



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ARTIVISMO SAPATÃO AMAZÔNIDA NA CULTURA DIGITAL COMO DISPOSITIVO DE AFETO

BELEM
2024

NÍCIA COELHO SALIMOS

**ARTIVISMO SAPATÃO AMAZÔNIDA NA CULTURA DIGITAL
COMO DISPOSITIVO DE AFETO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós- Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia da Cruz Melo.
Linha de Pesquisa: Memórias, Histórias e Educação em Artes.

Belém-PA
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

S165a Salimos, Nícia Coelho.
Artivismo Sapatão Amazônida na Cultura Digital como
Dispositivo de Afeto / Nícia Coelho Salimos. — 2024.
142 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ana Claudia da Cruz Melo
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2024.

1. Artivismo Sapatão. 2. Dispositivo Artificado. 3. Afeto.
4. Cultura Digital. 5. Lesbofeminismo Amazônico. I. Título.

CDD 776.0981



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dez (10) dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Claudia da Cruz Melo, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Nícia

Coelho Salimos, intitulada: **Artivismo na Cultura Digital como Dispositivo Artificado de Afeto Sapatão na Amazônia**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Cláudia da Cruz Melo (Presidente), Sávio Luís Stoco (Examinador Interno), Hosana Celeste Oliveira (Examinador Externo à Instituição) e Sâmia Batista e Silva (Examinador Externo ao Programa - Suplente). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Cláudia da Cruz Melo, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (X)**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. Pela relevância e ineditismo do trabalho, a banca recomenda a publicação da pesquisa. E nada mais havendo a tratar, a professora Ana Cláudia da Cruz Melo agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 10 de dezembro de 2024.

Ana Cláudia da Cruz Melo (Presidente)



Documento assinado digitalmente

ANA CLAUDIA DA CRUZ MELO

Data: 10/12/2024 12:55:24-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Sávio Luís Stoco (Examinador Interno)



Documento assinado digitalmente

SAVIO LUIS STOCO

Data: 11/12/2024 14:57:07-0300

verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Hosana Celeste Oliveira (Examinador Externo)



Documento assinado digitalmente

HOSANA CELESTE OLIVEIRA

Data: 10/12/2024 16:23:50-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nícia Coelho Salimos (Discente)



Documento assinado digitalmente

NICIA COELHO SALIMOS

Data: 11/12/2024 15:34:15-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dedico esta dissertação à criança sapatinha que esteve presa em mim no passado.

AGRADECIMENTOS

À minha avó Margarida (em memória), a quem nunca foi dada a oportunidade de aprender a ler e a escrever, e ao meu avô Raimundo (em memória), pais de minha mãe, Marilene, a quem dedico toda a minha admiração e tantos afetos. Hoje, posso entender, *velhinha*, o quanto batalhaste, o quanto eras só uma menina, sozinha na carroceria de um caminhão, buscando mudar o teu mundo para que, neste presente, eu estivesse aqui. Aos meus avós Corina e Otacílio (em memória), pais de meu pai, José, a quem devo as mais doces lembranças, obrigada pelas pipas, pelas brincadeiras, pela paciência em responder todas as minhas perguntas – até “perder a paciência” e me mandar ler um livro. Mas, sobretudo, obrigada por ensinar, sem precisar de muitas palavras, que amor é gesto. Ao meu irmão Áxel, que demonstra seu amor me enviando memes, ao meu maninho José e à minha irmã Janaína, a quem devo por todo o cuidado e por ter me dado uma sobrinha linda, Alícia: titia ama muito!

À minha esposa, Adrienne, com quem compartilho quase quinze anos de história, por ter caminhado ao meu lado durante todo este processo de pesquisa e amparado, com tanta compreensão, os meus surtos de ansiedade e as minhas ausências. Não teria encarado essa jornada sem ti, bê. És, junto com nossos filhos de quatro patas – Monet (em memória), Bart e Lisa –, a minha carga diária de energia e amor.

À professora Ana Claudia Melo, minha orientadora de pesquisa, por me permitir mergulhar nos lagos em que eu desejava, mesmo os desconhecidos, mas sempre com um olhar atento, nadando ao meu lado e pronta para lançar uma boia salva-vidas. Tuas colocações assertivas foram primordiais durante toda a construção desta dissertação.

Agradeço às professoras Hosana Oliveira e Sâmia Batista, pelos direcionamentos e contribuições na banca de qualificação, que foram essenciais para dar continuidade a dissertação, e ao professor Sávio Stoco, pela gentileza em aceitar fazer parte desta banca de arguição.

À UFPA, onde estudo e trabalho, ao PPGARTES, por receber esta pesquisa, e às(aos) professoras(es) do PPG, especialmente, à professora Hosana Oliveira e ao professor Danilo Baraúna, que me contaminaram com a disciplina emoção e afeto, dentro e fora da sala de aula.

Às amigas que fiz no mestrado, que transcenderam a sala de aula, Danilo, Doris, Naiara, Paola e Yasmin, com quem dividi angústias e risadas, muitas risadas. Especialmente à

Dóris, a nossa guru da pesquisa, a quem devo meu alívio e segurança nas formalidades da ABNT e formatação da dissertação. Mais que especialmente, à Naiara (Nay), pelo compartilhamento das crises, das dores e das alegrias da pesquisa e da vida. Obrigada, amiga, pelo incentivo diário nessa caminhada.

Ao meu grande amigo Lucas, primeiro incentivador desta pesquisa e da minha entrada no mestrado. Às minhas amigas da ed.ufpa, Káyra e Samara, por segurarem as pontas no trabalho, por entenderem meu cansaço e sempre me fazerem rir.

Não poderia concluir este agradecimento sem mencionar Darlah (em memória), em cujo nome agradeço às coletivas Sapato Preto Amazônida e Rede ALAMP, por desenvolverem um sapativismo que vai muito além de uma notinha de repúdio. E, também, a todas as manas sapatonas amazônidas, pela força, resistência e inspiração.

Estou falando de toda a minha vida. Eu evitava sentir. Eu resistia. E num nível tão obscuro que eu não sabia como falar. Eu me ocupava sondando outras formas de dar e receber informação e o que mais eu pudesse, porque falar não funcionava (Lorde, 2019, p. 102).

RESUMO

A pesquisa investiga o ativismo lesbofeminista de coletivas amazônidas paraenses, as quais denomino *sapativistas*, focando nas expressões visuais, disponíveis digitalmente, que configuram um “dispositivo artificado de afeto sapatão”. O conceito de dispositivo é fundamentado em Michel Foucault (1979) e direcionado às interseccionalidades de gênero, raça e classe, presentes, especialmente, em bell hooks (1995; 2019) e Sueli Carneiro (2005; 2019), e será entendido como prática cultural que articula afeto, identidade e resistência LGBTQ+ no contexto da cultura digital. A pesquisa busca compreender como as produções visuais e poéticas de coletivas como Sapato Preto Amazônida e Rede ALAMP, no Instagram e nos espaços físicos, expressam e constroem um imaginário de resistência e afeto, evidenciando símbolos e narrativas de pertencimento. A identificação das imagens como formas de arte é fundamentada em conceitos do ativismo, com base em Lucy Lippard (2024), e na hipótese da artificação, trazida principalmente por Ellen Dissanayake (2009). A metodologia de análise combina abordagens feministas e epistemologias sapatãs e *queer*, fundamentadas em autoras como Adrienne Rich (2012), Audre Lorde (2019), Glória Anzaldúa (2000; 2005), Ann Cvetkovich (2021) e Sara Ahmed (2006; 2010), que trazem perspectivas para entender a produção poética dissidente por meio da existência e do *continuum* lésbico, ajudando a desvendar os códigos estéticos e afetivos presentes nas imagens e ações coletivas, bem como o impacto dessas produções em ampliar a visibilidade lésbica e fomentar políticas públicas. Entre os resultados, identifica-se o ativismo lesbofeminista amazônida na contemporaneidade, que se movimenta nas redes sociais digitais, e se apropria desses espaços para dar existência e, sobretudo, ampliar, visibilizar, ressignificar imagens e aglutinar pessoas em espaços físicos ou não por meio de encontros de resistência política e cultural. Sob as perspectivas de uma poética ativista e da artificação, as *sapativistas* tornam-se não apenas sujeitas ativistas e protagonistas sociais, em todos os grupos analisados, mas também artistas criativas e criadoras que dão novos sentidos às imagens, tornando-as potentes formas de afetos e afecções. Com este estudo esperamos ajudar a evidenciar as expressões artísticas historicamente dissidentes, além de contribuir com o debate sobre o papel da cultura digital na expansão e reconfiguração de discursos lésbicos e feministas das coletivas amazônidas. Algo desafiador frente aos algoritmos de mídias marcadas por um conceito de heteronormatividade compulsória, enquanto promovem novas formas de articulação política para a comunidade sáfica local.

Palavras-chave: Ativismo Sapatão; Dispositivo Artificado; Afeto; Cultura Digital; Lesbofeminismo Amazônico.

ABSTRACT

The research investigates the lesbofeminist activism of amazonian collectives from the state of Pará, which I term *sapativistas*, focusing on the visual expressions, digitally available, that constitute an "artified device of *sapatão*¹ affection." The concept of device is grounded in Michel Foucault (1979) and directed towards the intersections of gender, race, and class, as explored particularly by bell hooks (1995; 2019) and Sueli Carneiro (2005; 2019). It is understood as a cultural practice that articulates affection, identity, and LGBTQ+ resistance in the context of digital culture. The research seeks to understand how the visual and poetic productions of collectives such as Sapato Preto Amazônida and Rede ALAMP, on Instagram and in physical spaces, express and construct an imaginary of resistance and affect, highlighting symbols and narratives of belonging. The identification of these images as forms of art is based on concepts of activism, drawing from Lucy Lippard (2024), and on the hypothesis of artification, primarily introduced by Ellen Dissanayake (2009). The analysis methodology combines feminist approaches with *sapatão* and queer epistemologies, drawing from authors such as Adrienne Rich (2012), Audre Lorde (2019), Glória Anzaldúa (2000; 2005), Ann Cvetkovich (2021), and Sara Ahmed (2006; 2010). These perspectives help to understand dissident poetic production through the lens of lesbian existence and continuum, unveiling the aesthetic and affective codes present in the images and collective actions, as well as the impact of these productions in expanding lesbian visibility and fostering public policies. Among the findings, the research identifies contemporary lesbofeminist activism in the Amazon region, which operates on digital social networks and appropriates these spaces to create existence and, above all, to expand, make visible, and resignify images while bringing people together in physical or non-physical spaces through encounters of political and cultural resistance. From the perspectives of activist poetics and artification, the *sapativistas* emerge not only as activist subjects and social protagonists across all analyzed groups but also as creative activists who reframe images, turning them into powerful forms of affection and emotional impact. With this study, we aim to highlight historically dissident artistic expressions and contribute to the debate on the role of digital culture in the expansion and reconfiguration of lesbian and feminist discourses by Amazonian collectives. This is a challenging endeavor in the face of social media algorithms shaped by a concept of compulsory heteronormativity, while simultaneously promoting new forms of political articulation for the local sapphic community.

¹ The term *sapatão* is a Brazilian slang used to refer to lesbian women. While historically it has been employed as a derogatory term, it has been reclaimed by many within the lesbian community in Brazil as a term of empowerment and resistance.

Keywords: Lesbian Artivism; Artified Device; Affection; Digital Culture; Amazonian Lesbofeminism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa da agenda/bloco de notas da PROEG, com meu desenho – Ilustração em lápis de cor e canetinha.	17
Imagem 2 – Folha de rosto com a frase: Feliz Natal. Há crianças que ganham mais de dois presentes. E elas nem reparam para quem está no meio da rua (1993).	18
Imagem 3 – Tirinha extraída da edição de dezembro de 1982 do Chana com Chana.....	57
Imagem 4 – “Roda para acolher mulheres lésbicas em processo de elaboração de luto. A condução foi feita pela psicóloga Aline Queiroz que conduziu os trabalhos através de técnicas da justiça restaurativa. Um momento de imersão e fala construindo o bem viver de mulheres lésbicas em contextos de perdas cotidianas” (ALAMP, jun. 2024).	64
Imagem 5 – Imagem do perfil no Instagram da Rede ALAMP @ativismolesbicoamazonida.	69
Imagem 6 – Foto do diagrama construído durante o mestrado, compostos por elementos com os quais relaciono a pesquisa.....	73
Imagem 7 – Imagem da Reprodução digital do cartaz de J. Howard Miller (1942).....	82
Imagem 8 – Fotografia do Grafite de Ireny Nunes no muro da escola Padre Leandro – Guamá, Belém-Pa.	85
Imagem 9 – <i>Card</i> postado em junho de 2020, com parte das membras da coletiva. Na legenda da postagem, destacam o grafitti de Mina Ribeirinha	96
Imagem 10 – <i>Card</i> postado em maio de 2024, com parte das membras da rede.	98
Imagem 11 – Última pesquisa na plataforma de buscas por imagens relacionadas ao termo “família feliz”, realizada no dia 28/10/2024.....	102
Imagem 12 – Última pesquisa na plataforma de buscas por imagens relacionadas ao termo “família sapatão feliz”, realizada no dia 28/10/2024.....	103
Imagem 13 – Última pesquisa na área de busca na rede social Instagram, ao termo “família feliz”, realizada no dia 28/10/2024.....	103
Imagem 14 – Última pesquisa na área de busca na rede social Instagram, com o termo “família sapatão feliz”, realizada no dia 28/10/2024.....	104
Imagem 15 – Última pesquisa na área de busca na rede social Instagram, com o termo “família lésbica feliz”, realizada no dia 28/10/2024.....	106

Imagem 16 – Postagem de 2022, no perfil do coletivo Sapato Preto Amazônida, em alusão ao 12 de junho, comemorado no Brasil como Dia das(os) Namoradas(os).	107
Imagem 17 – Postagem no perfil da Rede ALAMP, chamando as pessoas para o BeijAto contra a lesbofobia na cidade de Belém, em junho de 2022.....	118
Imagem 18 – Postagem no perfil da coletiva Sapato Preto, também em alusão ao dia 12 de junho, em 2023, que exalta a existência do amor sapatão.	119
Imagem 19 – Série de <i>cards</i> no perfil da coletiva Sapato Preto, para as <i>lives</i> em referência a visibilidade sapatão, ano de 2020.	122
Imagem 20 – <i>Card</i> do I Ativismo Lésbico da Amazônia.....	123
Imagem 21 – <i>Card</i> do II Ativismo Lésbico da Amazônia.....	124
Imagem 22 – <i>Cards</i> do III Ativismo Lésbico da Amazônia.....	124
Imagem 23 – Captura em vídeo, no dia da exibição do filme <i>Ferro's Bar</i> , em agosto de 2024	125
Imagem 24 – Captura em vídeo, no dia do Sarau Lésbico, em agosto de 2024.....	126

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Infográfico: Localização da pesquisa no universo da Capes.	32
Figura 2 – Gráfico Pizza I – <i>Ativismo</i> – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento	34
Figura 3 – Gráfico Pizza II – <i>Imagem Ativista</i> – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento	35
Figura 4 – Gráfico Pizza III – <i>Cultura Digital</i> – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento	38
Figura 5 – Gráfico Pizza IV – <i>Ativismo Amazônia</i> – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento	39
Figura 6 – Gráfico Pizza V – <i>Ativismo Lésbico</i> – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	Erro! Indicador não definido.
Calçando os sapatos	14
Do começo aos itinerários da viagem	22
Os passos a serem percorridos – Metodologia	25
O roteiro da viagem – Os capítulos	28
CAPÍTULO 1 – ESTADO DA ARTE E IMPACTOS DA PESQUISA.....	30
1.1 Por onde caminhamos	31
1.1.1. Estado da arte	31
1.1.2. Um pontinho no universo.....	32
1.1.3. Impactos e relevância	45
CAPÍTULO 2 – APROPRIAÇÃO DA ARTE PELOS MOVIMENTOS SOCIAIS: A ARTIFICAÇÃO E O ARTIVISMO NA CULTURAL DIGITAL.....	47
2.1. Artivismo e Artificação – Contextualização teórica das formas artísticas a serem estudadas.....	47
2.1.1. Artivismo: produção poética ativista.....	48
2.1.2. Comportamento artificado.....	61
2.2. Da pré-modernidade à cultura digital – a função adaptativa da arte.....	66
2.3. Representação e identificação relacionadas a dispositivos de poder.....	72
2.3.1. Dispositivo	73
2.3.2. Dispositivo de racialidade, classe, gênero e sexualidade: Feminismo para quem?	75
2.4. A Cultura digital permeia o dispositivo	87
2.4.1. A Cultura Digital possibilitou novas autorias para o dispositivo.....	87
3.1.2. A Cultura digital e a sinalização de virtude	90
CAPÍTULO 3 – ARTIVISMO E CULTURA DIGITAL COMO DISPOSITIVO ARTIFICADO DE AFETO SAPATÃO: COLETIVAS SAPATO PRETO AMAZÔNIDA E REDE ALAMP (ARTICULAÇÃO DE LÉSBICAS DA AMAZÔNIA PARAENSE) .	92

3.1. O dispositivo articulado de afeto sapatão.....	95
3.2. As manas sapas e as coletivas Sapato Preto Amazônida e Ativismo Lésbico Amazônida (Rede ALAMP).....	96
3.3. Análise das produções poéticas do ativismo sapatão amazônida com base em epistemologias de afeto e vivência sapatão	99
3.3.1. Heteronormatividade e a instituição casamento.....	111
3.3.2. Diversidade.....	114
3.3.3. O beijo sáfico	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

Calçando os sapatos

Iniciarei esta dissertação com uma reflexão, não a do construto epistêmico, mas a do porquê estou aqui. Entrei no mestrado querendo problematizar a ideia de mudar o mundo através das artes e do design ativista, sob uma perspectiva decolonial. No entanto, ainda no desenrolar deste caminhar, creio que sairei com a impressão de que ser decolonial na academia é um paradoxo. Ainda assim, estou e quero continuar aqui, porque *nós* ainda precisamos estar. Ou, nas palavras de Grada Kilomba, “ainda há a necessidade de *tornar-mo-nos* sujeitos[as]” (2020, p. 20) e não só objetos.

Ochy Curiel (Alves, 2023), ao se apresentar em entrevista à Revista *Periódicus*, disse que, embora trabalhe na universidade, não se considera propriamente uma acadêmica. Ela complementa: “meu pensamento político é fundamentalmente baseado no movimento social, e não tenho a academia como meu centro de produção de conhecimento, muito menos considero que estou fazendo ativismo aí” (Alves, 2023, p. 222). Como alguém que trabalha e pesquisa em uma instituição² pública na Amazônia, sendo uma corpa dissidente, a apresentação de Curiel me causou certo incômodo em um primeiro momento. Imaginar que esse lugar não era um local onde a autora realizava ativismo deixou-me confusa, uma vez que, apenas suas imbricações de raça, orientação sexual e gênero já representam um ato ativista dentro da academia, além do fato de que na universidade ocorrem muitas ações ativistas em suas diversas formas. No entanto, mais adiante na entrevista, me vi em um paradoxo, concordando e discordando de Curiel. Em meu imaginário, crivado de colonialidade, realizar uma pesquisa sobre expressões visuais ativistas amazônidas desde uma perspectiva decolonial é, sim, produzir conhecimento fundamentalmente baseado em movimentos sociais. Então... como assim, Curiel?

Porém, como se a própria Curiel tivesse me dado um peteleco na cabeça, pensei: ora, faço essa produção de conhecimento *dentro* da academia, em uma universidade com suas estruturas hierárquicas definidas a partir de um modelo colonial, “reitoria, departamentos... E há uma lógica de quais são os temas centrais” (Alves, 2023, p. 229) e quais modelos devem ser adotados para se obter validação acadêmica. Logo... é verdade, Curiel!

² Sou servidora na Universidade Federal do Pará e discente na Pós-Graduação em Artes na instituição.

Lembrei-me, portanto, da apresentação que fiz no Seminário UFPA – Memórias em Imagens, em 2022, onde expus parte da pesquisa sobre intervenções ativistas dentro da Universidade, no *campus* de Belém, que consistia em um mapeamento, por meio de registros fotográficos, das expressões visuais ativistas dentro da instituição. A intenção inicial da pesquisa era analisar os signos, as cores, os traços, os tipos de manifestações como a linguagem, os materiais e as ferramentas utilizadas para expressar demandas diversas dentro da universidade. Entretanto, ao percorrer todo o *campus*, percebi que em alguns institutos, como o de Ciências Jurídicas, da Saúde e Engenharias, localizados no denominado “Setor Profissional”, não apresentavam, em seus blocos ou corredores, quase nenhuma manifestação ativista, seja de pixos, grafitti, cartazes, lambe-lambes etc., diferindo-se, sobremaneira, dos setores do, assim denominado, “Campus Básico”, onde estes manifestos ocorrem em abundância. Por essa razão, questionei durante a apresentação: “Será que as pessoas que transitam pelos institutos do ‘Profissional’ não têm demandas sociopolíticas, ao ponto de não fazerem intervenções nas estruturas físicas do ambiente, como fazem as do ‘Básico’?”. Ao terminar a exposição, ouvi uma boa reflexão de minha orientadora, Ana Claudia Melo: “Será que não estamos falando para nós mesmos quando engendramos atos ativistas em determinados lugares da universidade?” (Comunicação Oral)³.

Com base nessa ponderação, tento problematizar que, apesar de serem demonstrações ativistas *dentro* de uma universidade, local onde somente uma pequena parte da população tem acesso, esses manifestos vêm de corpos, corpas e corpes que possuem intersecções e atravessamentos que vão muito além da academia, dessa maneira, pressupostamente, essas pessoas estão transpondo ações de fora para dentro da instituição, ou vice-versa, seja no seio familiar, na comunidade, nas ruas ou nas redes do ciberespaço, confluindo suas vivências acadêmicas com outras experiências e saberes diversos.

A partir dessa reflexão inicial, respondo ao questionamento que fiz no começo desta introdução: estou aqui e quero continuar meus estudos porque o paradoxo da decolonialidade na academia me move cada vez mais para fora dela, ainda que esteja dentro, ou seja, no sentido epistemológico, estou lá e cá, pois, apesar de trazer pensamentos, explicações e saberes que, segundo Curiel (Alves, 2023), não são considerados válidos para a academia, como os dos “movimentos sociais, de nossas comunidades, das pessoas que estão nas ruas [e nas redes]”

³ Fala da professora Ana Cláudia Melo, durante a mesa Intervenções Ativistas na UFPA, no âmbito do *Seminário UFPA Memórias em Imagens*, em 03 out. 2022.

