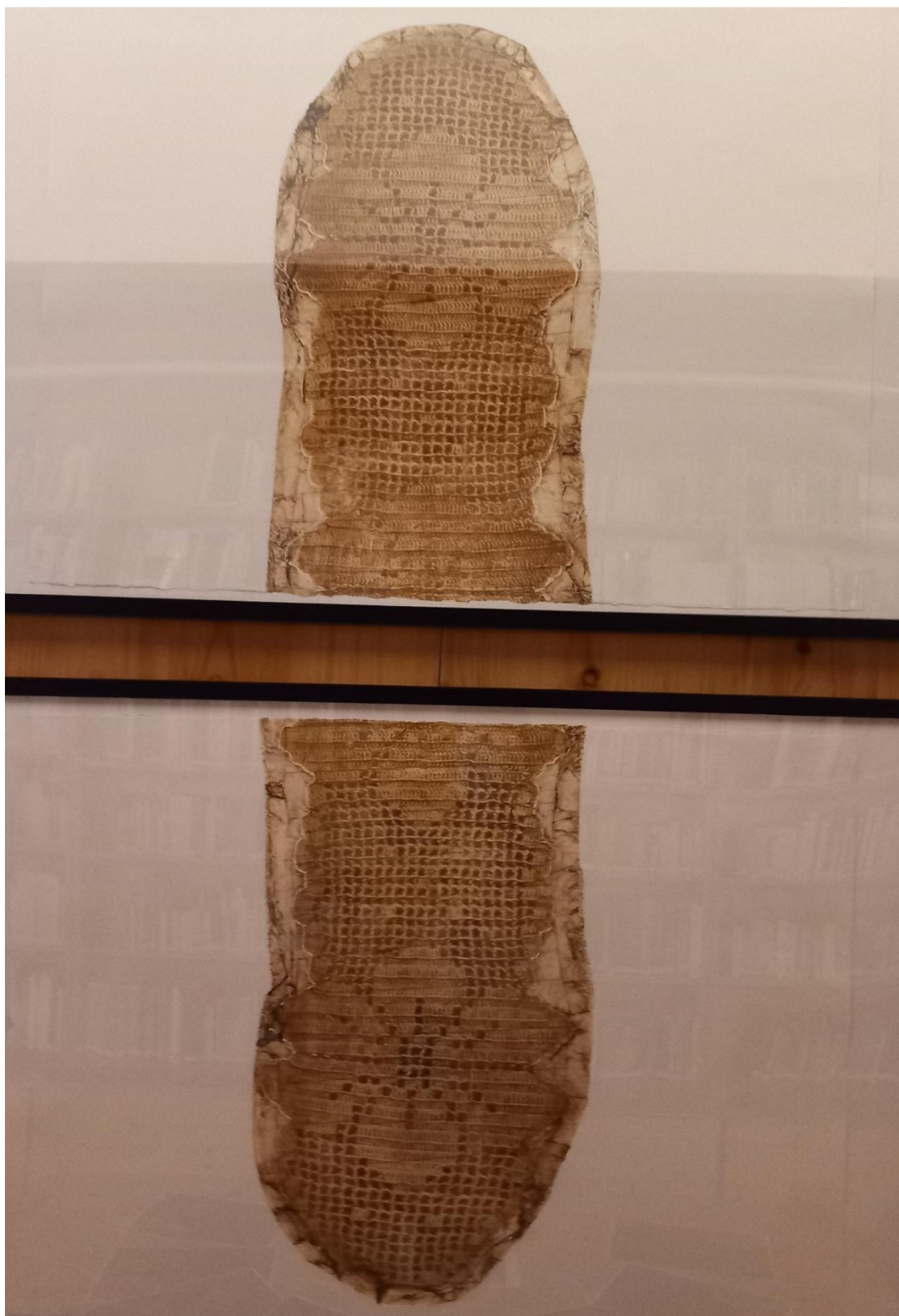


Fig. 68 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.



Fig. 69 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.



Fig. 70 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.



Fig. 71 – Brito José, M. (2024). Fotografia de exposição individual na Biblioteca do Colégio dos Leões.

BIENAL INTERNACIONAL DO ALENTEJO 2025 (BIALE 2025)



Fig. 72 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.



Fig. 73 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.



Fig. 74 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.



Fig. 75 – Brito José, M. (2025). Participação da Bienal Internacional do Alentejo.

A Bienal Internacional do Alentejo 2025, sob o lema “Devagar Tá-se bem”, reuniu mais de 200 artistas de 15 países em Estremoz, destacando-se como um evento de relevo no panorama artístico contemporâneo, com enfoque na sustentabilidade ambiental, ruralidade e participação comunitária (PportodosMuseus, 2025; ODigital.pt, 2025).