(*ibid.*, p. 229) e de minhas próprias vivências, trago teorias, conceitos e abordagens que fazem parte dela, da academia, como os da própria Curiel, professora de cátedra, doutora em Antropologia Social, teórica feminista, lésbica, ativista. Fico com as palavras da professora Jane Felipe Beltrão, “A militância me permite ser acadêmica e a academia me permite ser militante” (Comunicação Oral)⁴.

Mas afinal, a que ponto quero chegar com toda essa discussão de ser ou não ser, estar ou não estar? Explico. Antes de ingressar na jornada do processo seletivo para o mestrado, já vislumbrava escrever a respeito das afetações que levam as pessoas, especialmente aquelas envolvidas com a arte e o design, a se engajarem em causas ativistas, sendo grande parte dessa motivação influenciada por minhas próprias subjetividades como participante no meio.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, resgatei memórias longínquas desse processo de pensar no contexto social, opressivo e injusto, do qual fazemos parte. Mesmo na infância, sem saber o significado de opressão, já me via pensando no abismo⁵ social no qual vivíamos. À época, minha família e eu já nos encontrávamos quase no meio dele e, portanto, como menina da periferia de Belém, sem luxos como carro, viagens e jantares em restaurantes, mas sem nenhuma outra carência material, como o tão sonhado presente de Natal, via-me constantemente olhando para aquele abismo entre os ricos, que viviam em um mundo físico separado do meu; os pobres e miseráveis, que faziam parte do meu mundo físico, porém com pouco ou nenhum privilégio; e os menos pobres, que éramos nós. Abro aqui um parêntese para uma memória pessoal afetiva de infância e que resgata a minha primeira expressão visual ativista:

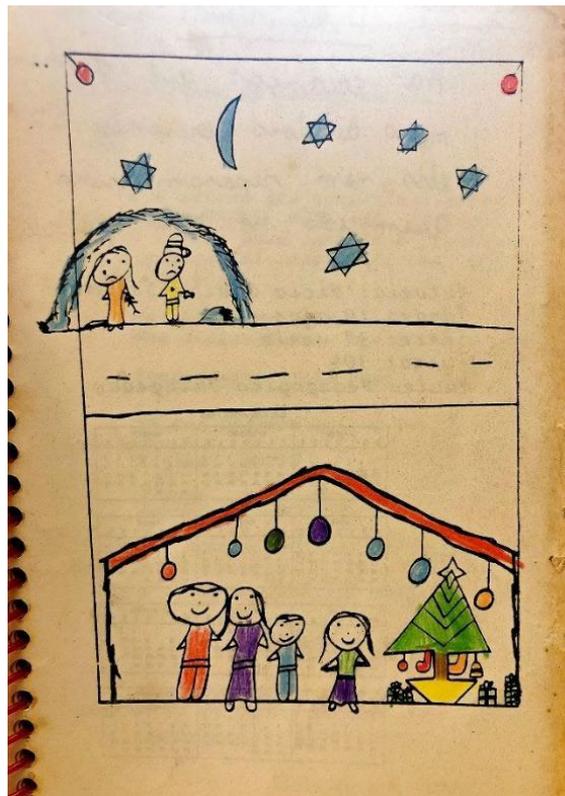
Quando tinha nove anos, eu e outras crianças do NPI (hoje Escola de Aplicação da UFPA), fomos provocadas a desenhar sobre o Natal – não me recordo exatamente, mas creio que se tratava de um concurso promovido pela Pró-reitoria de Ensino de Graduação da UFPA. O meu desenho (Imagem 1), como os da maioria das crianças, era composto de traços bem infantis, desproporcionais, sem profundidade, ou seja, sem técnica profissional nenhuma; junto dele escrevi uma frase (Imagem 2), para complementá-lo, mesmo sem precisar, este por si só já continha um grande significado em sua visualidade “tosca”. A minha ilustração fora escolhida para estampar a capa da agenda da PROEG de 1993; assim, fui convidada

⁴ Frase proferida em seu discurso na solenidade de outorga do título de Professora Emérita da Universidade Federal do Pará, 26 fev. 2024.

⁵ A construção mental desse abismo social nada tem a ver com a classificação do Censo no Brasil da época, é apenas como eu conseguia enxergar o mundo na infância.

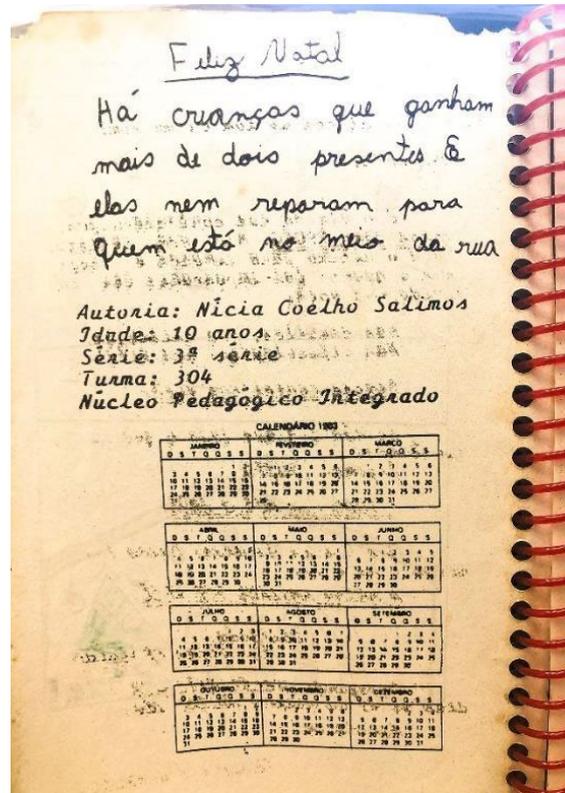
a participar da confraternização de fim de ano das servidoras e servidores do setor (isso, para uma menina introvertida e que se achava insignificante, foi o auge na época). Passei muitos anos sem lembrar desse desenho, porém, mais tarde, quando o vi em alguma gaveta de tralhas em casa, recordei apenas da imensa vergonha que senti naquela situação de confraternização, em torno de vários adultos desconhecidos, entretanto, a lembrança mais vívida foi a do bolo de chocolate com chantily, o mais gostoso que havia comido nos meus quase dez anos de vida. Somente agora, com a pesquisa, consegui entender o quanto aquilo era uma manifestação genuína de arte ativista, pois ela afetou pessoas e provocou reflexões voltadas para as urgências sociais. Claro que meu ponto de vista à época era apenas materialista e infantil, reflexo do mundo que me era vendido pelas imagens da televisão, revistas e jornais.

Imagem 1 – Capa da agenda/bloco de notas da PROEG, com meu desenho – Ilustração em lápis de cor e canetinha.



Fonte: Foto reprodução da autora.

Imagem 2 – Folha de rosto com a frase: Feliz Natal. Há crianças que ganham mais de dois presentes. E elas nem reparam para quem está no meio da rua (1993).



Fonte: Foto reprodução da autora.

Se pararmos para analisar as figuras, é possível perceber essa visão limitada de mundo que me era vendida, sobretudo pelas imagens da televisão, revistas e jornais impressos da época. A família feliz, retratada no desenho, sequer era a minha própria, mas uma construção de um imaginário, um ideal.

Ouvimos o termo “famílias felizes” e registamos a ligação destas palavras na familiaridade da sua ressonância afetiva. Famílias felizes: um jogo de cartas, um título de livro infantil, um discurso governamental; uma promessa, uma esperança, um sonho, uma aspiração. A família feliz é ao mesmo tempo um mito da felicidade, de onde e como a felicidade acontece, e um poderoso dispositivo legislativo, uma forma de distribuição de tempo, energia e recursos⁶ (Ahmed, 2010, p. 45, tradução nossa).

Em meu mundo idealizado, construído conforme entendia a sociedade interna e externa a mim, a família perfeita era aquela composta por um pai cisgênero feliz, uma mãe cis feliz e

⁶ “We hear the term ‘happy families’ and we register the connection of these words in the familiarity of their affective resonance. Happy families: a card game, a title of a children’s book, a government discourse; a promise, a hope, a dream, an aspiration. The happy family is both a myth of happiness, of where and how happiness takes place, and a powerful legislative device, a way of distributing time, energy, and resources” (Ahmed, 2010, p. 45).

crianças cis felizes, que ganhavam presentes da Estrela⁷; dentro e fora de casa não tinham gays, lésbicas, bissexuais etc. Havia uma mulher trans, a Júnia, “mas não chega perto dela pra não pegar AIDS”⁸, diziam; havia gente branca, gente preta, gente “morena” e “morena clara”, eu era encaixada nesta última. No mundo das novelas, séries e filmes que assistia, das revistinhas em quadrinhos e livros que lia, as referências eram predominantemente brancas e heterocentradas; pessoas negras e indígenas estavam nos livros de história ou em papéis secundários e terciários do entretenimento; gays, trans e travestis eram retratadas(os) sob um prisma único, normalmente o alívio cômico do roteiro; e as lésbicas, bem... estas provavelmente estavam camufladas em alguma personagem sem importância para a trama, porque não lembro de ter visto ou conhecido nenhuma quando criança, aliás, conheci, só não foram identificadas como tais. Não sabia o que era uma lésbica, por isso eu dizia para minha amiga da rua: “às vezes eu me sinto um homem”, porque gostava mais de coisas designadas só para os meninos, mas também me divertia brincando com as *Barbies* na vizinha – nas minhas brincadeiras, as bonecas sempre moravam juntas e tinham uma filha –, porém, eu não sabia o que era *ser* uma lésbica, uma sapatão, uma sáfica... a lésbica era invisível (Rich, 2012).

No cotidiano, tomava meu tacacá, dançava, curtia e ficava de boa⁹ (Voando, 2016), tomava açaí, comia uxi, dançava lambada e carimbó, pegava barquinho popopô¹⁰, tomava banho de igarapé e passava as férias em Soure-PA, no Marajó, de onde nunca queria voltar porque amava subir em árvore, comer manga e muruci e correr de búfala, mas eu não queria dizer que era paraense, porque ser da Amazônia também era ser invisível, portanto, eu era gaúcha. Gostava da minha certidão de nascimento que dizia: *Local de nascimento: Porto Alegre*, sul do Sul global, uau! Como dizia minha mãe, quando achava algo desimportante, “grandes fezes!”. Queria ser alguém ou parte de algo que existia. Ser paraense-maranhense, não-branca, definitivamente era ser invisível, imagina ser sapatão, ainda por cima? A fase de

⁷ Estrela é uma marca de brinquedos que lançou muitos clássicos nos anos de 1980 e 1990. Os comerciais e *jingles* marcaram toda uma geração.

⁸ No início da epidemia de HIV, quase não havia informações sobre como se dava o contágio, muito menos tratamento eficaz, por isso pessoas, como a minha mãe, apesar de gostar da Júnia e de ser cabeleireira dela, tinha receio de pegar o vírus, mortal à época, pelo simples contato físico. Hoje, com a terapia antirretroviral, sabemos que a carga do HIV pode ficar indetectável e intransmissível (O que [...], 2017), porém é sempre bom lembrar que os preservativos são importantes.

⁹ Em referência à música lançada pela cantora paraense Joelma, em 2016, composta por Lima *et. al.*, mas que só virou *hit*, fora do Pará, em 2023 nas mídias sociais.

¹⁰ Tipo de embarcação feita em madeira. O barulho feito pelo motor deu origem a onomatopeia que dá nome ao barco.

não querer ser amazônida não durou tanto, pois passou muito tempo antes de me aceitar como lésbica.

Sempre fui uma criança que gostava de ler, por isso meus pais me incentivavam a leitura. Aos sete anos, papai me deu um livro chamado *Convivendo com o seu sexo* (1987), talvez por não se sentir confortável em falar diretamente sobre o assunto comigo. Embora tenha aprendido bastante sobre questões da biologia reprodutiva, ou seja, de onde vinham os bebês, a leitura não me fez entender outras formas de relação e constituição familiar existentes.

Quando entendi o que era uma sapatão, desejei com todas as forças não ser, pois as poucas referências que chegavam a mim eram muito negativas ou trágicas demais. O primeiro filme¹¹ ao qual assisti com a temática, ainda no início da puberdade, foi extremamente traumático. As imagens das minhas recordações giravam em torno de duas garotas assassinando a mãe de uma delas para poderem ficar juntas. As únicas cenas fixadas em minha memória foram a do ato violento e das duas meninas de mãos dadas, ou seja, a associação das imagens do filme a uma vivência lésbica adolescente fora perturbadora demais para mim. Mesmo morando na periferia da capital do Pará, um dos berços da cultura de resistência *queer* do Brasil¹², na Amazônia, só incorporei completamente a vivência, a aceitação e a força sapatão, quase três décadas depois de nascer. Grande parte disso se deveu à cultura digital, que me possibilitou o acesso, lento e gradual, a um mundo quase totalmente desconhecido para mim. As digitalizações de imagens, livros, jornais e revistas, juntamente com a disponibilização de filmes voltados a temática no ciberespaço, resgataram uma história antes esquecida ou oculta em acervos físicos. Aliados à popularização da internet, estes elementos compõem a essência da cultura digital, com *torrents* – já quase obsoletos com relação aos atuais *streamings* – jogos, aplicativos, mídias sociais. Uma cultura que, apesar de ser uma fonte de auxílio e acesso ao conhecimento, não está isenta da dominação dos meios poderosos de produção, pelo contrário, é parte indissociável dele.

Recorro a esta digressão em forma de relato pessoal, sobretudo porque esta pesquisa é, também, sobre dispositivos de afeto, e esta apresentação trata do porquê de eu estar aqui, em

¹¹ *Almas gêmeas*, Nova Zelândia, Reino Unido, 1994. Trailer: <https://mubi.com/pt/br/films/heavenly-creatures>.

¹² O artigo *Quatro décadas de resistência queer: ativismo LGBTI na Amazônia brasileira*, (Ribeiro; Franco, 2021), revela que já existia um movimento de resistência no Pará, em meados da década de 1970, porém, historicamente, os movimentos de São Paulo e Rio de Janeiro foram os que mais ganharam destaque como um marco do movimento.

um Programa de Pós-Graduação em Artes, com o objetivo de investigar conjuntos de práticas coletivas retroalimentadas das ruas para as redes, e vice-versa, por meio de recursos visuais como design gráfico, fotografia, fotomontagem, colagens etc., para expressar signos de resistência, já reconhecidos ou novos, de modo a comunicar ações e gerar encontros e interações que podem afetar uma ou várias pessoas, mas não afetar outras. Essas práticas artivistas e comportamentos artificados, que têm a cultura digital como pano de fundo e foco nos coletivos das manas sapativistas da Amazônia paraense, denominarei como *dispositivo artificado de afeto sapatão*.

Assim, agora que expliquei os caminhos que me trouxeram a esta pesquisa e como estar em um programa de pós-graduação suscitou não apenas lembranças, mas, sobretudo, reflexões acerca do próprio espaço de saber e do ativismo, passo a apresentar, sob a orientação atenciosa da Professora Doutora Ana Cláudia Melo, os caminhos trilhados para a construção desta dissertação.

Mas antes, abro aqui um outro parêntese para elucidar sobre o uso do termo “sapatão” nesta pesquisa, pois, assim como o *queer* – termo em inglês abraçado pela academia – não especifica uma identidade única; sapatão, a saber, será utilizado em vários momentos como o guarda-chuva que envolve as vivências sáficas das pessoas Lésbicas, Bissexuais, Transsexuais, *Queers+* (LBTQ+), não para identificar ou classificar apenas um único estereótipo, pois nossas formas de vida são múltiplas, diversas. Gosto de usá-lo, também, para exaltá-lo e normalizá-lo na sociedade, que o tomou como algo pejorativo, ou alusivo a uma única tipificação de mulher masculinizada ou periférica, como se essa fosse inferior, inclusive no universo LGBTQIAPN+ (Lésbica, Gay, Bissexual, Transsexual, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexual, Não-binária+).

Nos estudos *queer*, na América Latina, utilizar termos da própria língua não se trata apenas de tradução, mas uma forma de ampliar ainda mais, segundo Lopes (2016), os caminhos para os estudos latinoamericanos de gênero e sexualidade.

[...] a *loca*, criticada anteriormente por Echavarren, retorna no título do mais completo levantamento da teoria queer no Brasil feita por Fernando Benetti (2013)^[13], bem como encontra equivalente, no Chile, em *Nación Marica* (2009), de Juan Pablo Sutherland. Os dois trabalhos mostram que não só há traduções, assim como ampliam ainda mais as possibilidades dos termos em espanhol e em inglês, lembradas por

¹³ O levantamento de Fernando Benetti, citado pelo autor, é o livro *A Bicha Louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da teoria queer no Brasil (1980-2013)*.

Stoker (2009, p. XI), além de outros caminhos para os estudos de gênero e sexualidade nos estudos latino-americanos (Lopes, 2016, p. 7).

Do começo aos itinerários da viagem

Neste difícil, porém aprazível começo de caminhada, de descobertas por entre os becos¹⁴ de uma memória invisibilizada, esboço esta dissertação, portanto, como propõe Conceição Evaristo (2017), sem deixar “a voz, a fala de quem conta, para se misturar a minha” (Evaristo, 2017, p. 11). Escolho esse pensamento porque quero adicionar-me às poucas vozes na academia e aspiro ressoá-las para fora dela, através de olhares e saberes diversificados, para além do eixo “euro-hétero-macho-autoritário” (Prudente, 2019). Afinal, esta pesquisa é sobre uma arte de resistência que explora um conceito de arte expandida, pois inclui comportamentos artificados que vão além da formação acadêmica formal, não faz distinção entre artistas e não-artistas e entende as expressões visuais estudadas como um estado de arte que transborda paradigmas conceituais rígidos, além de desafiar a ideia de autoria individual ou da arte pela arte¹⁵ que, segundo Walter Benjamin (2015), idealiza uma arte pura. Em suma, as imagens a serem analisadas são fruto de um processo colaborativo, com a intenção de comunicar mensagens políticas e/ou sociais fortes, que podem ser compreendidas, intrinsecamente, como portadoras de valores artísticos.

Assim como a fotografia e a reprodutibilidade técnica geraram uma crise conceitual no mundo das artes no século XIX, a arte digital, como a gerada e/ou propagada pelos coletivos lésbicos, objeto desta pesquisa, pode gerar alguma reação de mérito conceitual imprescindível de ser abordada em um programa de pós-graduação em Artes, afinal, não só produzimos arte, pesquisamos, dialogamos, discutimos sobre artes em todas as suas pluralidades, seus dispositivos, ferramentas e paradigmas.

Por se tratar de discussões e paradigmas a serem superados ou coexistirem com os novos, esta pesquisa não pode prescindir de um embasamento, sobretudo teórico-metodológico, representativo, ou de um olhar não hegemônico. Ainda que precise fundamentar conceitos específicos, como os de “ativismo”, “artificação”, “dispositivo” e “afeto”, que serão

¹⁴Em referência ao título do livro *Becos da Memória* (2017), de Conceição Evaristo.

¹⁵ *L'art pour l'art*, doutrina surgida no campo da arte como uma “teologia negativa na forma da ideia de uma arte ‘pura’, a qual rejeita não apenas toda função social, mas também toda determinação por meio de uma crítica de seu objeto” (Benjamin, 2015, pp. 57-58).

introduzidos durante seu desenvolvimento, pretendo abordá-los, sempre que possível, em paralelo com algum pensamento não tão canônico, seja o mais contemporâneo ou o que já estava sendo discutido à época de seu surgimento, mas não teve a visibilidade ou a credibilidade da sociedade acadêmica de seu tempo.

A cultura digital, por exemplo, a ser explorada no segundo capítulo desta dissertação, possibilita-me encontrar novos lugares, novas pessoas das quais pude absorver outros saberes que dialogam com os meus próprios e minhas vivências. Um *post*¹⁶ que leva a um perfil, que leva a um coletivo, que leva a outro *post*, que leva à uma pessoa da qual não tinha ouvido falar, que leva à uma busca, que leva a um livro/*e-book*, um artigo, um pensamento... e, assim, de clique em clique, acesso um mundo de histórias das quais não conhecia até duas décadas atrás, ou só tomei conhecimento agora, no exato momento em que elaboro este texto, porque elas nos foram negadas ou invisibilizadas e, como disse no capítulo de apresentação, as conheci lenta e gradativamente.

Todavia, a cultura digital não se trata somente deste lindo mar de conhecimento e possibilidades. Não é o intuito desta pesquisa esmiuçar todas as nuances da cultura digital, que envolve não só o ciberespaço, mas toda uma cadeia de elementos como *hardwares*, *softwares*, sociais, econômicos, políticos e ambientais. Por isso, tenhamos em mente que as histórias das quais tive conhecimento, graças ao ciberespaço, não apareceram simplesmente para mim sem que precisasse forçar, insistentemente, as ferramentas de buscas para encontrá-las. Em contrapartida, os algoritmos desse espaço bombardeiam-me, todos os dias, com histórias, pessoas e produtos, sem que precise dar um único comando de busca. Estes são fabricados pelas corporações mercantilistas, dominadoras da “economia da atenção” e comerciantes do “tempo humano, imiscuindo-se em cada ato diante das telas” (Dowbor, 2023, n.p). Muitas dessas memórias continuam quase invisíveis à *big data*, portanto, é preciso escavar para encontrá-las.

Para começar, propriamente, esta minha história de pesquisa e seus itinerários até aqui, fez-se necessário ir além do reconhecimento da importância e da complexidade de sua área temática, enveredada pelos caminhos do ativismo no contexto da cultura digital.

Com um recorte no ativismo na Amazônia, mais especificamente em Belém, no Pará, o objeto de pesquisa consiste nas produções visuais lesboativistas, ou *sapativistas*, da Amazônia

¹⁶ Postagem com algum conteúdo, publicada na internet, especialmente em redes sociais (Ribeiro, s.d.)

paraense, no contexto da cultura digital. O estudo destaca duas coletivas: Sapato Preto Amazônica (@sapatopretoamazonia) e Rede Articulação de Lésbicas da Amazônia – Rede ALAMP (@ativismolesbicoamazonida). As principais fontes de coleta de dados para análise foram suas respectivas redes sociais – Instagram e/ou YouTube – e registros feitos por mim em áudio e vídeo. A partir disso, delinhei como objeto de estudo duas ações: o *card* produzido em alusão ao Dia das Namoradas, em 2022, e as iniciativas realizadas durante o *IV Ativismo Lésbico da Amazônia*, em 2024. Quando necessário, também faço referência a outras coletivas e artistas ao longo dos capítulos, considerando-as importantes para ilustrar e enriquecer a construção da pesquisa.

No tópico denominado “Os passos a serem percorridos – Metodologia”, detalharei de que maneira se dará a análise das imagens das ações dos coletivos, com a finalidade de identificar características e especificidades que constituem possíveis dispositivos artificados de afeto sapatão. Um movimento que vai em direção da busca por respostas ao problema de pesquisa, delineado após refletir sobre o que realmente se tratava esta pesquisa e as vertentes inerentes a ela.

Neste processo, muitas indagações fizeram-se presentes, especialmente com relação às compreensões de arte, que, devo ressaltar, desbordam os paradigmas tradicionais e levam a questionamentos que vão além das formulações estético-visuais. Logo, o problema de pesquisa consiste em compreender como o ativismo lesbofeminista de coletivas amazônicas configura um “dispositivo artificado de afeto sapatão”, contribuindo para a visibilidade e resistência LGBTQ+ no contexto da cultura digital.

Sendo assim, em linhas gerais, o objetivo é analisar como o ativismo lesboamazônica se manifesta, quais imagens expressa, como expressa, o que expressa e/ou a quem expressa, de modo a contribuir para o debate sobre visibilidade e resistência LGBTQ+, permeado pela cultura digital. Para isso, os objetivos específicos da pesquisa incluem:

Delinear o estado da arte da pesquisa em meio a temática ativista voltada a formas dissidentes de produção poética, sobretudo no que diz respeito ao ativismo lésbico na Amazônia paraense, no âmbito da cultura digital. Em seguida, intenciono contextualizar as dimensões no campo da Arte trabalhadas na pesquisa, a partir dos conceitos de ativismo e artificação, delineando compreensões de estética e formas adaptativas da arte, para elucidar processos de identificação e representação relacionadas a dispositivos de poder que envolvem gênero, raça,

sexualidade e classe. A partir disso, é feita uma análise da produção visual e ações ativistas desenvolvidas por lésbicas amazônidas, baseada em epistemologias de afeto sapatão, para discutir sua relevância enquanto expressão social e política que não escaparia à simbolização que toda representação carrega na construção de novos mundos possíveis, ou seja, na construção de um dispositivo artificado de afeto sapatão.

Os passos a serem percorridos – Metodologia

Para entender a problemática e alcançar os objetivos da pesquisa, foi percorrido um longo caminho de dúvidas e inquietações que culminaram em uma busca sistemática de pessoas que pesquisam, escrevem e/ou lançam luz sobre o tema, as questões inerentes a ele e a uma pesquisa contra hegemônica, tais como: mulheres, pessoas LGBTQIAPN+, não-brancas, do Sul global etc. Ressalto, novamente, que esses fatores não são cumulativos e não foram exclusivistas para a discussão do tema, mas foram determinantes, em alguns momentos, para a escolha ou não de algumas abordagens teórico-metodológicas e para a revisão de literatura feita, especialmente as que versam sobre uma epistemologia que não prescindia de diálogo com interpelações sociais da decolonialidade e da *queeridade*, além de minhas próprias subjetividades, afinal, “o perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão” (Anzaldúa, 2000, p. 233).

No processo de construção do aparelho metodológico, cada conceito-chave foi disposto primeiro em uma tabela, depois, quando olhei para as imagens, necessitei justificar porque elas fariam parte de uma pesquisa em artes, quais elementos simbólicos, imagéticos ou factuais, levariam a um entendimento a partir de um viés artístico. Percebi, então, que uma tabela não daria conta de compor uma linha de raciocínio com tantas nuances e elementos envolvidos, os quais precisavam de uma conexão entre si. Daí, partir para o diagrama. Preenchi uma folha A2 com esses elementos. O primeiro conceito norteador da pesquisa foi o ativismo, ou arte ativista, porém, mesmo este abarcando uma arte múltipla e diversa, faltava um complemento que argumentasse como, por que, por quem, para quem e por meio de que essa arte se expressava. Quando me deparei com os estudos sobre comportamento artificado, pude perceber essas expressões a partir de um campo da arte expandida, envolvendo as neurociências, arte, ciência e tecnologia. Logo, outros conceitos-chave foram aparecendo, todos interligados de forma

direta ou indireta com o lugar de onde queria abordar estas expressões, o afeto, que é um conceito central nos estudos da emoção e *queer*. Aquelas expressões me despertavam respostas emocionais tanto estéticas quanto socialmente importantes, referentes à minha própria subjetividade enquanto mulher, sapatão, amazônida de raízes negras de Viana-Maranhão, brancas do Apeú-Pará e de algum lugar da Síria. Subjacentes a estes conceitos, ainda havia percepções de memória, representação e ressignificação.

Muitas vezes, a escolha dos aportes teórico-metodológicos é baseada em conceitos e ideias rígidas de que é preciso traçar um caminho e seguir por ele, sem atalhos, sem dar meia volta e apreciar algo interessante, colher alguma ideia e voltar novamente para o percurso, espalhando essa ideia pelo caminho, modificando-o para as próximas que virão. Por isso, o processo de desenvolvimento desta pesquisa é como um jogo de mundo aberto, e sou do tipo de jogadora que explora cada parte do mapa, faz todas as missões secundárias e adquire a maior quantidade de itens para só então me sentir segura em seguir na missão principal. Dito isto, informo que pegarei muitos “itens” de lugares diferentes, do mais usual ao não tão usual, pois, segundo Gloria Anzaldúa (2005), precisamos nos mover para fora do que é habitual, do que já está cristalizado, mudar o pensamento convergente para o divergente, “caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir” (Anzaldúa, 2005, p. 706). Por esta razão, utilizo o método de investigação afetiva, trazido por Ann Cvetkovich (2021), que surge do processo de realmente estar e interagir com as imagens e ações das coletivas, como uma prática de envolvimento que é, nas palavras da autora, “sensual, incorporada e tátil”, como forma de sentir e “tocar” pessoas e coisas, colocando-me como sujeita e objeto da análise ao mesmo tempo.

Por se tratar de uma pesquisa exploratória, tendo em vista uma metodologia híbrida, composta de aportes transdisciplinares, alguns passos foram seguidos para elucidar o tema. O primeiro consiste em entender onde está localizada a pesquisa, de que maneira estas investigações vêm sendo estudadas dentro do universo de pesquisas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e quais conceitos e métodos são aplicados, com o intuito de identificar os pontos convergentes com a pesquisa que pretendo apresentar, como as epistemologias sapatãs, referidas em Zuleide Silva (2016), e processos metodológicos, desenvolvidos por Lívia Auler (2019) e Ariana Silva (2019), de forma a preparar o terreno para os próximos passos.

Um fator importante para o desempenho desta etapa foi a realização de um levantamento no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, que gerou não apenas números e gráficos importantes para uma visualização mais didática do campo trabalhado, mas serviu, igualmente, para destacar, doravante os resultados obtidos, como a abordagem pela qual tenciono enveredar ainda é pouco explorada, o que justifica, dentre outros fatores, sua importância. Os critérios para as buscas realizadas nesta etapa serão detalhados no primeiro capítulo.

Além desse levantamento, foi feito um estudo que pudesse lançar luz a entendimentos quanto as formas de arte trabalhadas na pesquisa, partindo de dois conceitos norteadores: ativismo, com base em Lucy Lippard (1984; 2024), e artificação, trazidos por Ellen Dissanayake (2009) e Steven Brown e Dissanayake (2009).

Para pensar em como essas formas de arte poderiam configurar um dispositivo articulado de afeto sapatão, foram traçados conceitos mais gerais sobre dispositivo, presentes em Foucault (1979), para então identificar as linhas transversais a este dispositivo, que não fossem baseadas na lógica do poder como forma de controle e dominação. Iniciando com os preâmbulos que levam a uma identificação, ou não, com as representações artísticas dissidentes, baseada nos pensamentos de bell hooks (1995) sobre a política do visual, e Sueli Carneiro (2005), que aborda dispositivos de racialidade.

A metodologia de análise configurou-se em epistemologias sapatãs, com base nas pesquisas em hemerotecas, livros, sites, artigos de revistas, periódicos, perfis do meio digital especializado e nos registros feitos por mim em áudio e vídeo, que trazem as falas das manas que participaram das ações realizadas em 2024, combinadas com estudos do lesbofeminismo, presentes sobretudo em Adrienne Rich (2012), Audre Lorde (2019) e Gloria Anzaldúa (2000, 2005), e com estudos dos afetos *queer*, através de pensamentos com os quais tive contato, em sala de aula, durante o percurso do mestrado, como os de Ann Cvetkovich (2003, 2021) e Sara Ahmed (2006, 2010).

Tanto os perfis quanto as ações foram selecionados por considerá-los amostras que representam a contento o universo analisado, pois tratam-se de perfis ativos nas redes digitais assim como nas ações das ruas de Belém e interiores do Pará, e que marcam presença, também, em eventos acadêmicos e encontros que discutem pautas importantes aos interesses sociais, políticos, econômicos e ambientais; faço essa escolha, ademais, pois sou uma

seguidora/espectadora que vivencia as ações dessas coletivas que, assim como outros, surgem seja para se expressarem, seja para se colocarem na luta por direitos e visibilidade.

Como forma de estudo das imagens e das ações, também foi realizada uma catalogação a partir da coleta das imagens e textos das postagens nos perfis das coletivas @sapatopretoamazonia e @ativismolébicoamazônida, para entender melhor os principais focos e objetivos das duas coletivas, resultando em um levantamento de mais de 300 imagens, desde a primeira postagem disponível para acesso, até as do mês de agosto de 2024, divididas em quatro tipos: Encontros e ações realizados pelas próprias coletivas; Encontros e ações em conjunto com outros coletivos e organizações; Datas para lembrar: personagens e histórias de luta; e Outras campanhas, sendo esses quatro tipos subdivididos por ano das ações. Este levantamento foi pensando, também, como forma de futuramente manter um acervo histórico dessas imagens e textos, futuramente, uma vez que, dada a efemeridade e obsolescência de equipamentos eletrônicos e aplicativos, essa seria mais uma forma contribuir, minimamente, para manter viva a memória do ativismo sapatão na Amazônia paraense.

Após este breve relato sobre o processo metodológico, passo a apresentar os capítulos desenvolvidos na pesquisa.

O roteiro da viagem – Os capítulos

No primeiro capítulo, apresento o resultado do estado da arte, a partir do levantamento de estudos, com a finalidade de localizar a pesquisa dentro do universo de teses e dissertações da Capes e quantificar o percentual de trabalhos relacionados a área temática ativista, permeada pela cultura digital, destacando alguns estudos que relacionem os dois conceitos, mas sobretudo para levantar dados referentes a trabalhos mais específicos sobre o ativismo sapatão, fundamental para a construção de um conhecimento tanto empírico quanto teórico-metodológico relativo à análise do objeto de pesquisa. Por conseguinte, a partir destes dados, fundamento as justificativas sobre a importância de realizar esta pesquisa em um programa de pesquisa em Artes da Amazônia, e para o contexto acadêmico, político e social.

No segundo capítulo, desenvolvo a contextualização teórica sobre as formas de arte trabalhadas na pesquisa, fundamentadas no conceito de *ativismo*, com base em Lippard (1984; 2024), trazendo uma abordagem sobre como movimentos sociais e políticos, principalmente os

da era pós-industrial, vêm marcando a história através de enfrentamentos e conquistas de direitos, tendo como aliadas as ferramentas da arte e do design; e no conceito de *artificalização*, trabalhado por Dissanayake (2009) e por Brown e Dissanayake (2009), sobretudo no que diz respeito a configuração comunicativa do tipo de arte que pesquiso, que pode ser entendida como um modo de comunicar que parte de uma “predisposição comportamental”, aportada pelos autores a partir de um entendimento mais amplo da estética evolucionária, que busca entender os gostos e apreciações artísticas não apenas a partir de fenômenos culturais mas como respostas emocionais adaptativas influenciadas pelo ambiente ancestral e por interações sociais essenciais a sobrevivência e permanência humana, convergindo com os pensamentos de hooks (1995) no que tange os processos de identificação e representação.

A partir desses conceitos combinados, começarei a traçar as linhas que irão constituir o que entendo como dispositivo artificado de afeto sapatão, trazendo abordagens como as de Foucault (1979), que abaliza os marcadores que definem o conceito de dispositivo. Depois, afinarei estes marcadores com as interseccionalidades inerentes a dispositivos de racialidade, classe, gênero e sexualidade. Em seguida, contextualizarei a cultura digital como algo que permeia o dispositivo, possibilitando o surgimento de novas linguagens híbridas e pessoas ativas, criadoras de suas próprias narrativas. Narrativas essas que podem viralizar ou se perder entre os códigos algorítmicos da contemporaneidade, e que, às vezes, não passam de meras sinalizações distorcidas do que seja uma participação socialmente engajada, como veremos na discussão trazida por Eduardo Souza (2022).

No terceiro capítulo, focarei na análise do ativismo sapatão LGBTQ+ amazônida, destacando dois perfis paraenses no Instagram, o @ativismolesbicoamazonida e o @sapatopretoamazonida. As imagens e ações realizadas por estas duas coletivas servirão de ponto de partida para refletir acerca das pautas sóciopolíticas e culturais que dizem respeito à luta lesbofeminista por direitos, visibilidade e a importância de uma percepção *da* e *sobre* a lésbica na sociedade, pautada em epistemologias sapatãs inspiradas em Rich (2012), Lorde (2019), Anzaldúa (2000; 2005), dentre outras, e dos estudos e dispositivos de afeto *queer*, presentes principalmente em Cvetkovich (2021) e Ahmed (2006, 2010). Essas abordagens, apesar de parecerem muitas, não são desconexas e ajudam-me a entender o comportamento de diversos fatores políticosociais da contemporaneidade, além da “convergência de crises cruzadas e que se amplificam reciprocamente” (Dowbor, 2023), sobretudo no contexto da cultura digital.

CAPÍTULO 1 – ESTADO DA ARTE E IMPACTOS DA PESQUISA

O capítulo apresenta os resultados do levantamento de dados estatísticos e conceituais referentes ao estado da arte, frutos de uma revisão de literatura feita no ano de 2023, e revista em fevereiro de 2024, baseada em critérios de filtragem de alguns termos referentes à temática ativista em meio a cultura digital, realizada com as finalidades de: 1) localizar estes estudos dentro do universo de teses e dissertações da Capes, no Brasil; 2) entender as principais abordagens teórico-metodológicas dos trabalhos resultantes, alguns destacados neste capítulo; 3) justificar os impactos e relevância para o fomento de pesquisas na região amazônica, com base em resultados inexpressivos encontrados, sobretudo no que diz respeito ao ativismo lésbico. Levando em consideração, também, pesquisa realizada em outras duas plataformas de busca científica, a saber: Google Acadêmico¹⁷, que traz resultados não só do universo da Capes, mas de outras pesquisas publicadas em artigos, revistas, anais etc.; e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), que foi utilizada apenas em termos comparativos com o catálogo da Capes. No entanto, o percentual dos resultados encontrados foram muito aquém, proporcionalmente falando, ao número de publicações do catálogo da Capes, portanto, considerei não trazê-los neste capítulo. Além disso, dada as métricas da Google e a limitação do tempo para o desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado, tornou-se inviável uma tabulação mais avançada que pudesse filtrar a relevância de cada trabalho e a confiabilidade do repositório em que estavam sendo divulgados. Isto não quer dizer, entretanto, que a busca não serviu para configurar o estado da arte, pelo contrário, encontrei artigos essenciais à fundamentação teórica, além das teses e dissertações do catálogo da Capes.

Para entender como a temática vem sendo discutida e para quais caminhos os estudos e métodos utilizados apontam, interessou-me, nesta busca, em um primeiro momento, teses e dissertações que de alguma forma trabalhassem interseções entre imagem ativista, cultura digital, ativismo amazônica e ativismo lésbico, por entender que estas fazem parte de um escopo maior da pesquisa. Outros fatores, relacionados a conceitos-chave, serão abordados de forma mais aprofundada no decorrer dos outros capítulos.

¹⁷ Segundo matéria no site da Hostinger (2023), estima-se que a plataforma contenha 390 milhões de estudos e pesquisas científicas, portanto, o universo trabalhado foi com base nessa estimativa. De acordo com o site “O Google Acadêmico é uma plataforma de pesquisa online para você encontrar literatura de origem acadêmica, como artigos científicos, trabalhos de conclusão de curso, teses de mestrado e doutorado, citações e resumos completos de obras” (Google [...], 2023).

1.1 Por onde caminhamos

1.1.1. Estado da arte

Investigar a temática do ativismo me permitiu ir ao encontro de um conjunto de pesquisas que demonstram que este assunto já vem sendo debatido no âmbito nacional e internacional, especialmente nos últimos cinco anos. No entanto, quando se trata de uma discussão da temática sob uma perspectiva local, ou seja, da Amazônia, relacionada com a cultura digital e ao ativismo lésbico, o assunto ainda é bastante escasso.

No estado da arte, destaco duas dissertações que estudam a relação entre os termos imagem ativista e cultura digital na Amazônia paraense: *Belém a partir das margens: mulheres negras em marcha*, de Roberta Machado (2019) – o trabalho não possui divulgação autorizada, portanto baseei-me no resumo –, que investiga como “a organização em redes eletrônicas permite aos grupos ciberfeministas novas construções acerca de quem são as mulheres da/na Amazônia, o *corpus* da pesquisa centra-se na atuação das Ciberativistas negras do Pará” (Machado, 2019); e *Caracterização das redes de mídias cívicas do Bairro da Terra Firme: a articulação da juventude através de mídias digitais em busca de cidadania*, de Acilon Cavalcante (2020), que relaciona a cultura digital com técnicas de design participativo, estabelecendo “uma relação de troca com os grupos pesquisados” e identificando “um salto no alcance das redes sobre as comunidades que atuam” (Cavalcante, 2020). Um outro destaque é a tese de doutorado intitulada *Design nas bordas: juventude periférica, re-existências e decolonialidade em Belém do Pará*, de Sâmia Batista e Silva (2022), que apesar de não inferir diretamente, nem no título nem no resumo, uma relação entre a cultura digital e a imagem ativista, aborda a realidade atual nas periferias de Belém, onde os dispositivos da cultura digital já fazem parte do cotidiano e possibilitam o desenvolvimento de um design dissidente, desamarrado dos códigos canônicos, através do uso das ferramentas de relacionamento *online* e dos *smartphones*, o que facilita a divulgação de suas próprias iniciativas culturais. “Esse foi o contexto de surgimento do Cine Clube TF (2018), cujos participantes já possuíam amplo acesso às ferramentas digitais, passando a publicar suas iniciativas online e gerando a adesão do público às narrativas da periferia” (Batista e Silva, 2022).

A despeito de uma abordagem da imagem lésbica, nesse mesmo contexto de expressão visual ativista amazônida e cultura digital, a pesquisa ainda não encontrou trabalhos publicados relacionados.

No panorama de pesquisas sobre a cultura digital e a imagem ativista fora do eixo amazônico, destacam-se: *A imagem-mensagem: cultura visual e design dissidente nas redes*, de Didiana Prata (2022); *Além da imagem: Configurações do olhar a partir de concepções teóricas do meio digital*, de Cláudio de Araújo (2020); *Representações de Si nos Discursos Feministas em Práticas Midiáticas Digitais*, de Nayara Souza (2019); e *Digital do oprimido: tecnologia em vida não linear*, de Edvaldo Albuquerque (2009).

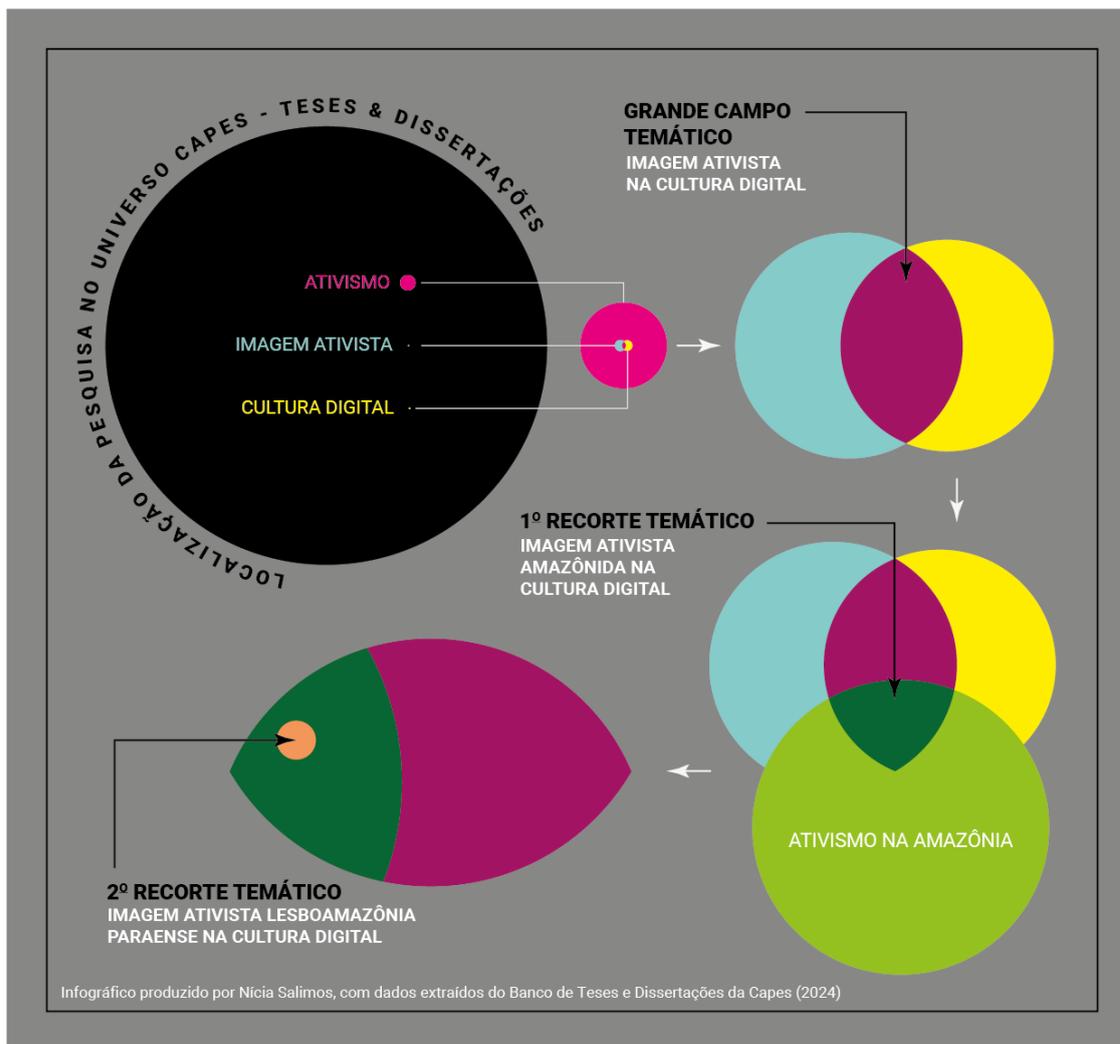
1.1.2. Um pontinho no universo

É importante, em um primeiro momento, trazer alguns dados que demonstram o quanto a temática desta investigação e seu objeto de estudo estão situados em um âmbito ainda pouco explorado, uma vez que evidencia o ativismo sapatão na Amazônia paraense em um contexto da cultura digital.

Ao considerar os números ainda pouco expressivos nas discussões sobre a prática ativista, sobretudo na Amazônia, refiro-me às produções acadêmicas relacionadas ao ativismo e ao cruzamento (Figura 1) de dois fatores que abordarei na pesquisa: imagem ativista e cultura digital, com foco em outros dois fatores, o ativismo amazônico e o ativismo lesboamazônico.

A seguir, apresento o infográfico ilustrativo para localizar a pesquisa dentro do universo de teses e dissertações da Capes.

Figura 1 – Infográfico: Localização da pesquisa no universo da Capes.



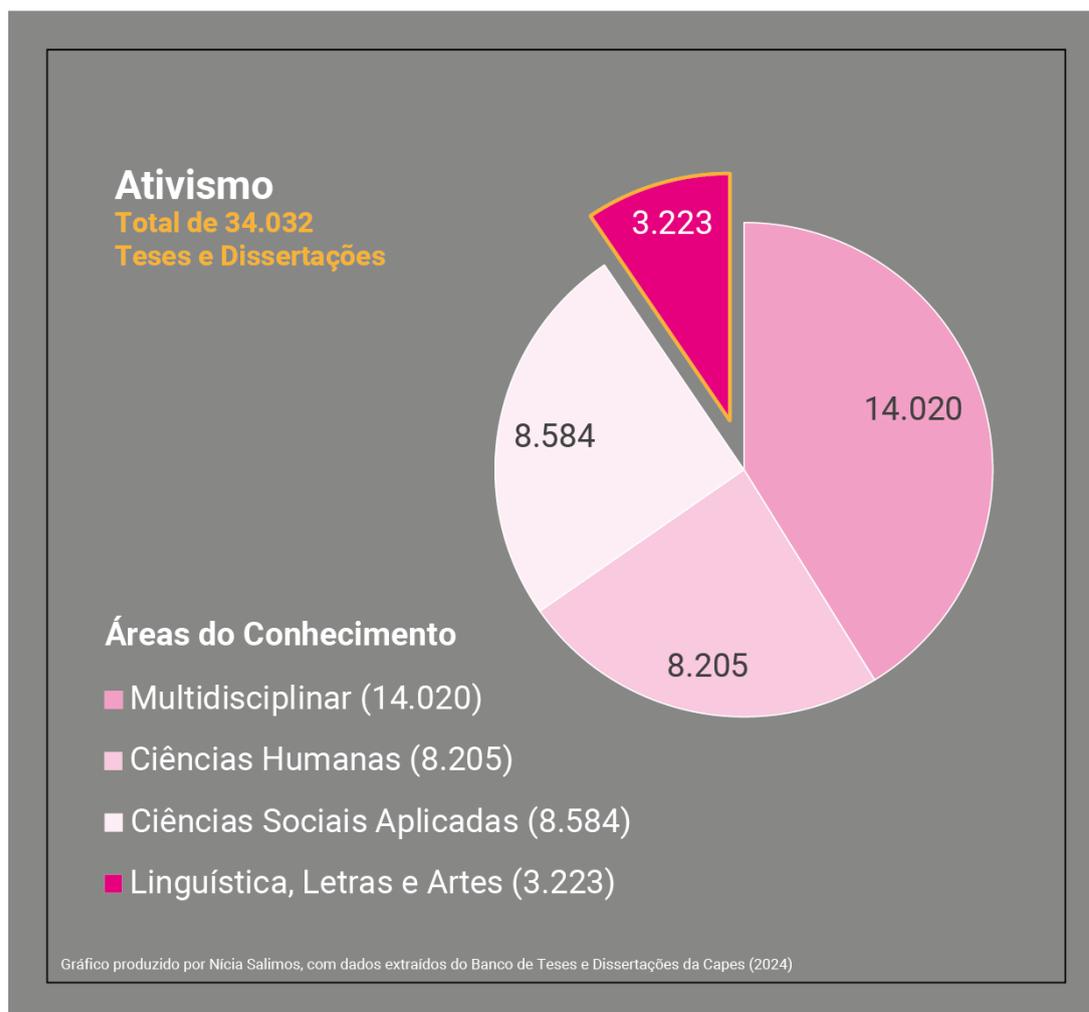
Fonte: Design de Nícia Salimos (2023). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2023).

Como pode ser observado na ilustração acima, o círculo em preto representa o todo, ou seja, 100% do universo pesquisado. Dentro dele, destaco os dois primeiros fatores que irão compor o grande campo temático da pesquisa, representados pelos pontos menores – azul para *imagem ativista*; amarelo para *cultura digital* – que serão interseccionados a partir da temática geral do *ativismo* – ponto representado pela cor magenta. A partir dessa aglutinação, obtemos a interseção representada pela cor roxa, compondo, assim, o campo temático trabalhado. Partindo deste cruzamento, acrescento o primeiro recorte dentro do grande campo temático da imagem ativista na cultura digital, o *ativismo na Amazônia* – representado pelo círculo verde claro –, obtendo mais uma interseção, representada na cor verde escura. Inserido dentre essas três interseções está o nosso segundo recorte, a *imagem ativista leboamazônica paraense na cultura digital* – círculo laranja.

A partir de investigação simples, utilizando a base de dados e filtros da plataforma, o termo “ativismo” aparece em 13% (Capes, 2023) do total¹⁸ de Teses e Dissertações do catálogo da Capes, um percentual aparentemente elevado. Porém, com base na amostragem das duas primeiras páginas dos títulos mais relevantes dentre cinco das nove grandes áreas do conhecimento (a saber: Ciências Agrárias; Ciências Biológicas; Ciências da Saúde; Ciências Exatas e da Terra; e Engenharias), não encontrei relação direta com a significação do termo “ativismo” abordado neste estudo, qual seja, ativismo como prática de transformação social. Portanto, foi feita uma nova busca, limitando-se à títulos presentes em quatro dessas nove grandes áreas do conhecimento em que o termo apresenta-se mais de acordo com a abordagem pretendida (a saber: Ciências Sociais Aplicadas; Ciências Humanas; Linguística, Letras e Arte; e Multidisciplinar), chegando a um percentual de 2,23% (34.032 ocorrências), sendo 3.223 na grande área de Linguística, Letras e Artes, à qual pertence o Programa de Pós-Graduação em Artes onde essa pesquisa é realizada, como mostra a Figura 2. Especificamente na área das artes, foram encontrados 243 trabalhos, entre teses e dissertações, o que corresponde a 0,02% do universo da Capes. Não foi possível verificar a margem de erro, por se tratar de um processo cognitivo mecânico realizado por mim e, dado o tempo do mestrado, seria impossível avaliar todas as teses e dissertações. Vale ressaltar, ainda, dada a dinâmica do fluxo da plataforma, esses números podem variar de acordo com a data da pesquisa, além disso, os resultados obtidos dependem muito da forma como essas teses e dissertações foram cadastradas na plataforma. De toda forma, considero uma busca válida, pois avalio que as amostragens percentuais referentes aos termos não foram tão discrepantes quando comparadas com as do Google Acadêmico e da BDTD.

Figura 2 – Gráfico Pizza I – *Ativismo* – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento

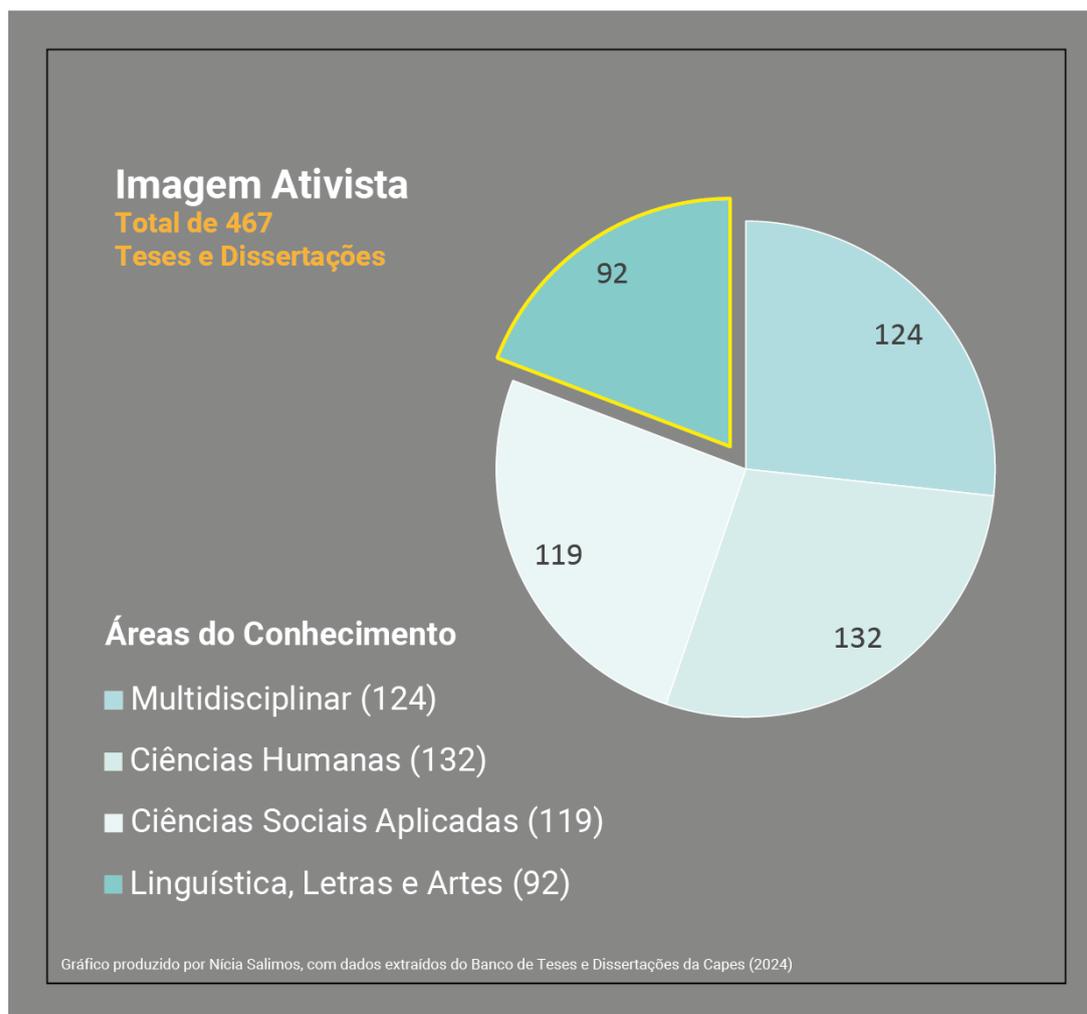
¹⁸ O termo aparece em nove grandes áreas de conhecimento: Ciências Sociais Aplicadas; Ciências Humana; Linguística, Letras e Arte; Multidisciplinar; Ciências Agrárias; Ciências Biológicas; Ciências da Saúde; Ciências Exatas e da Terra; e Engenharias, totalizando 1.527.713 ocorrências, este foi o universo que serviu de base para a investigação, em fevereiro de 2024.



Fonte: Design de Nícia Salimos (2024). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2024).

Considerando que um dos fatores a ser tratado na pesquisa são as expressões visuais ativistas, apliquei alguns termos de busca relacionados com esse tema, como: “imagem ativista” ou “imagem+ativismo”, encontrando um percentual de 0,03% (467 ocorrências), sendo 92 trabalhos em Linguísticas, Letras e Artes (Figura 3), com apenas treze (0,0009%) trabalhos na área das artes; “ativismo” (0,005% ou 84 ocorrências), termo este que será utilizado muitas vezes no decorrer da dissertação, pelo fato de estar intrinsecamente relacionado com o objeto da análise, assim como “arte ativista” (0,008% ou 131 ocorrências) e “arte política” (0,01% ou 167 ocorrências).

Figura 3 – Gráfico Pizza II – *Imagem Ativista* – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento



Fonte: Design de Nícia Salimos (2024). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2024).

A partir da leitura dos resumos disponíveis na plataforma, destaco duas pesquisas que trabalham a imagem ativista na área das artes visuais e que dialogam com essa primeira interseção de análise, uma vez que partem de um estudo de imagens ativistas inseridas na cibercultura, são essas: *Estéticas políticas da tela: ativismo e o uso da imagem em redes de comunicação digital*, de Tarcísio Silva (2013); e *Além da imagem: Configurações do olhar a partir de concepções teóricas do meio digital*, de Cláudio Araújo (2020) – não possui divulgação autorizada.

Silva (2013) destaca a política da imagem e a utilização de redes de comunicação digital como ferramenta ativista de propagação massiva, evidenciada com a mundialmente conhecida “Primavera árabe”, manifestações populares de grandes proporções, ocorridas no Norte da África e no Oriente Médio, que utilizaram-se fortemente as redes sociais, principalmente o Facebook, tanto para propagar imagens, principalmente da truculência do Estado frente aos

protestos contra sistêmicos, quanto para angariar mais aliados na luta contra a repressão sofrida pela população dessas regiões. Em sua tese, Silva (2013) destaca esse evento para analisar o “poder de afecção das imagens dessas manifestações” (p. 13). A partir de conceitos, em especial de Foucault, sobre a biopolítica como atual mecanismo de poder, governamental ou não-governamental, que cria uma série de dispositivos a fim de disciplinar os corpos e controlar as populações para que ajam de acordo com as novas necessidades político-econômicas geradas com o advento do liberalismo. As imagens que ganharam o mundo foram, justamente, a da forma violenta com que os governos desses países agiram contra a manifestação. A imagem, com forte referência à morte, de acordo com o autor (*ibid.*, p. 68) “se apresenta como uma contradição dos dispositivos de biopoder implantados na sociedade contemporânea”, uma vez que o Estado, ao invés de zelar pela vida de suas cidadãs e cidadãos, agiu em retrocesso ao modelo antigo de governabilidade, que decidia quem deveria morrer ou viver. “Se provocada pelo Estado, ela é, de uma perspectiva biopolítica, uma incoerência no mundo contemporâneo global e conectado. Exibi-la, compartilhá-la e reproduzi-la de forma insistente torna-se assim um ato de resistência.” (*ibid.*, p. 69).

A perspectiva de análise das imagens em Silva (2013), nos mostra que o corpo é um elemento gerador de afecção por meio das imagens ligadas a ele:

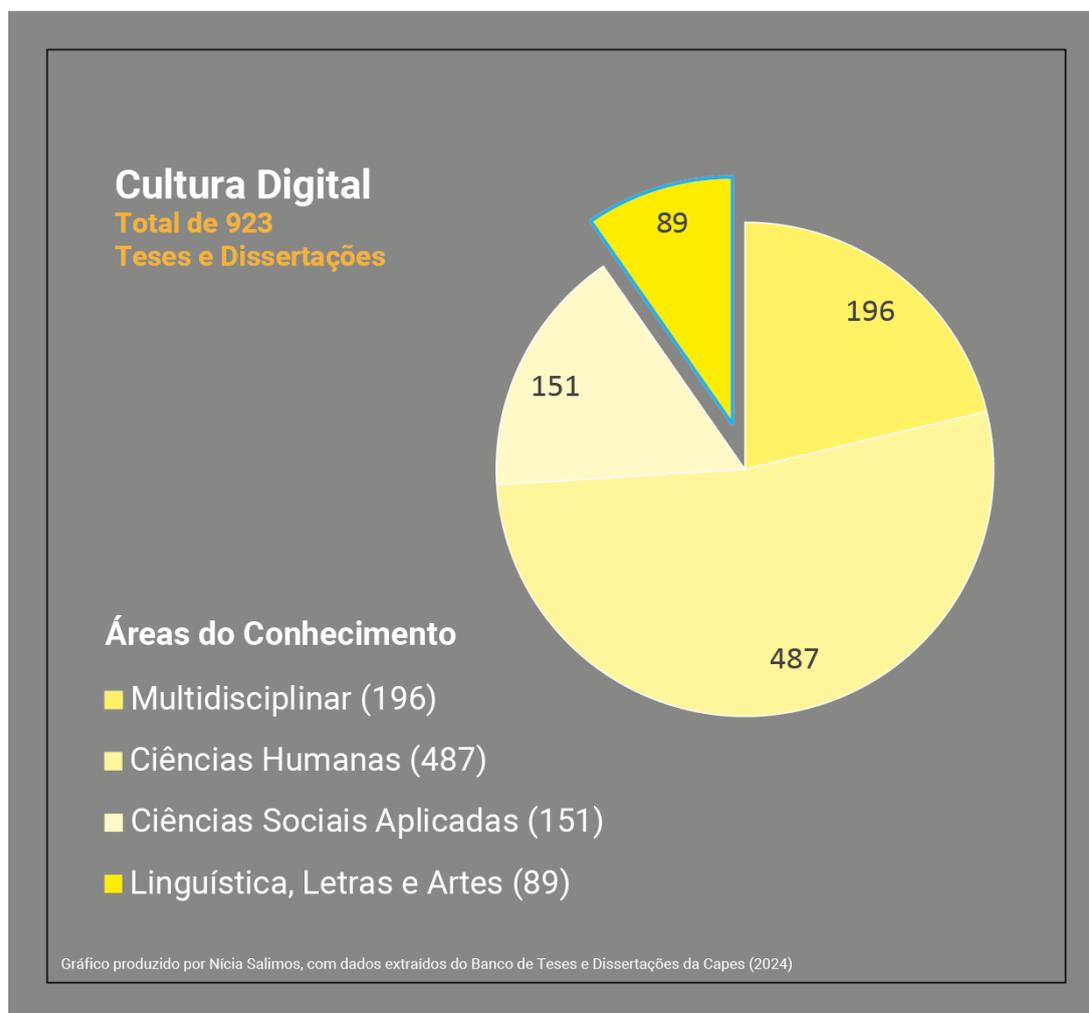
[...] iremos perceber que nas imagens a serem analisadas nesse trabalho, podemos sim verificar um diálogo direto de crítica com relação às políticas estatais, mas também com outras tecnologias de biopoder não ligadas diretamente ao Estado. Muitas vezes, por mais que o alvo da ação seja identificado, parece haver um elemento biológico que foge ao estatuto central da crítica. São imagens ligadas ao corpo que adicionam um elemento biopolítico à ação, como se seu uso fosse uma espécie de endereço generalizado para toda a forma de biopoder que age sobre os indivíduos, sejam eles produtores ou espectadores. A imagem corporal é colocada em evidência e gera afecção, por mais que nem sempre sejam evidentes os elementos de biopoder que agem sobre os indivíduos produtores e consumidores dessas imagens (Silva, 2013, p. 72).

Um elemento importante que pretendo trazer para esta análise, no terceiro capítulo desta dissertação, em analogia ao que o autor expressa na citação acima, é o beijo lésbico e os elementos do dispositivo ligados ao ato, que evidenciam uma crítica às tecnologias de poder ocultas nele.

Em continuidade a busca por termos que se relacionem com o tema desta pesquisa, “Cultura digital”, um outro fator de interseção a ser abordado no segundo capítulo, aparece em 0,06% (923 ocorrências) das teses e dissertações da plataforma da Capes, nas quatro grandes

áreas destacadas anteriormente, 89 na grande área de Linguística, Letras e Artes, como mostra a Figura 4, a seguir.

Figura 4 – Gráfico Pizza III – *Cultura Digital* – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento



Fonte: Design de Nícia Salimos (2024). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2024).

A cultura digital é um tema abrangente, com diversas vertentes, uma vez que já é uma realidade no nosso tempo; algumas mudanças tecnológicas intrínsecas à digitalidade já não são mais sentidas por parte da população, pois já fazem parte do cotidiano, como mostra Gasparetto (2016):

A era digital traz com ela uma economia dominada por empresas hi-tech e novos paradigmas sobre um mundo controlado por computadores, sendo em si um conjunto complexo de fenômenos. Mais do que um modo de vida, “a digitalidade” é um marco cultural (Gasparetto, 2016, p. 129).

Além das pesquisas já mencionadas neste subtópico, destaco outras duas teses que, embora não tratem de imagens ativistas, convergem para as especificidades a serem trabalhadas no decorrer do capítulo sobre o contexto da arte em meio a cultura digital, abordando conceitos sobre novos paradigmas da arte a partir da arte digital e seus processos de valoração, pervasividade e memória, são essas: *Arte digital no Brasil e as (re)configurações no sistema da arte*, de Débora Gasparetto (2016); e *Arte Digital e Seus Modos de Circulação, Processos de Valoração e Possibilidades de Memória*, de Renato Cordeiro (2021).

A partir do entendimento de Charles Gere, Gasparetto (2016) enfatiza como as tecnologias estão se tornando cada vez mais invisíveis à medida que ganham mais espaço em nossa vida cotidiana.

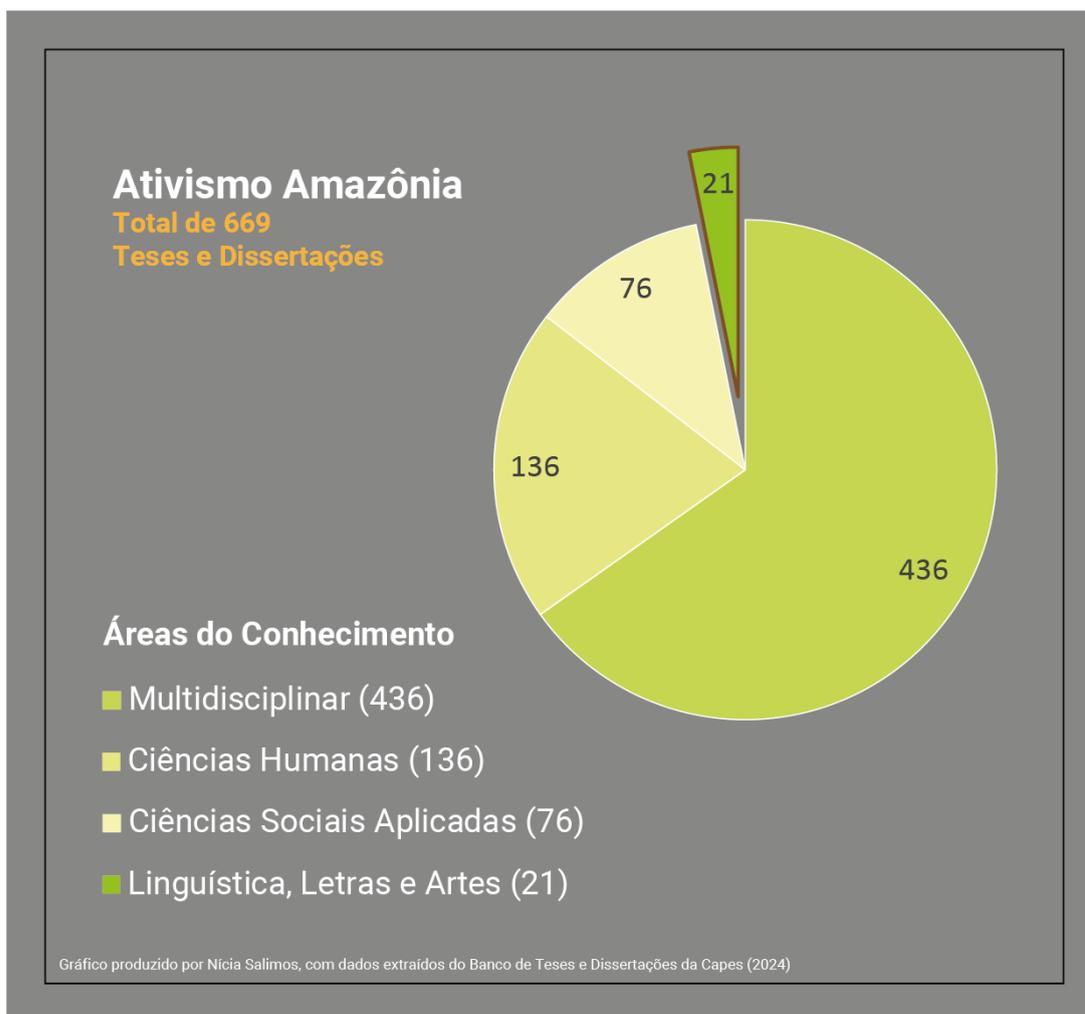
Destaco essa frase de Gere, que faz todo o sentido para pensarmos a arte digital: “Digital refere-se não apenas aos efeitos e possibilidades de uma determinada tecnologia. Ele define e engloba os modos de pensar e fazer que são incorporados dentro dessa tecnologia e que tornam seu desenvolvimento possível” (Gere, 2008, p. 17, tradução nossa). [...] Quando discorre sobre a arte que se une à cibernética e às mídias digitais, Charlie Gere enfatiza que os artistas digitais não apenas são influenciados pelas tecnologias ou que refletem sobre elas, mas exploram as possibilidades desses meios tecnológicos, descobrindo feedback, ubiquidade, virtualidade, interatividade, ambientes sensíveis, combinações de algoritmos, de dados, em trabalhos que envolvem complexidade (Gasparetto, 2016, p. 130).

Processos intencionais ou não intencionais do fazer artístico por meio de tecnologias digitais, sua propagação e memória serão abordados no Capítulo 2 desta pesquisa.

Início, agora, dois recortes importantes para o desenvolvimento desse estudo, o primeiro, “ativismo amazônico” ou “ativismo+Amazônia”, é encontrado em 0,22% (669 ocorrências)¹⁹, nas quatro grandes áreas, com maior incidência na área Multidisciplinar (436 ocorrências), e menor em Linguística, Letras e Arte (21 ocorrências); com base nos títulos dos documentos desta área do conhecimento, não encontrei material diretamente relacionado com a minha pesquisa, até o momento, embora tenham aparecido trabalhos interessantes para novos processos educacionais na Amazônia que valem a pena uma consulta futura.

Figura 5 – Gráfico Pizza IV – *Ativismo Amazônia* – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento

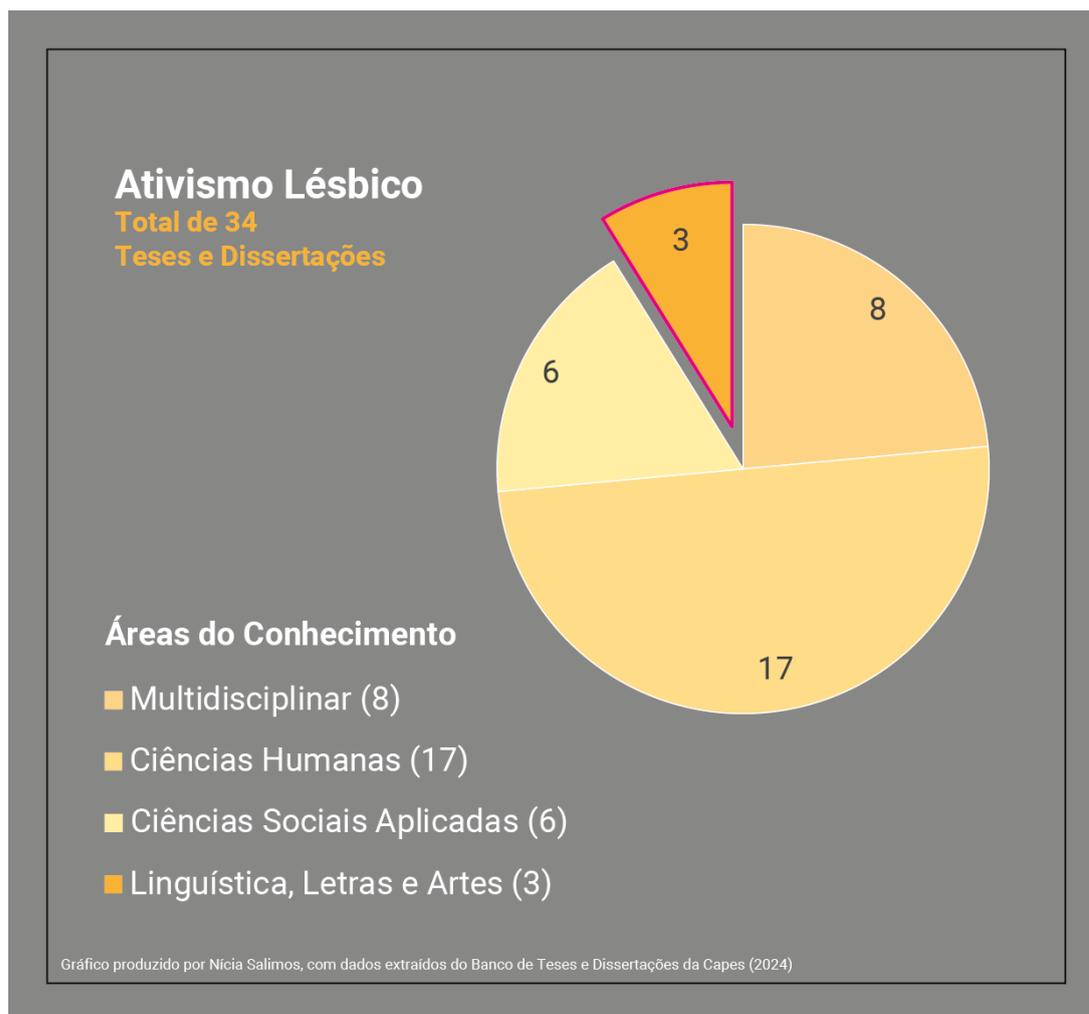
¹⁹ A título de curiosidade, os anos de 2019 e 2020 foram os que mais tiveram produções sobre ativismo na Amazônia, com 279 e 261 publicações, respectivamente, quase 80% das teses e dissertações de todos os anos somados.



Fonte: Design de Nícia Salimos (2024). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2024).

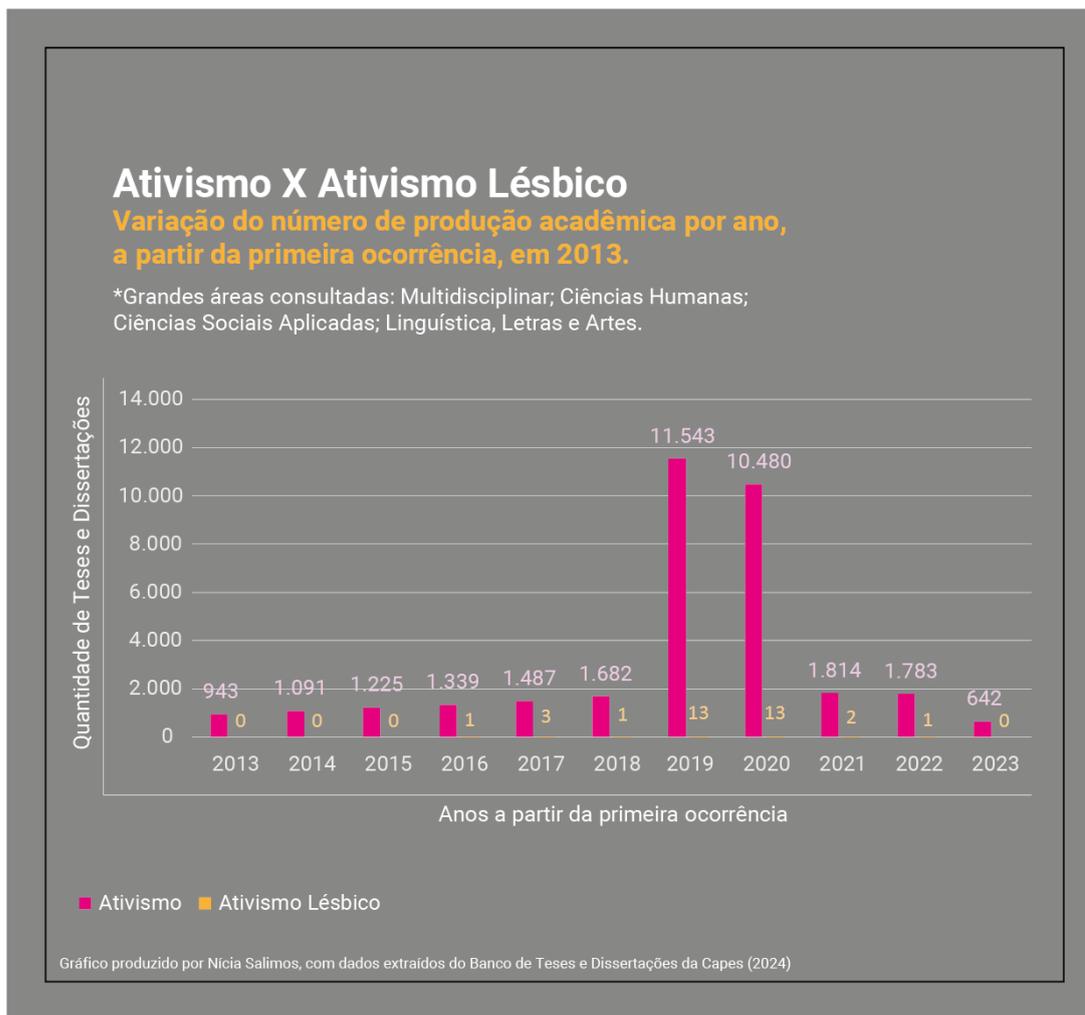
O segundo recorte importante, ilustrado graficamente na Figura 6, e que classifico como a mola propulsora desta pesquisa, diz respeito ao termo “ativismo lésbico”. Para este, a busca encontrou irrisórios 0,004% (34 ocorrências), aparecendo apenas nas quatro grandes áreas do conhecimento; a saber: Ciências Sociais Aplicadas (6); Ciências Humanas (17); Linguística, Letras e Arte (3); e Multidisciplinar (8) – com destaque para uma concentração maior de trabalhos nos anos de 2019 e 2020 – número pouco expressivo em comparação com a grande área temática do “ativismo”, conforme veremos na Figura 7.

Figura 6 – Gráfico Pizza V- *Ativismo Lésbico* – com os valores relativos à quantidade de Teses e Dissertações divididas entre quatro grandes áreas do conhecimento



Fonte: Design de Nícia Salimos (2024). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2024).

Figura 7: Gráfico Coluna Agrupada – *Ativismo X Ativismo Lésbico* – variação da quantidade de Teses e Dissertações, por ano, a partir da primeira ocorrência, em 2013.



Fonte: Design de Nícia Salimos (2024). Baseado em dados fornecidos pelo Banco de Teses e Dissertações da Capes (2024).

Dentre as pesquisas, destaco algumas que, assim como a minha, tratam do *ser sapatão* ora como episteme, ora como processo metodológico inserido na temática tanto da imagem ativista, quanto da cultura digital.

Zuleide Silva (2016) desenvolveu, em sua tese intitulada *Sapatão não é bagunça: estudo das organizações lésbica da Bahia*, um construto epistêmico semelhante ao qual intento trilhar. Orientada por epistemologias feministas, a autora tece outras epistemologias, que denomina lesbofeministas, “colocando a investigação a serviço de outras causas” (Silva, Z., 2016, p. 115). Trazendo diversas autoras e pensamentos feministas como referência, inverte a lógica dos homens e traz para o centro de sua tese as sujeitas invisibilizadas pelo androcentrismo da história, de modo que muda a gramática, insere-se na narrativa, lê, escreve e interpreta outras histórias, histórias lésbicas. Com base em Catharine Mackinnon (2013), a pesquisadora justifica suas crenças de que, nenhuma de nós, mulheres, detemos a verdade absoluta sobre a experiência

de todas, individualmente, mas que juntas a temos, e assim busca respostas para algumas questões:

Quem sou eu? Como eu conheço? O que me faz pensar que conheço? Busco responder essas questões não por que a/o leitor/a da tese deve acreditar em mim, mas para evidenciar porque eu acredito que minha visão da realidade é verdadeira para mim. Essa é uma estratégia em conexão direta com o pensamento de Sandra Harding (1996), que define epistemologias como estratégias desenhadas para justificar saberes (Silva, Z., 2016, p. 115).

É interessante perceber que muitas dessas pesquisas, direta ou indiretamente, identificam a invisibilidade da lésbica na história. Livia Auler (2019), por exemplo, em um contexto mais do Norte global da história da fotografia sobre mulheres que amam mulheres, questiona as lacunas presentes na história da arte visual sobre mulheres lésbicas, artistas lésbicas e sobre as imagens lésbicas nesse campo. Na dissertação intitulada *Histórias de resistência e (in)visibilidades: a artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres*, a autora centra-se não apenas na fotógrafa e sua biografia, mas nas mulheres retratadas, buscando criar, a partir de gestos expressados na imagem, como a troca de olhares, “um senso de comunidade pautada na multiplicidade de vivências e experiências” (Auler, 2019, p. 11). Este é um caminho metodológico que busco igualmente em minha pesquisa, no que tange a análise das imagens.

Em um contexto mais ao Sul global, Ariana Silva (2019), em sua dissertação com título *Raperas Sudacas: a Poética Amefricana e Mestiza Sapatão na América Latina*, traçou um percurso metodológico para definir o objeto de pesquisa bem similar ao projeto deste estudo, pois utilizou o meio virtual para observar e interagir com o objeto de pesquisa, o que ela chama de “etnografia virtual”, através da qual, nas palavras da autora, “longe de ser por acaso, foi o feliz destino e os algoritmos do YouTube, que a trouxeram [Caye Cayejera, uma das raperas lesbofeministas citadas em seu texto] para os meus fones de ouvido” (Silva, 2019, p. 10). Utilizando a rede social, neste caso o Facebook de uma amiga, a autora encontrou diversas raperas²⁰ que, por meio de suas composições, mesmo em uma perspectiva de acesso a memórias contemporâneas, suas vozes “rompem dicotomias e dualismos quando relatam não apenas as suas histórias, mas as histórias de suas antecessoras” (ibid, p. 12).

²⁰ “Raperas vêm das próprias cantoras e compositoras inseridas no movimento hip hop que passam a utilizar uma ‘feminização’ e ‘latinização’ da palavra rappers com o objetivo de marcar um espaço de atuação enquanto mulheres.” (Silva, 2019, p. 9)

A leitura dessas e de outras pesquisas lesbofeministas, como, vale destacar também, as de Leticia Honório (2022) e Leíner Hoki (2020), trazem-me tranquilidade e inspiração para trilhar caminhos epistêmicos diferentes dos ainda perpetuados pela academia. Porém, apesar da importância desses trabalhos, relacionados com a temática sáfica, este número ainda é ínfimo se comparado aos de produções de teses e dissertações em geral, e, quando o fator de busca envolve raça, gênero, sexualidade, decolonialidade ou Amazônia, estes caem drasticamente, ou não existem.

Fatores interseccionais são importantes para a construção de um dispositivo mais forte e diverso. Na primeira ação da IV edição do Ativismo Lésbico da Amazônia, promovida pela Sapato Preto e Rede ALAMP, em conjunto com outras coletivas, uma roda de conversa foi iniciada e a professora e doutoranda em linguística na UFPA, Cristiane Oliveira²¹ – que desenvolve uma tese sobre a questão das mulheres lésbicas, fazendo um apanhado dentro da cidade de Belém, com a intenção de desenvolver ações de políticas públicas para lésbicas – falou das dificuldades, enquanto pesquisadora, de encontrar referências históricas sobre lésbicas, escritas pelas próprias mulheres lésbicas – “um dos maiores livros que tem sobre as ‘primeiras lésbicas’ na época dos indígenas quem escreveu foi um homem gay” (Comunicação Oral)²² –, e ressaltou a importância de ocuparmos esses espaços dentro da universidade, dentro da academia. Este relato fala um pouco dos fatores universalizantes que envolvem a temática LGBTQIAPN+, do qual trataremos mais à frente, no Capítulo 2, quando abordarei sobre dispositivos de gênero, raça, classe e sexualidade, e no Capítulo 3, ao tratar sobre a diversidade.

O *ser sapatão* desta pesquisa é mais do que uma identidade ou estado; o ser sapatão é substantivo composto e diverso; ser sapatão é também ato; “Sapatão é revolução!” (Santos; Souza; Farias, 2017). Intento soar com o meu *sapatão* (termo com 22 ocorrências no universo

²¹ “Doutoranda em Linguística no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Mestra em ANÁLISE, DESCRIÇÃO E DOCUMENTAÇÃO DAS LÍNGUAS NATURAIS. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Estudos Mediações, Discursos e Sociedades Amazônicas (GEDAI), onde atualmente desenvolve pesquisas que envolvem a Análise do Discurso e sociedades Indígenas Amazônicas. (Texto informado pelo autor)” (Plataforma Lattes, 2024).

²² Fala proferida na ação *Cine Sapatão*: exibição do Filme Ferro’s Bar + Bate-Papo. Realizado no dia 20 ago. 2024. 19h. Local: Galeria Theodoro Braga, Belém.

da Capes) a mesma suavidade, sonora, linguística, social e academicamente aceita, que o *queer* (1.226 ocorrências) soa, e torná-lo mais expressivo na base de dados de nossas pesquisas.

1.1.3. Impactos e relevância

Ao pensar no impacto dessa pesquisa, volto novamente à reflexão sobre o paradoxo inerente a ela e quais seus efeitos de transformação real, porém, acredito que à medida em que engendramos novas formas de escrever e falar sobre temas a partir do prisma de nós mesmas, não somente enquanto narradoras-espectadoras, mas também como narradoras-testemunhas, criamos ciclos de transferências de saberes, pois, por sermos ao mesmo tempo objeto e observadoras, ocupamos, concomitantemente, dois espaços, o acadêmico e o social, e ao transitar por eles, podemos contribuir para epistemologias que caminhem para a difusão de conhecimentos contra hegemônicos e de saberes diversos tanto dentro e para a academia, como também para fora dela.

Estudar e difundir o ativismo feito na Amazônia e por lésbicas amazônidas é fundamental para romper barreiras hegemônicas e de toda uma carga de preconceito que a região e essas corpos sofrem. Buscando através de suas imagéticas, ressignificar vivências, amplificar vozes e ocupar espaços não tradicionais de expressão artística, quebrando o paradigma de uma obra inacessível, encarcerada nos museus e galerias. Para poder, assim, atravessar nichos que dificilmente seriam tocados por sua existência, uma vez que, “Historicamente, a arte foi instrumentalizada por segmentos hegemônicos da sociedade de modo a influenciar os[as] sujeitos[as] a se organizarem politicamente mantendo as estruturas sociais que beneficiam uma minoria e prejudicam a maioria” (Costa, 2023, p. 3).

Também compreender a arte, o ativismo e a artificação como lugares complexos, como bem pontua hooks (1995):

No mercado cultural, a arte nunca é simplesmente um local para a liberdade de expressão, mas sim uma arena na qual forças oportunistas interagem para promover uma dinâmica de competição que faz da arte um lugar onde esses sistemas institucionalizados de dominação são refletidos nas práticas artísticas em todos os níveis, seja por meio do desenvolvimento de obras canônicas que permitem a formação e representação de escalões de estrelas compostas por equipes de homens brancos; por meio da rejeição de trabalhos abertamente políticos, especialmente quando criados por indivíduos de grupos marginalizados (particularmente pessoas de cor ou pessoas de origens pobres); em escolhas de financiamento; na produção e disseminação de crítica de arte; ou mesmo no apego aparentemente "inocente" a uma

noção fixa, estática e superdeterminada de "grande" arte²³ (hooks, 1995, p. 138, tradução nossa).

Discutir a temática em um contexto da cultura digital sob um prisma particular, mostra o quanto os algoritmos da web ainda trabalham para invisibilização de corpos, corpos e corpos dissidentes, mesmo com a alta tecnologia e o acesso cada vez mais democrático de dispositivos digitais, como os *smartphones*. O reflexo disso pode ser encontrado também no meio acadêmico.

A tabulação simples de alguns termos inerentes à pesquisa, com buscas em três portais de armazenamento de produção acadêmica, referidos anteriormente, não foi o foco principal da pesquisa, porém, apontar seus números é relevante para destacar a quase invisibilidade do assunto no meio acadêmico. O “Feminismo negro”, por exemplo, aparece em 884 publicações, porém, considerando um tema consolidado há mais tempo, podemos dizer que ainda é pouco discutido também, em comparação com a área temática do feminismo (5.599 ocorrências), especialmente se considerarmos o território brasileiro; já o “feminismo negro lésbico”, na pesquisa, com as aspas, aparece somente uma vez; sem as aspas, 24 vezes.

²³ “In the cultural marketplace, art is never simply a site for freedom of expression but, rather, an arena in which opportunistic forces interact to promote a dynamic of competition that makes art a place where these institutionalized systems of domination are mirrored in art practices on every level, whether it is through the development of canonical works that allow the formation and representation of starring lineups made up of teams of white males; through the dismissal of overtly political work, especially when created by individuals from marginalized groups (particularly people of color or folks from poor backgrounds); in funding choices; in the production and dissemination of art criticism; or even in the seemingly "innocent" clinging to a fixed, static, overdetermined notion of 'great' art” (hooks, 1995, p. 138).

CAPÍTULO 2 – APROPRIAÇÃO DA ARTE PELOS MOVIMENTOS SOCIAIS: A ARTIFICAÇÃO E O ARTIVISMO NA CULTURAL DIGITAL

Começarei este capítulo com uma breve contextualização histórica e os meandros da arte ativista, tendo como parâmetro, imprescindível, as dimensões de arte abordadas na pesquisa, com base em pensamentos a respeito da arte ativista segundo Lippard (1984 [original em inglês]; 2024 [traduzido]) e noções de comportamento artificado, em Dissanayake (2009) e Brown e Dissanayake (2009). Para, enfim, localizá-lo dentre os meandros da cultura digital. Abordarei questões sobre acessibilidade a ferramentas e aplicativos de edição de imagem, que possibilitam o surgimento de novas linguagens híbridas e pessoas ativas, desenvolvedoras de suas próprias narrativas, cada vez mais comuns na contemporaneidade, criando dispositivos artificados de afeto e interações nesse meio, que podem viralizar, eternizarem-se ou perderem-se entre os códigos algorítmicos das máquinas.

2.1. Artivismo e Artificação – Contextualização teórica das formas artísticas a serem estudadas

Ao invés de enquadrar o tipo de arte estudada, preocupo-me em identificar os conceitos mais relevantes que convergem com suas principais características. Antes disso, porém, preciso pontuar duas questões: a primeira trata-se das sujeitas envolvidas nessas produções ou performances artísticas – veremos, no decorrer da análise, que são práticas desenvolvidas coletivamente, por artistas, designers, comunicadoras e profissionais de outras áreas, não diretamente relacionadas com o campo da arte –; a segunda, refere-se ao próprio conceito de arte trabalhado aqui, arte como campo expandido.

De acordo com hooks (1995):

A arte deve ser, então, um lugar onde limites podem ser transgredidos, onde *insights* visionários podem ser revelados dentro do contexto do cotidiano, do familiar, do mundano. A arte é e continua sendo um terreno cultural desinibido e irrestrito [...] Independentemente do assunto, forma ou conteúdo, se a arte é abertamente política ou não, o trabalho artístico que emerge de uma imaginação irrestrita afirma a primazia da arte como aquele espaço de produção cultural onde podemos encontrar a

compreensão mais profunda e íntima do que significa ser livre²⁴ (hooks, 1995, p. 138, tradução nossa).

O pensamento artístico trazido pela pesquisa parte de experiências pessoais e coletivas que, apesar de estarem inseridas no contexto das artes contemporâneas, extrapolam os paradigmas herméticos estabelecidos por grande parte da sociedade, referente à arte e não-arte. São produções poéticas que existem independente ou não de receberem um selo de arte.

Arte, por sorte, sabem outros, não é selo de distinção, é experiência pessoal e coletiva capaz de criticar e debochar da “distinção” a que tantos reduzem a arte. Por isso é que não importa selar a arte contemporânea com o selo de arte, mas antes experimentá-la em sua estranheza como objeto que não se deixa definir (Tiburi, 2012, *n.p.*).

A partir da hibridização de dois conceitos, *ativismo* e *artificação*, tentarei explanar, minimamente, qual tipo de arte trago para análise.

2.1.1. Artivismo: produção poética ativista

Os movimentos sociais e políticos, principalmente os da era pós-industrial, vêm marcando a história através de enfrentamentos e conquistas de direitos, tendo como aliados as ferramentas da arte e do design.

Nos estudos sobre a poética ativista, alguns termos aparecem com mais frequência: Arte Ativista, Artivismo, Arte Política, Arte Engajada, Design Ativista. Estes trazem consigo convergências e divergências, apesar de possuírem raízes semelhantes. Neste sentido, algumas divergências teóricas são notadas.

No contexto brasileiro, por exemplo, algumas discussões buscam distinguir esses conceitos, como é o caso de André Mesquita (2008), que problematiza a relação entre “arte ativista” e “ativismo”, considerando o último um neologismo midiático, surgido no começo dos anos 2000 para se criar uma vanguarda artística. Este posicionamento parte de uma crítica às apropriações da mídia de massa, referindo-se, especificamente, à matéria de Juliana Monachesi, publicada em 2003 na Folha de São Paulo. O autor menciona que os coletivos

²⁴ “Art should be, then, a place where boundaries can be transgressed, where visionary insights can be revealed within the-context of the everyday, the familiar, the mundane. Art is and remains such an uninhibited, unrestrained [...] Regardless of subject matter, form, or content, whether art is overtly political or not, artistic work that emerges from an unfettered imagination affirms the primacy of art as that space of cultural production where we can find the deepest, most intimate understanding of what it means to be free” (hooks, 1995, p. 138).

citados no jornal “se sentiram mal-descritos na reportagem, além de não concordarem com o termo ‘ativista’”²⁵ (Mesquita, 2008, p. 31).

Embora compreenda o ponto do autor, de que a midiaticização do termo “ativismo” engessa o campo da arte ativista e que a influência deste meio de comunicação de massa poderia “criar uma ‘tendência artística emergente’ ou um ‘ismo’ dentro de uma ‘nova vanguarda’” (Mesquita, 2008, p. 31), discordo quando diz ser um termo inventado pela mídia. Apesar de algumas autorias – Alexandre Vilas Boas (2015), Annie Casali (2021), Júlia Péret (2024), entre outras, – também indicarem que a expressão foi utilizada pela primeira vez na matéria de Monachesi (2003), dados recentes revelam que o artista ambientalista paraense Bené Fonteles já o utilizava desde a década de 1990 (Costa, 2024). “Para ele, ativista é a ‘mixagem de ativista político e artista poético’ (Fonteles, 2001, n.p), por isso, desde então, refere-se a si mesmo e aos seus companheiros do MAPN [Movimento Artistas pela Natureza] como tal” (Costa, 2024, p. 29). Dito isto, tratarei “arte ativista” e “ativismo” como sinônimos, tanto por questões morfológicas de aglutinação (arte+ativismo = ativismo), quanto como categoria de análise dentro do campo da arte.

Outro ponto de discussão diz respeito a “arte ativista” e “arte política”. Não obstante haver consenso de que a arte ativista é política e as nuances entre os termos sejam tênues, diferenças conceituais devem ser pontuadas. Vejamos a comparação que Lucy Lippard, em texto publicado em 1984, traduzido recentemente por Costa (2024), faz com relação a isto:

Embora artistas "políticos" e "ativistas" sejam muitas vezes as mesmas pessoas, a arte "política" tende a ser socialmente preocupada e a arte "ativista" tende a ser socialmente envolvida – não tanto um juízo de valor quanto uma escolha pessoal. A obra do primeiro é um comentário ou análise, enquanto a arte do segundo funciona dentro de seu contexto, com seu público (Lippard, 2024, p. 197).

Com base nesse pensamento, podemos entender que ambas partilham de intenções e discutem questões semelhantes, no entanto, a arte política visa, a partir do prisma analítico de quem a produz, a conscientização, o debate e a reflexão do público, mas não necessariamente exige uma ação direta deste; a crítica é trabalhada sobretudo no campo simbólico e da representação, tendo como recurso bastante recorrente a ironia e a sátira. Já a arte ativista compreende, além da representação de ideias e da crítica, a mobilização, engajamento ou a

²⁵ A pesquisadora Doris Costa (2024), ao analisar os desdobramentos após a reportagem – que culminou em debates e na realização do congresso intitulado *I Congresso Internacional de A(r)rivismo* (grafado desta forma mesmo) –, identificou, em um dos anais do Congresso, que o incômodo de artistas e realizadores do evento sobre o termo A(r)tivista, deveu-se, também, à “uma visão distorcida do que é política” (Costa, 2024, pp. 28-29).

participação direta do público, seja ele artístico ou mais amplo, com o objetivo de influenciar ou mudar a realidade coletiva, a partir das vivências de quem a produz. Vale ressaltar, porém, ainda que haja pequenas nuances conceituais entre os dois termos, estes estão justapostos e convergem no campo temático.

As imbricações da arte ativista e política são tão amplas que se torna difícil enquadrar seus conceitos em um modelo, ou até mesmo em um contexto histórico. Em parte, porque são refletidos em vários movimentos, com marcos temporais diferentes, justamente por conta da variedade de estilos e modos de agir e interagir com os elementos artísticos e ações de militância.

No entendimento de Lippard (2024), a arte ativista não se limita a um padrão ou estilo, sendo mais bem definida em termos de sua função à propriamente seu objeto. “A arte ativista é, acima de tudo, processual-orientada. Tem que levar em consideração não só os mecanismos formais dentro da própria arte, mas também como ela vai chegar ao seu contexto e público e por quê” (Lippard, 2024, p. 190). Para a autora, as estratégias de comunicação e a forma como será distribuída fazem parte do processo criativo, além de incluir atividades que costumeiramente são tratadas à parte no fazer artístico, como “trabalhos comunitários, reuniões, design gráfico, cartazes” (Lippard, 2024, p. 190), o que fornece não apenas novas imagens ou novas formas de se comunicar, mas aproxima-se da própria vida social, tornando o poder da arte mais amplo e aceito como uma possibilidade por todos.

Lippard (2024) considera que a arte ativista contemporânea tem suas raízes nos anos de 1960, com os movimentos da arte conceitual e minimalista. Embora, à época, não tenham subvertido completamente o *modus operandi* da chamada arte *mainstream*, tendo permanecido restrito às galerias, estes movimentos trouxeram alguns conceitos de desmaterialização e efemeridade como modo de desmistificar a(o) artista e desmercantilizar a obra, característicos da arte engajada da qual trata a autora.

Penso, contudo, que as raízes artivistas da qual trato em minha pesquisa são bem mais profundas, sobretudo porque estão para além de um movimento de natureza estritamente artística e de contracultura. Pesquiso um modo de produzir e se mostrar no mundo poeticamente que utiliza os meios e as tecnologias disponíveis da época para transmitir mensagens sociais e politicamente comprometidas, as quais também são ramificações da arte ativista, ou política, no sentido amplo do conceito trazido por Lippard (2024) e outras autorias, já mencionadas

acima. Lembremos que o texto da autora foi escrito nos anos de 1980, em um contexto dos Estados Unidos, sobretudo da cidade de Nova York. Além disso, a concepção embrionária da arte ativista trazida por ela está mais relacionada a atividades de artistas que buscam subverter o mundo da arte *mainstream*.

[...] toda a história desse movimento ainda não foi escrita e, no momento, provavelmente se limitaria àquelas áreas onde a experiência urbana, a consciência política e uma cena artística bastante saudável se sobrepõem. [...] Para o bem ou para o mal, tudo começa no *mainstream*, onde artistas mais e menos experimentais tendem a se identificar diretamente com pessoas oprimidas e rebeldes como artistas [...] (Lippard, 2024, p. 196).

Independentemente de concordar ou não com a autora sobre este marco temporal da nascente do ativismo – primeiro conceito relevante para a compreensão de arte trazido nesta pesquisa – muito de seus pensamentos sobre o tema foram basilares para localizar as imagens analisadas como arte ativista.

Observando e comparando materiais e fatos históricos, penso que as sementes do ativismo foram germinadas há muito mais tempo. Justifico esse pensamento a partir de algumas características essenciais identificadas, com base no próprio texto de Lippard (1984 [original em inglês]; 2024 [traduzido]) e na antologia de Mesquita, Esche e Bradley (2021):

- a coletividade e o valor para a comunidade;
- a dependência de técnicas de reprodução em massa, por razões estéticas e econômicas, derivadas das notícias da época, alinhadas com a vida cotidiana e os percalços políticos, o que Lippard chama de “jornalização da arte” e produções feitas por “artistas-repórteres”; aqui podemos incluir, também, a arte panfletária;
- a ênfase na objetividade do significado e da simplificação da comunicação, sem ser simplista;
- a desmaterialização e/ou a efemeridade.

O senso de *coletividade* no fazer artístico é uma característica importante da arte ativista.

Ao trazer e compartilhar horizontes de possibilidades, a arte pode, sem dúvida, ser um meio de ativar e facilitar processos de participação, reflexão crítica e imaginação radical em comunidades e movimentos, visando produzir efeitos reais fora de suas estruturas tradicionais e hierárquicas para gerar modelos alternativos de produção, distribuição, colaboração e circulação (Mesquita, 2021, p. 36).

O *valor de uso para a comunidade* deriva do modo como esta é afetada e se posiciona frente ao exposto. O grau de afetação será determinado pelas vivências de cada pessoa, pois “o que pode parecer simples ou estereotipado para um público pode ser rico e significativo para outro que está mais envolvido em questões específicas” (Lippard, 2024, p. 204). Não é sobre “cair em uma comunidade” e achar que, por “possuir um dom”, fruto da formalidade canônica da formação profissional, irá conseguir refletir certas lutas. Para Lippard (*ibid.*, *ibid.*), “estar fora de contato, sem análise ou desinformado é desastroso”, e destaca a importância do feminismo na construção deste pensamento:

A arte feminista ampliou e aprofundou toda a noção de "arte política" ao incorporar o elemento da transformação pessoal, autobiografia, conscientização e social, o que levou eventualmente à noção ainda mais ampla de "o político é pessoal" – ou seja, uma consciência de como eventos locais, nacionais e internacionais afetam nossas vidas individuais (Lippard, 2024, p. 199).

Esta lógica também é válida ao julgamento de quem pode produzir poeticamente, pois, para os fins desta pesquisa, o juízo de valor estético não está relacionado à formação técnica, mas ao próprio processo criativo, que tem como função comunicar vivências e informar realidades de forma mais ampla e objetiva.

A autora enfatiza que o verdadeiro poder da cultura é unir às vivências individuais às comunitárias, aliando “exemplos” e “lições objetivas” aos “prazeres do reconhecimento sensível”, mas, ironicamente, “aqueles[as] artistas que tentam transmitir seus significados diretamente são frequentemente acusados de serem propagandistas, e sua acessibilidade é, portanto, limitada àqueles que não têm medo de se posicionar” (Lippard, 2024, p. 194), isso se deve ao fato de a arte ativista estar bastante inserida na realidade e no contexto, assim, para funcionar, precisa ampliar seu alcance.

Dá a necessidade de *técnicas de reprodução em massa* – entendendo que este dispositivo não precisa, necessariamente, ser fisicamente palpável, contanto que se reproduza publicamente por um nicho específico ou mais diversificado. “A capacidade de produzir visões é impotente a menos que esteja conectada a um meio de comunicação e distribuição” (*ibid.*). Esta característica faz com que este tipo de expressão dificilmente seja considerado pela crítica, ou mesmo pela história da arte, uma vez que, “convencionalmente, os artistas não devem ir tão longe a ponto de provocar mudanças de atitudes; eles devem apenas embelezar, observar e refletir os locais, pontos turísticos e sistemas do *status quo*” (Lippard, 2024, p. 194).

As raízes do ativismo e de como vimos utilizando dispositivos artísticos como meio de expressão antissistêmica estão expressos nos cartazes da pré-revolução russa, do início do século XX, exaltando o direito à terra gratuita para o povo; nas obras e ações do movimento dos Panteras Negras, na década de 1960; nos cartazes e faixas das marchas feministas, com a primeira grande onda na década de 1920; dentre outras imagens que se tornaram simbólicas, a exemplo da mão erguida com o punho fechado – utilizada como símbolo em insurreições populares desde o século XIX, ressurgida com a Guerra Civil espanhola e se popularizando com o movimento *Black Power* dos Estados Unidos, propagando-se pelo ocidente, fazendo parte, até hoje, de diferentes movimentos, dentre eles o do feminismo, que ressignificou o punho cerrado – ainda muito atrelado ao estereótipo da força e do poder patriarcal –, acrescentando-o à iconografia do espelho de Afrodite²⁶ – ressalvadas as questões de gênero presentes nela.

Podemos, também, encontrar traços de arte política e artistas politicamente engajados ainda no século XIX, na Amazônia brasileira, dada a efervescência sociopolítica da era pré-República, latente em várias partes do país. No Pará, os reflexos não eram diferentes. O uso de recursos técnicos de imprensa como xilogravuras e, mais tarde, litogravuras, inauguraram na região amazônica uma forma de expressão visual política que Vicente Salles (2023) nomeou como “desenho de crítica e de humor”²⁷. Os *caricatures*, as charges e as composições híbridas de ilustrações e textos, impressas em pasquins²⁸, folhas ilustradas e jornais que serviam às lutas sociais eram meios utilizados por artistas e movimentos populares para uma propagação mais eficaz e de interesse das massas. Salles destaca alguns artistas do período, como João Carlos Wiegandt, radicado no Pará:

Há muitos desenhos de conteúdo político, de crítica social, de crítica dos costumes; alguns refletem atitude anticlerical. Os motivos retratam uma época de profundas transformações e inquietações sociais. Isso reafirma participação, pela arte, no processo político local. Os traços firmes confirmam que saíram do punho de artista experimentado (Salles, 2023, p. 59).

²⁶ O espelho de Afrodite, “Vênus, na mitologia romana” (Reif, 2019), representado pelo círculo com a cruz para baixo, passou a simbolizar o feminino, e depois, com o movimento da segunda onda do feminismo, incorporou-se como símbolo das suas manifestações populares. A problemática deste signo diz respeito ao próprio conceito de feminino, pois, em princípio, implica uma performance de gênero atrelada a uma dicotomia masculino versus feminino.

²⁷ No livro *Traços e Troças: o desenho de crítica e de humor no Pará*, publicado em 2023, o autor destrincha fatos e um enorme acervo artístico da história política paraense através de desenhos que circularam entre os séculos XIX e início do XX, nos hebdomadários e circulares da época.

²⁸ Pasquim “exprime tipo particular de jornalismo, um tanto marginal, porém muitas vezes abrigado pelos jornais ditos sérios, em cujas oficinas se imprimiam. Despejava a crítica mais ferina, o ridículo na sociedade burguesa, as ambições e as contrariedades políticas” (Salles, 2023, p. 37).

Com a ressalva da praticamente inexistente participação feminina nos registros históricos da cena artística caricaturesca do Pará e nos movimentos de crítica política da época, o autor traz uma pontinha de possibilidade factual para a conclusão (minha) de que as mulheres, também, contribuíram ativamente para as mudanças do *status quo* cultural e político da sociedade, apenas foram invisibilizadas, como mostra o trecho abaixo:

[...] a caricatura ^[29] publicada originalmente na *Revista Paraense* (n. 5, ano i, de 27 de março de 1909), que se supõe do próprio Theodoro Braga, mas que traz a enigmática abreviatura das iniciais mhb (Maria Hirsch Braga?) [...] É possível que a peça com a legenda “Caricaturista... de si próprio”, que se supõe autocaricatura, tenha sido elaborada por sua mulher [...] Confirmada minha suspeita, ou meus humores, teria sido Maria Hirsch, companheira de Theodoro Braga, nossa primeira caricaturista. [...] há vinte referências bibliográficas que tratam de suas atividades artísticas. [...] Mas a mulher artista não se sobressaiu mais que a mulher do artista [...] Ela não recebeu qualquer atenção (Salles, 2023, p. 183).

Não teriam, então, Maria Hirsch e outras mulheres figurado como artistas em periódicos e ilustrado diversas outras caricaturas e charges de cunho político da história paraense? É possível que sim, mas nem no referido livro de Vicente Salles encontramos mais referências. Como em várias obras artísticas, a mulher é, normalmente, apenas a retratada, muitas vezes desnuda, mas quase nunca é a artista. No Museu de Arte de São Paulo, por exemplo, apenas 6% das(os) artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos (Bechelany; Pedrosa, 2017, p. 123).

Ainda assim, é inegável que a arqueologia minuciosa do autor paraense para resgatar parte da história artística do Pará, onde pude identificar traços de arte ativista na Amazônia, muitas vezes desconhecida e ignorada pela história da arte brasileira, é de extrema importância.

A nossa história, a riqueza da cultura que construímos no passado, mesmo que alguns não queiram aceitar, serve hoje à nossa cultura e é seu alicerce. A história e a cultura de mulheres e homens que construíram e formaram, nas lutas políticas e sociais, a sociedade em que vivemos hoje estão registradas nessas charges e caricaturas exibidas em pasquins, revistas ilustradas e jornais, que as estampavam em textos os quais, mais que os ilustrar, completavam ou esclareciam, dizendo muitas vezes mais do que os textos que ilustravam (Sampaio, 2023, p. 11).

Apesar da história canônica exaltar as sociedades emancipadoras, sobretudo as compostas por homens brancos, políticos e barões, que, segundo Salles (2023), só foram decisivos já nos últimos e inevitáveis anos da dissolução da monarquia brasileira, são nos movimentos populares que o Pará enraíza suas sementes ativistas abolicionistas, a exemplo da Cabanagem, movimento social da primeira metade do século XIX, nascido da força das vidas

²⁹ Figura 64, em Salles (2023, p. 183).

negras que tinham recém readquirido sua “liberdade” e foram decisivas na aglutinação de escravizados em prol da luta (Salles, 2023).

Neste bojo, segundo o autor, várias sociedades – que hoje poderíamos chamar de coletivos – foram criadas. Em Belém, no ano de 1883, surgia um dos mais ativos, a Sociedade Abolicionista 28 de Setembro³⁰, formada por catraieiros do porto da capital e fortemente apoiada por artistas locais. Uma iniciativa popular que reunia grande número de negros operários urbanos e artistas. “O abolicionismo tornou-se, portanto, um dos temas prediletos dos caricaturistas, tema da maior expressão social, vigoroso testemunho desse momento conturbado da História” (Salles, 2023, p. 133). Dentre talentosas(os) artistas desse período, figuraram Crispim do Amaral, homem negro pernambucano, e seu irmão Manuel. Ambos se estabeleceram no Pará e criaram o periódico *A Semana Ilustrada* (1887-1888), com ilustrações satíricas da sociedade escravocrata. Arrisco dizer que muitos desses artistas estariam entre os campos (2) e (3) na formação da arte ativista, na classificação contemporânea trazida por Lippard (2024), abaixo:

Internamente, a arte ativista de hoje é o produto de três campos separados de artistas [...] Eram eles: (1) artistas experimentais ou de vanguarda trabalhando na comunidade *mainstream* ou “alta arte”, (2) artistas progressistas ou chamados “artistas políticos” trabalhando juntos ou dentro de organizações políticas, muitas vezes simultaneamente dentro e fora do mundo da arte *mainstream*; e (3) artistas comunitários que trabalham principalmente fora do mundo da arte com grupos de base” (Lippard, 2024, p. 196).

Essas técnicas de reprodução em massa – sem deixar escapar aos olhos desta que vos escreve, toda uma carga de estereótipos, racismo estrutural, ainda que abolicionistas, machismo etc. –, usavam o humor e a sátira para subverter as lógicas da sociedade dominante através de traços e representações característicos de sua época, utilizando os próprios subprodutos da industrialização e o incipiente capitalismo para rechaçar as classes mantenedoras do poder.

A *comunicação objetiva* e repleta de significados relativos ao contexto, outra característica da arte ativista, tem o intuito de informar e, ao mesmo tempo, entreter, chamar a atenção e gerar reflexão, afetação e, por conseguinte, mais ação. Por conta disso, este tipo de arte tornava-se praticamente irrelevante aos olhos do mercado da arte convencional e seus críticos, que não são, segundo Lippard (1984), nem o público-alvo, tampouco conhecedores das questões e lugares quanto as próprias pessoas envolvidas. “Isto, por sua vez, levou alguns a

³⁰ “Homenagem à data em que foi sancionada a Lei do Ventre Livre, que declarava livres os filhos da mãe escravizada, baixada em 1871” (Salles, 2023, p. 133).

rejeitar a noção socializada de que é preciso escolher entre a arte e a ação social, e qualquer pessoa que queira que a arte seja comunicativa e eficaz é ou um idealista sentimental, um péssimo artista ou um perigoso vermelho” (Lippard, 1984, p. 353, tradução nossa), diz a autora, em alusão ao crítico de arte Hilton Kramer.

Parto, agora, para a quarta e última característica que justifica a nascente do ativismo pesquisado, a *efemeridade* e a *desmaterialização*.

Se esta dissertação fosse sobre um tipo específico de arte ativista, como a caricatura paraense, “esquecida” ou “apagada” pela história da arte brasileira e mundial, teria em mãos um acervo de considerável tamanho – apesar de muita coisa ter sido, literalmente, jogada no lixo³¹ –, “incluindo livros, hemeroteca, panfletos, programas de peças de teatro e de óperas, folhetos, cartas, material sonoro, partituras, fotografias, cartazes” (Sampaio, 2023, p. 14). A curiosidade por um tema específico do artista historiador Vicente Salles – que dizia: “nem todo lixo fede” –, aliada à vontade institucional de preservar a materialidade remanescente, teria me possibilitado o acesso à bastante material de estudo. No entanto, esta dissertação é sobre o ativismo LGBTQ+ amazônica e tenho pouco, ou pior, nenhum acesso à acervos anteriores aos da década de 1960, no contexto brasileiro, no amazônico, tampouco. Isso se deve, possivelmente, a clandestinidade da produção destes materiais, por conta da forte repressão às vivências sáficas, refletidas até hoje.

Por esta razão, creio que a *efemeridade* na arte ativista se dá de duas formas: uma proposital, em que a desmaterialização e a efemeridade são modos de subverter e criticar o *modus operandi* da arte *mainstream*; e outra não-proposital, mais no sentido de desimportância institucional e da sociedade em geral, tanto artística quanto histórica, o que leva ao descarte ou a não conservação material.

A ideia de ações artivistas propositalmente efêmeras e desmaterializadas, são mais contemporâneas e tiveram, portanto, mais chances de serem registradas, primeiro porque, quando de seu *boom* inicial, nos anos de 1960, a TV consolidava-se como grande meio de comunicação de massa e formadora de opinião, acrescento a isto a popularização de aparelhos

³¹ “O desinteresse pela memória local é tanto que, certa feita, o arquivo do Theatro da Paz foi jogado no lixo. A Assembleia Legislativa Estadual se desfez da mesma forma de sua coleção de periódicos. Nem todo lixo fede. Ou é desprezível. A memória da caricatura no Pará está, portanto, comprometida, como também irremediavelmente comprometida está parte da história da nossa imprensa. Agora é impossível a análise do conjunto” (Salles, 2023, p. 24).

como filmadora, máquinas de escrever e fotográfica, o que possibilitava o registro de imagens, textos, roteiros de performances etc.; segundo, devido a cooptação do mercado, que passou a enxergar formas de mercantilizar este tipo de arte, ganhando maiores proporções na década de 1980, de acordo com Lippard (2024).

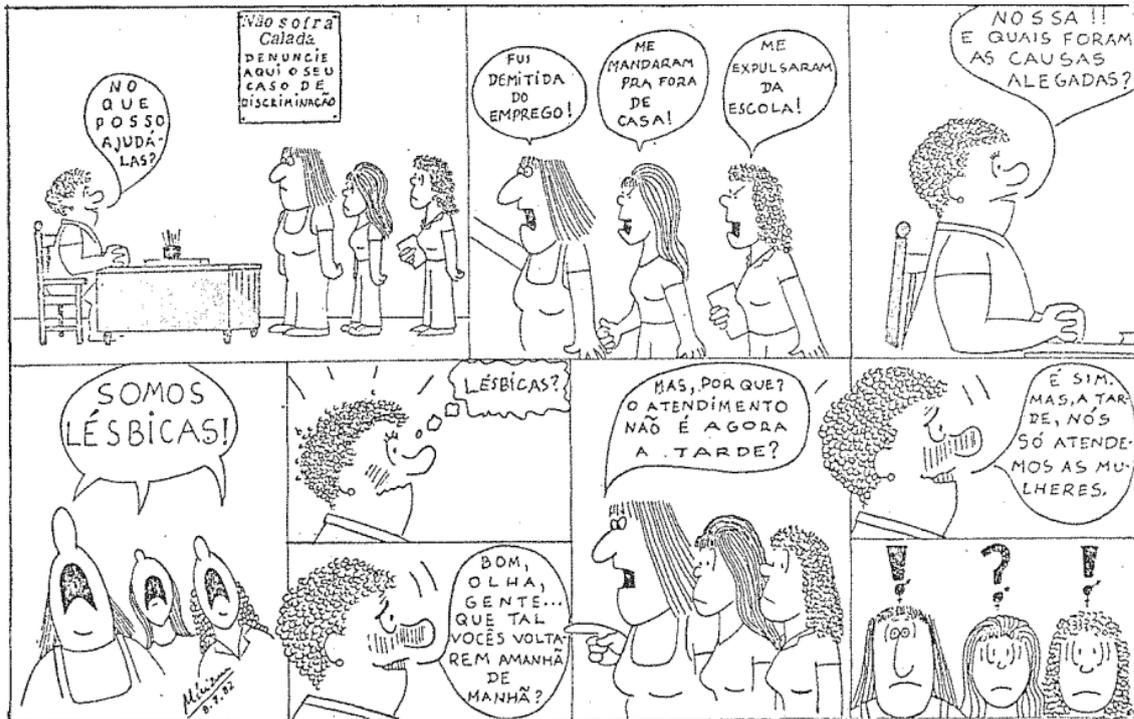
Com relação a esta segunda constatação, a autora identifica um importante fenômeno, a gentrificação ou “Sohorização” da arte política pelo que ela chama de “alta arte”. O que antes era marginalizado e invisível aos olhos críticos do mercado convencional da arte, tomou ares de *nouvelle vague* estilística na década de 1980, cooptado pelo mercado e a midiaticização. Ainda assim, Lippard encontra um ponto positivo, pois “à medida que [a arte ativista] passa a ser mais “respeitada”, não se torna, necessariamente, menos eficaz, em parte porque artistas ativistas continuam a atravessar a barricada, oferecendo modelos para uma maior integração da arte e da mudança social” (Lippard, 1984, p. 355, tradução nossa).

No entanto, penso que grande parte da arte ativista, dos últimos cem ou mais anos, esteve fora dos holofotes e foi/é não-propositalmente efêmera. Mesmo que alguns encontros, performances, intervenções, cartazes, volantes etc. tenham sido, fortuitamente, resgatados (litografados, fotografados, filmados, impressos ou oralizados), muitos destes se devem a acervos pessoais da própria militância, portanto, grande número ainda se encontra nos porões da nossa memória social e coletiva, principalmente a respeito do ativismo lésbico. Trato como efemeridade não-proposital pois entendo que a intenção primeira desse tipo de expressão é marcar, afetar e, sobretudo repassar para as futuras gerações as lutas e as representações de um grupo, ainda que por meio do humor, como mostra a apresentação de *A Semana Ilustrada*, de Crispim e Manuel Amaral, citados anteriormente:

Traz caricaturas para melhor criticar os costumes, as gentes e as coisas deste enorme país [...] Antes dela, outros têm aparecido com o mesmo programa *para desaparecerem como meteoros*, deixando apenas umas *vagas lembranças de sua existência*; este não se sabe se terá o mesmo destino, entretanto sente-se forte para a luta, disposto a fazer rir alguém e a espinhar outrem [...] (Uma Espécie..., 1887, *apud* Salles, 2023, grifo nosso).

Ou as tirinhas do boletim de publicação independente Chana com Chana, produzido pelo Grupo de Ação Lésbico-Feminista (GALF) e distribuído clandestinamente entre as lésbicas, na década de 1980, como no exemplo trazido na Imagem 3, a seguir.

Imagem 3 – Tirinha extraída da edição de dezembro de 1982 do Chana com Chana.



Fonte: <<https://cisges.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/09/chana-com-chana.pdf>>.

O jornal é um dos poucos materiais de resistência especificamente sapatão destacado na história da luta LGBTQ+, devido ao levante ocorrido no Ferro's Bar, ponto de encontro e articulação política de lésbicas em São Paulo. O local foi palco do que ficou conhecido como Stonewall³² brasileiro. As ativistas do GALF, utilizavam o local para vender o jornal e fazer intervenções, mas os donos, incomodados com o tipo de frequência no estabelecimento e alegando importunação, começaram a expulsá-las, fazendo uso, inclusive, de violência. Então, juntamente com outras manifestantes, reuniram-se em protesto na frente do bar, no dia 19 de agosto de 1983, marcando a data como Dia do Orgulho Lésbico (Ferro's Bar, 2022, 25 min).

Dada as características das obras resultantes da arte ativista, poucas figuraram em exposições, à exemplo de alguns pôsteres e gravuras que, segundo Grindon (2020), escorregaram para debaixo das portas dos museus, que passaram a coletar cartazes de movimentos sociais porque seu contexto público sugeria um quê vanguardista e empolgante. Porém, estes eram tratados mais como objetos casuais.

³² Bar localizado na cidade de Nova York, que ficou mundialmente conhecido quando uma forte e violenta repressão policial contra pessoas LGBTQ+, sobretudo homens gays, em 28 de junho de 1969, desencadeou uma grande manifestação, alastrando-se em vários pontos. Marcando a data que hoje é lembrada como Dia do Orgulho LGBTQIAPN+.

Quando esses objetos aparecem em museus, geralmente são apresentados como efêmeros e são exibidos sem atenção própria, como objetos incidentais, presentes enquanto uma mudança social importante estava acontecendo. Mais raramente, eles vêm sendo mostrados como fetiches, valorizados como capital cultural ‘fronteiriço’ ou ‘vital’ e, assim, mercantilizados de formas contrárias às causas políticas que originaram seus objetivos. Essas duas condições – efemeridade e fetichização – são os principais perigos (Grindon, 2020, p. 27).

Já a *desmaterialização* na arte ativista se dá no sentido de que o objetivo fim da produção é a circulação de ideias a partir de meios mais abrangentes e inclusivos, em que o processo criativo da construção do objeto e a sua função social são primordiais em relação a obra em si, ou o nome da(o) artista, potencializando este tipo de arte como dispositivo dissidente.

A integração da arte nos processos de mudança social, portanto, não é recente, o que mudou, a partir da década de 1960, foi como o mercado passou a enxergá-la. Pouco importando se esta era uma crítica ao próprio *mainstream* e ao poder, pois, como disse Léon Ferrari (2021, p. 151), “Não lhe importa que o insultem, se o insulto for artístico”. O autor, entretanto, tinha pensamento, em parte, divergente com o que vemos em Lippard (2024), pois ele entendia que a arte ativista, ao ser mercantilizada pela elite social e política, tinha sua eficácia anulada:

O triunfo de suas obras significou o fracasso de suas intenções: o pequeno público e os intermediários demonstraram sua extraordinária capacidade de absorção tomando a obra por suas formas e minimizando seus conteúdos. A arte é tão importante para eles que, se a obra é arte, a denúncia desaparece. [...] O comprador só pede que haja arte, não lhe interessa o que o pintor diz, interessa-lhe apenas como se coloca a pintura e qual é o seu prestígio. A arte todo-poderosa sublima e abraça todas as ideologias. Crítico, intermediário e comprador olham para a denúncia e veem arte (Ferrari, 2021, p. 151).

Já Lippard (2024) acreditava que, mesmo estando sob a tutela institucional, este tipo de arte oferecia modelos de integração entre arte e mudança social.

Quanto à cooptação, quanto mais sofisticados se tornam os artistas ativistas, mais eles são capazes de fazer arte que funcione em vários níveis. Eles podem fazer [p. 345] obras de arte específicas para públicos e situações específicas, ou podem tentar assobiar e chupar cana ao mesmo tempo, com uma obra afetando o público de arte de uma maneira e o público em geral de outra. Tentarão fazê-lo sem sacrificar a complexidade ou a estética e sem serem assimilados e manipulados pela cultura dominante. A arte que não está confinada a um único contexto sob o controle do mercado e do gosto da classe dominante é muito mais difícil de neutralizar. E muitas vezes é bastante eficaz quando visto dentro das próprias cidadelas do poder que critica (Lippard, 2024, pp. 192-193).

Para essa autora, dada a lógica capitalista, não é uma má troca que o *establishment* goste de se ver refletido em obras pouco lisonjeiras, achando que o fato de as possuir neutralize seus efeitos políticos, pois elas continuarão a existir em outros contextos que não o privado. Tendo

a concordar com este pensamento, especialmente quando estamos tratando de artistas verdadeiramente ativistas, engajadas, que transitam em museus e galerias ao mesmo tempo em que estão trabalhando nas suas comunidades ou coletivos, e suas obras despertam para olhares que, do contrário, nunca enxergariam certas vivências, como é o caso da fotógrafa e pesquisadora Nay Jinkns³³, que convulsiona metodologias coloniais com seu trabalho e pesquisa, Glenda Beatriz³⁴, Thays Chaves (n.a.z.a.s)³⁵, dentre outras artistas. Nestes casos, por que não utilizar o sistema para subvertê-lo ou criticá-lo? Trago exemplos de grandes nomes da cena artística paraense apenas para contextualizar este contraponto entre Lippard e Ferrari, porém, o foco ativista desta pesquisa está nas produções poéticas que não estão nos museus e galerias, mas também tendem a revolucionar e criticar mais ainda os padrões impostos.

O ativismo no campo da cultura digital, igualmente, parte de uma lógica capitalista, pois, ao mesmo tempo em que enchemos os bolsos de Zuckerberg's³⁶, Cook's³⁷ e Jong-hee's³⁸ da vida, utilizamos as ferramentas do sistema para criar uma rede de afeto através de nossas expressões, com a finalidade de sermos vistas, ouvidas, respeitadas e ajudarmos umas às outras, enfim, para existirmos e permanecer existindo.

Sendo assim, podemos inferir que as imagens estudadas em minha pesquisa carregam semelhanças com o conceito de ativismo, explanados neste subtópico, pois as expressões de artistas e não artistas evidenciam, além da crítica ao sistema, um envolvimento ativo dentro do contexto social, político, econômico e ambiental em que vivemos, compondo, assim, a primeira característica do espectro de arte estudado.

³³Algumas produções poéticas de Naiara Jinkns de Castro (Nay Jinkns) podem ser encontradas no Instagram em: <https://www.instagram.com/nayjinkns/>

³⁴Algumas produções poéticas de Glenda Beatriz podem ser encontradas no Instagram em: <https://www.instagram.com/glendabeatrizbeatriz/>

³⁵Algumas produções poéticas de Thays Chaves (n.a.z.a.s) podem ser encontradas no Instagram em: <https://www.instagram.com/n.a.z.a.s/>

³⁶ CEO da Meta

³⁷ CEO da Apple

³⁸ CEO da Samsung

2.1.2. Comportamento artificializado

Correlaciono alguns conceitos do artivismo com os de “artificalização”, sobretudo no que diz respeito à configuração comunicativa do tipo de arte que pesquiso. Este modo de comunicar parte de uma “predisposição comportamental”, ou seja, “a capacidade que todos os seres vivos possuem de operar, deliberadamente, mecanismos para gerar formas comunicativas” (Oliveira; Botelho, 2023, p. 10), sendo seu potencial afetivo dado pelas “respostas emocionais que as artificializações produzem além de seu significado representacional ou simbólico”³⁹ (Dissanayake, 2009, p. 152, tradução nossa).

Não é intenção desta pesquisa realizar uma arqueologia do termo artificialização, para isto, destaco o trabalho de Hosana Oliveira e Marcela Botelho (2023)⁴⁰, com base no qual foi possível aprofundar-me sobre a contextualização histórica do conceito e, a partir da revisão de literatura feita pelas pesquisadoras, expandir o horizonte de leituras para identificar as convergências e divergências em diferentes autorias e vertentes, dentre elas, a de Ellen Dissanayake (2009) – linha mais adequada ao contexto de artificialização trazido aqui – que propõe: artificar é um componente evoluído não reconhecido, mas vital, da natureza humana.

A hipótese da artificialização de Dissanayake nos leva, portanto, a ampliar o leque transdisciplinar da pesquisa, abrindo o entendimento da arte ativista sapatão a partir de “aspectos pré-verbais, pré-simbólicos, panculturais, transmodais, supramodais, participativos, organizados temporalmente, afetivos e afins da cognição e do comportamento estético”⁴¹ (Dissanayake, 2009, p. 138, tradução nossa)

De acordo com Oliveira e Botelho (2023, p. 2) “as ferramentas conceituais em torno da ideia de artificialização podem auxiliar a dar sentido, bem como expandir nossa discussão sobre as mais variadas ocorrências da arte contemporânea”, destacando a possibilidade de aplicação

³⁹ “the emotional responses that artifications produce apart from their representational or symbolic meaning” (Dissanayake, 2009, p. 152).

⁴⁰ O artigo identifica as principais abordagens sobre artificialização, e destaca, dentre outras, as de Naukkarinen (2012), Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2012) e Steven Brown e Ellen Dissanayake (2009). Disponível em <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668638-artificacao--contextualizacao-historica-abordagens-e-aplicacao/>

⁴¹ “preverbal, presymbolic, pancultur-al, cross-modal, supra-modal, participative, temporally-organized, affective, and affinitive aspects” (Dissanayake, 2009, p. 138).

neste campo, especialmente em produções que convergem arte, ciência e tecnologia, ou seja, a arte como campo expandido.

Enquanto o comportamento estético se refere aos seres vivos, a arte se refere aos seres humanos. Algumas dessas ações, dependendo das mais variadas circunstâncias em que venham a se apresentar, podem vir a ser consideradas formas de arte. Linguagem, cultura, mercado etc. contribuem para dar um *status* diferenciado a essas ações, transformando-as em arte (Oliveira; Botelho, 2023, p. 10).

O ativismo sapatão no campo da cultura digital se apresentaria, portanto, como um terreno fértil para discutirmos a artificação nas ações dos coletivos sapativistas e seu potencial afetivo, a partir de suas produções criativas. Neste sentido, podemos entender tais produções como formas artísticas, de características “evolutivas-adaptativas”, uma necessidade biológica e sociocultural, tendo em vista o que é feito, isto é, as manipulações estéticas, ou os meios que têm como fim a arte, a partir de uma necessidade cotidiana, fundamental para garantir a permanência e a sobrevivência coletiva, por meio da crítica social, ações diligentes e das manifestações de vivências sáficas.

Ao pensar na arte como campo expandido, ou algo feito pelas pessoas, ou ainda, um “comportamento artificado”, a hipótese de Dissanayake (2009) sugere dois níveis de entendimento sobre artificação. O *nível um*, mais básico, seria o uso premeditado de operações protoestéticas que evoluíram como artifício utilizado por mães humanas ancestrais para reforçar laços emocionais com seus bebês. Essa interação é uma adaptação evolutiva que garantiu a sobrevivência dos nenéns humanos, por trazer “benefícios cognitivos e sociais práticos [...], como ajudá-los a praticar e aperfeiçoar a troca de participação social”⁴² (Dissanayake, 2009, p. 140, tradução nossa). Neste nível, argumenta, ainda não podemos classificar como arte ou mesmo artificação, mas estas manipulações protoestéticas, surgidas a partir de reservatórios de capacidades e sensibilidades, ao serem usadas de forma deliberada, em um novo contexto, como as de cerimônias rituais, criadas culturalmente – a autora traz como exemplo as cerimônias religiosas –, podem tornar-se novamente adaptativas. O *nível dois* seria, então, o resultado da artificação, “música, dança, modelagem e embelezamento de ambientes, linguagem poética, performance dramática e coisas do tipo”⁴³ (*ibid.*, p. 143, tradução nossa), usado em cerimônias humanamente únicas e culturalmente inventadas, próprias da evolução humana.

⁴² “practical cognitive and social benefits [...] such as helping them to practice and perfect the give-and-take of social participation” (Dissanayake, 2009, p. 140).

⁴³ “music, dance, shaping and embellishing surroundings, poetic language, dramatic performance and the like” (Dissanayake, 2009, p. 143).

Ao longo dos milênios de evolução dos hominídeos, a mente humana tornou-se cada vez mais um órgão de “fazer sentido”. Poderes inter-relacionados de memória, previsão e imaginação desenvolveram-se gradualmente e permitiram que seres humanos estabilizassem e confinassem o fluxo da vida ao fazer conexões mentais entre passado, presente e futuro, ou entre diferentes experiências ou observações. Podiam se lembrar de coisas boas e ruins e imaginá-las acontecendo novamente. Um custo dessa consciência crescente das possibilidades e imprevisibilidade da vida era a incerteza e a ansiedade⁴⁴ (Dissanayake, 2009, p. 144, tradução nossa).

Para a autora, a participação humana na criação artística é mais ampla do que os padrões de cognição e comportamento estético descritos pelos Estudos Cognitivos, Evolucionários e Neuroestética (CENA), que traz uma visão bastante ocidental sobre arte⁴⁵, tratando-a como sinônimo de beleza, talento, originalidade e criatividade.

“A neuroestética trata as artes visuais como pacotes de estímulos perceptivos, mesmo embora esses mesmos estímulos também ocorram em contextos não estéticos e não esteja claro se, ou como, os dois podem ser distinguidos”⁴⁶ (Brown; Dissanayake, 2009, *apud* Dissanayake, 2009, p. 146, tradução nossa). Para a autora, estes estudos de percepção das representações pictóricas são importantes, no entanto, raramente leva-se em conta “as capacidades estéticas ou mecanismos – os meios e manipulações comportamentais e emocionais pelos quais características ou obras têm seus efeitos”⁴⁷ (*ibid.*, p. 146, tradução nossa).

Seres humanos, distinguindo-se de outros animais, que também desenvolvem comportamentos semelhantes aos da arte, são os únicos a usarem propositalmente “operações para tornar seus corpos, vocalizações, movimentos e arredores extraordinários ou especiais”⁴⁸

⁴⁴ “Over the millennia of hominin evolution, the human mind increasingly became a “making sense” organ. Interrelated powers of memory, foresight, and imagination gradually developed and allowed humans to stabilize and confine the stream of life by making mental connections between past, present, and future, or among different experiences or observations. They could remember good and bad things and imagine them happening again. One cost of this growing awareness of the possibilities and unpredictability of life was uncertainty and anxiety” (Dissanayake, 2009, p. 144).

⁴⁵ “Por exemplo, artes visuais ou paisagens retratadas (ou reais) são tipicamente tratadas como se fossem entidades estáticas percebidas por indivíduos estáticos. Pesquisadores em estética evolucionária e neuroestética assumem que a arte pode ser caracterizada por (ou mesmo ser considerada sinônimo de) beleza (Dutton, 2009; Martindale, Locher, & Petrov 2006; Thornhill 2003), talento (Dutton 2009), originalidade (Miller 2000), criatividade (Martindale, Locher, & Petrov 2006; Miller 2000; Dutton 2009) e raridade (Dutton 2009). Mas os relatórios de etnólogos de sociedades pré-modernas indicam que artes estacionárias e observadores contemplativos são raros.” (Dissanayake, 2009, p. 159)

⁴⁶ “Neuroaesthetics treats visual arts as packages of perceptual stimuli, even though these same stimuli also occur in nonaesthetic contexts and it is not clear whether or how the two can be distinguished (Brown; Dissanayake 2009)” (Dissanayake, 2009, p. 146).

⁴⁷ “capacities or mechanisms — the behavioral and emotional means and manipulations by which features or works have their effects” (Dissanayake, 2009, p. 146).

⁴⁸ “operations to make their bodies, vocalizations, movements, and surroundings extra-ordinary or special” (Dissanayake, 2009, p. 151).

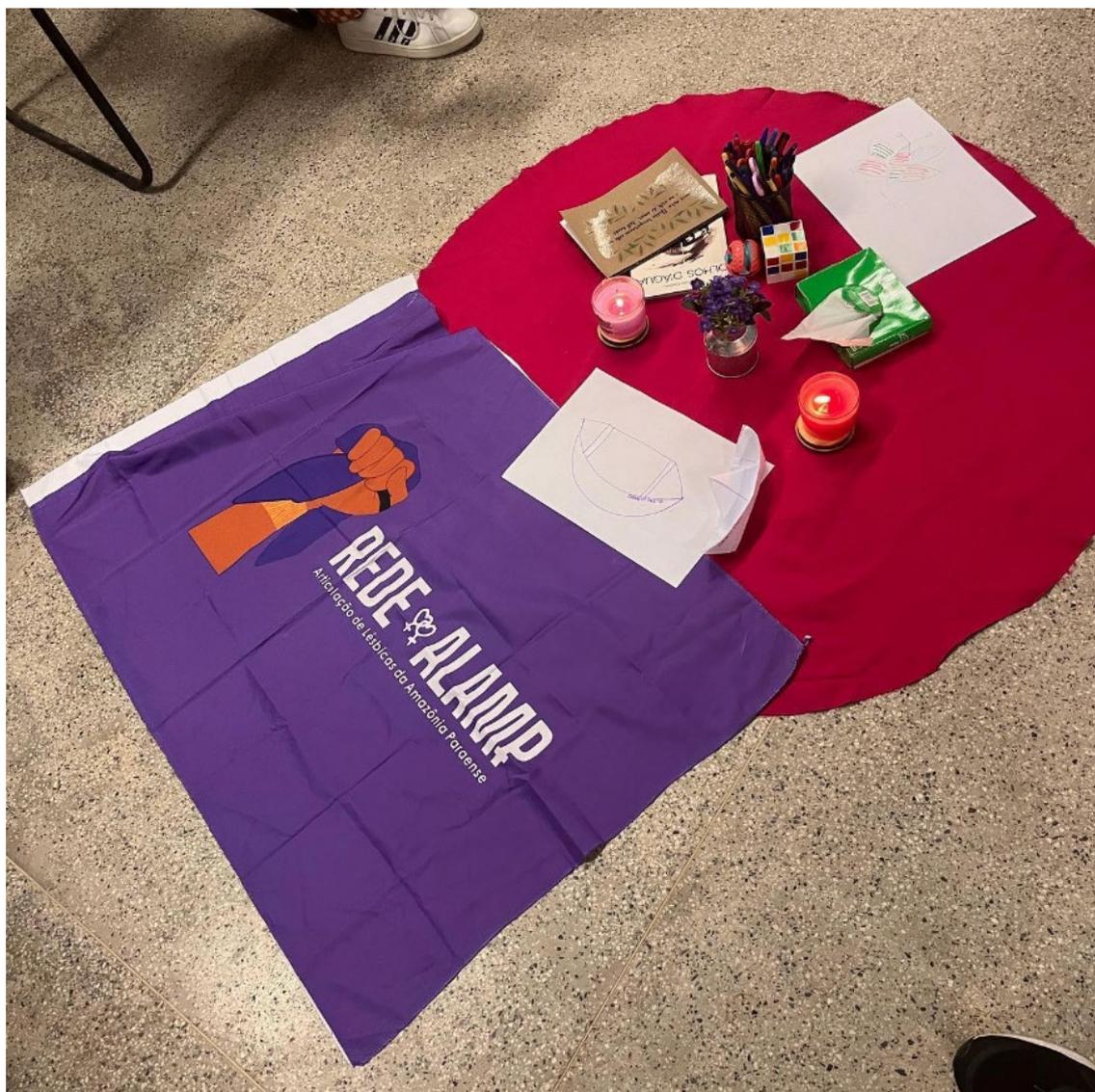
(Dissanayake, 2009, p. 146, 151, tradução nossa), sem estarem limitados a programações genéticas instintivas como estações do ano, acasalamento etc.

Para Dissanayake (2009), artificação e cognição estética tem sido, evolutivamente, tão importantes, no sentido adaptativo da existência humana, quanto a transferência verbal de informações. Considerar a arte algo que as pessoas fazem, desafia até mesmo a ideia de que ela é consequência da nossa capacidade de simbolização, pois, nem sempre, a arte é representacional e visualmente percebida. “Seus efeitos são mais emocionais do que cognitivo-simbólicos: eles atraem atenção, sustentam o interesse e criam e moldam a emoção”⁴⁹ (Dissanayake, 2009, p. 151, tradução nossa). Mesmo marcas simbólicas podem produzir efeitos diferentes de seus símbolos e referentes pretendidos, sugerindo antecedentes adaptativos para formas, cores, marcas visuais, a partir de traços de marcações como uma atividade por si só. Por exemplo, nas reuniões realizadas pelas coletivas Sapato Preto Amazônida e Rede ALAMP, é de praxe estender bandeiras no chão (como mostra a Imagem 4), enfeitar o local, formar um círculo para que todas possam falar e serem ouvidas, sem hierarquia de poder. Isto é uma forma ritualística que marca as interações do grupo, enfatizando aspectos emocionais importantes, motivação primeira para a artificação.

Imagem 4 – “Roda para acolher mulheres lésbicas em processo de elaboração de luto.

A condução foi feita pela psicóloga Aline Queiroz que conduziu os trabalhos através de técnicas da justiça restaurativa. Um momento de imersão e fala construindo o bem viver de mulheres lésbicas em contextos de perdas cotidianas” (Rede ALAMP, 2024, Instagram).

⁴⁹“Their effects are emotional more than cognitive-symbolic: they attract attention, sustain interest, and create and mold emotion” (Dissanayake, 2009, p. 151).



Fonte: @ativismolesbicoamazonida.

Exploraremos mais detalhadamente essas marcações, trazendo outros exemplos, no Capítulo 3.

Resumidamente, Dissanayake define artificação e cognição estética como adaptativas por si mesmas, não subprodutos de simbolização ou outra habilidade cognitiva, e propõe que artificar é “uma predisposição comportamental universal cujos componentes são características antigas e influentes – ainda que ignoradas – da cognição humana”⁵⁰ (Dissanayake, 2009, p. 153, tradução nossa).

⁵⁰ “a universal behavioral predisposition whose components are ancient and influential — if unregarded — features of human cognition” (Dissanayake, 2009, p. 153).

A emoção manipulada esteticamente para fins expressivos, a partir de ferramentas utilizadas como dispositivos que produzem efeitos emocionais, é onde concentra-se o foco de análise das imagens ativistas, a ser desenvolvido no Capítulo 3 desta dissertação, intitulado “Artivismo no contexto da cultura digital como dispositivo artificado de afeto sapatão: coletivas Sapato Preto Amazônida e Rede ALAMP (Articulação de Lésbicas da Amazônia Paraense)”. Assim sendo, trabalhar a hipótese da artificação será essencial para compreendermos as ligações afetivas no desenvolvimento da arte sapativista, especialmente quando esta envolve componentes corporais como gestos, sorrisos, beijos, abraços etc., enfim, “expressões e comportamentos usados espontaneamente e habitualmente por adultos individuais na interação amigável cotidiana entre si”⁵¹ (Dissanayake, 2009, p. 141, tradução nossa).

2.2. Da pré-modernidade à cultura digital – a função adaptativa da arte

Para delinear os conceitos de estética tratada nesta pesquisa, trago algumas abordagens da estética evolucionária, trabalhadas por Brown e Dissanayake (2009). Mas antes, é preciso ressaltar que, segundo os autores, por ser um campo novo, comparado com outros estudos sobre neuroestética e estética, possui um despertar de interesse mais recente, portanto, pesquisadoras(os) parecem ainda não ter estabelecido uma visão sobre o seu próprio objeto, sendo assim, “podem não estar cientes das tremendas ambiguidades inerentes aos termos ‘estética’ e ‘arte’”⁵² (Brown; Dissanayake, 2009, p. 43, tradução nossa), gerando conotações inadequadas desses termos quando pensamos em experiências, práticas e funções das artes em diferentes tipos de sociedade, inclusive na cultura popular contemporânea, dentro da qual destaco a cultura digital.

De acordo com Brown e Dissanayake (2009), assim como o termo estética, do grego *aísthesis*, que diz respeito ao sentido, a arte ainda está sendo relacionada a formas elitistas, derivadas da filosofia das belas-artes do século XVIII, ou seja, relativa às contemplações de “grandes” obras aprisionadas em museus e galerias, aos moldes eurocêtricos. Restringir o

⁵¹ “expressions and behaviors spontaneously and habitually used by individual adults in everyday friendly interaction with each other” (Dissanayake, 2009, p. 141).

⁵² “may not be aware of the tremendous ambiguities inherent in the terms “aesthetics” and “art,” ones that limit a proper understanding of human art behavior” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 43).

conceito de estética à essa arte elitista é estacioná-lo no tempo e no espaço, afastando-o do mundo das massas e da cultura popular.

[...] as próprias artes lidam com um reino muito mais amplo da experiência humana do que respostas estéticas ou preferências por características. Um foco em tais respostas e preferências, mesmo em obras de arte individuais, reduz as artes ao nível de psicologia do receptor e ausência de função social, como pressuposto em muitas abordagens filosóficas das belas-artes baseadas em princípios do Iluminismo⁵³ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 44, tradução nossa).

Para os autores, embora a complexidade em criar arte, assim como encontrar uma parceira ou um *habitat* adequado, inclua uma dimensão estética, de forma alguma esta é a coisa mais importante, ou seja, a arte não está reduzida a respostas estéticas baseadas em avaliação de objetos, muito menos a uma representação elitista ou a um único prisma.

Ao considerar o comportamento como artificado, nos leva a expandir a noção de arte, pois conseguimos observá-la a partir de outros contextos, como os de cerimônias, exemplo trazido pelos autores. De ampla variabilidade cultural, as cerimônias são funções adaptativas das artes, identificadas em sociedades pré-modernas, tradicionais, sendo descritas como “manifestações comportamentais de sistemas de crenças cognitivas sobre a maneira como o mundo funciona” (Alcorta; Sosis, 2005, *apud* Brown; Dissanayake, 2009, p. 46). E, de acordo com Brown e Dissanayake (2009), têm algumas características comuns:

- São realizadas em momentos de incerteza – ao perceberem algo circunstancial como vitais à sobrevivência e à subsistência, tentam influenciar os resultados de modo a mantê-las.
- São tipicamente multimodais – combinam canto, execução de instrumentos, dança, linguagem literária, espetáculo dramático, performance, decoração de corpos, ambientes e qualquer tipo de parafernália.
- São tipicamente participativos – mesmo a parte que só observa a outra se apresentar, participa de alguma forma, batendo palmas, movimentando-se, cantando etc. “Como John Chernoff, um estudioso da percussão da África Ocidental, observou: ‘a estética mais fundamental na África é que sem

⁵³ “the arts themselves deal with a much broader realm of human experience than aesthetic responses or preferences for features. A focus on such responses and preferences, even in individual artworks, reduces the arts to the level of receiver psychology and social functionlessness, as presupposed in many philosophical approaches to the fine arts based on Enlightenment principles” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 44).

participação, não há significado”⁵⁴ (Chernoff, 1979, p. 23, *apud* Brown; Dissanayake, 2009, p. 46, tradução nossa)

Segundo os autores, um dos principais propósitos das atividades artísticas é promover a cooperação em apoio a esforços coletivos, “como caça, coleta de alimentos, resistência a inimigos, construção de infraestrutura e semelhantes. As artes também são os principais meios de manter a harmonia social e melhorar conflitos dentro de grupos”⁵⁵ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 46, tradução nossa), fornecendo uma infinidade de funções sociais críticas para vários tipos de cultura. Algumas destas funções são destacadas pelos autores:

[...] funções historiográficas relacionadas à ancestralidade e identidade de uma sociedade; funções discursivas relacionadas à justificação e viabilidade de empreendimentos planejados; funções relacionadas à marcação do tempo (por exemplo, rituais de calendário [colheitas], rituais do ciclo de vida [casamentos, funerais, nascimentos]); comunicação com divindades; alívio da ansiedade e do estresse; coordenação social, para citar apenas alguns⁵⁶ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 46, tradução nossa).

O resultado da artificação deve ser visto não apenas com um olhar exclusivo sobre sua capacidade de estimular respostas estéticas, mas como uma importante consequência cognitiva ao gerar novas significações, tornando realidades ordinárias em extraordinárias, atraindo a atenção, sustentando interesse e moldando a emoção (Brown; Dissanayake, 2009).

Efeitos dessa teoria aplicada à pesquisa seria a própria forma como manifestam-se os coletivos, de modo a transformar vivências sáficas cotidianas em expressões notáveis, realçando objetos, eventos ou mensagens, através de imagens, cores e formas atraentes, para fins de reconstituição de uma narrativa histórica ou para inserir novas narrativas dentro de um sistema de crenças cognitivas que reflete tanto visões de mundo diferentes quanto valores e práticas intrínsecos a nossa existência como seres viventes em um contexto sociopolítico, econômico e cultural que historicamente nos invisibiliza.

⁵⁴ “As John Chernoff, a scholar of West African drumming, has observed: “the most fundamental aesthetic in Africa is that without participation, there is no meaning” (Chernoff, 1979, p. 23)” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 46)

⁵⁵ “as hunting, foraging, resisting enemies, building infrastructure, and the like. The arts are also the major means of maintaining social harmony and ameliorating conflicts within groups” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 46).

⁵⁶ “historiographic functions related to a society’s ancestry and identity; discursive functions related to the justification and feasibility of planned endeavors; functions related to the marking of time (e.g., calendrical rituals [harvests], life-cycle rituals [weddings, funerals, births]); communication with deities; relief of anxiety and stress; social coordination, to name but a few” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 46).

Por exemplo, a identidade visual do Ativismo Lésbico Amazônida (Imagem 5) é um punho erguido, no qual visualizamos, no dedo polegar, um anel de coquinho. Objeto comum, feito à base de semente de tucumã, mas que, em determinada época, com base no senso comum, passou a ter outro significado dentro de um sistema cultural de mulheres lésbicas, simbolizando um código de identificação, bem como um sinal de compromisso entre mulheres que amam e se relacionam com outras mulheres.

Imagem 5 – Imagem do perfil no Instagram da Rede ALAMP @ativismolesbicoamazonida.



Fonte: <<https://www.instagram.com/ativismolesbicoamazonida/>>.

Os efeitos da artificação, pontuados por Dissanayake (2009), podem ser percebidos na imagem acima, sugerindo antecedentes adaptativos para as diversas marcas simbólicas encontradas em sua composição, como o punho erguido, a pele negra, o espelho de Afrodite estilizado na letra P, o grafismo na pulseira etc. Isto pode produzir efeitos diferentes, dependendo de quem as vê.

Brown e Dissanayake (2009) sugerem que as respostas a determinados eventos ou objetos no ambiente são impulsionadas por avaliações de bondade ou maldade, “fortemente ligadas a estados motivacionais orientados a objetivos importantes para a sobrevivência, como

relacionados à alimentação, autodefesa, acasalamento, migração e assim por diante”⁵⁷ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 48, tradução nossa). Estes estados motivacionais se dão, segundo os autores, a partir de três fatores dentro do conceito de emoção, são eles: 1) *Valência*: categorizada pela binaridade Positiva e Negativa. Basicamente, significa “bom para mim” ou “ruim para mim”; 2) *Intensidade*: Fraca ou Forte. Por exemplo, a alegria (baixa intensidade), comparada ao êxtase (alta intensidade), ou a frustração (baixa intensidade), comparada a raiva (alta intensidade); e 3) *Foco*: concentração das emoções. Este, por sua vez, tem variações em seus esquemas de estudo.

De acordo com os autores, o esquema mais universalmente aceito é o da Teoria Básica das Emoções (BET)⁵⁸, que destaca de 5 a 8 tipos de emoções. “Dessas emoções básicas, apenas o nojo pode ser categorizado como uma emoção estética, embora haja claramente significados não estéticos de nojo além dos estéticos”⁵⁹ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 49, tradução nossa). Todavia, outros estudos já conseguiram identificar centenas de emoções. Neste sentido, Brown e Dissanayake, embora considerem a BET importante, acreditam que ela sub-representa toda a gama da vida emocional humana, portanto, utilizam o esquema Clore/Ortony (Clore, 1994; Clore; Ortony, 2000 *apud* Brown; Dissanayake, 2009), que classifica três tipos de foco dentro da categoria das emoções, e acrescentam um quarto tipo, demonstrando, assim, como a arte pode ser percebida para além da estética, a partir da variação entre valência e intensidade. Os focos são: resultado; objeto; agência e interação social (este último, inserido pelos autores).

- Foco Resultado – emoções motivacionais, relacionadas a previsões de consequências, que variam de felicidade (satisfação com o resultado) a tristeza (insatisfação com o resultado). Neste tipo de foco, o medo seria uma previsão negativa de consequência, por exemplo;
- Foco Objeto – emoções estéticas, relacionadas às propriedades de um objeto ou evento, que variam de gostar/atração a não gostar/desgosto, por exemplo, nojo ou atração ao ver vísceras;

⁵⁷ “They are strongly tied to goal-driven motivational states important for survival, as related to feeding, self-defense, mating, migration, and so forth” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 48).

⁵⁸ Sugerida a primeira vez por Charles Darwin, em 1872, mas desenvolvida no século XX por Ekman e colegas (Ekman, 1992, 1999, *apud* Brown e Dissanayake, 2009).

⁵⁹ “Of these basic emotions, only disgust can be categorized as an aesthetic emotion although there are clearly nonaesthetic meanings of disgust in addition to aesthetic ones” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 49).

- Foco Agência – emoções morais, relacionadas às ações de agentes, que variam de aprovação à desaprovação. Os autores destacam que o nojo também está presente nesta categoria de foco, porém, não relacionado às propriedades do objeto, mas a uma avaliação moral das ações de agentes, incluindo avaliações de louvável a vergonhosas. Ver duas mulheres se beijando, pode gerar uma valência negativa de nojo, para trazer um exemplo mais próximo de minha pesquisa;
- Foco Interação Social – embora semelhante a agência, não é apenas uma simples avaliação moral, pois envolve, ainda, o espectro de conforto/desconforto, relacionado à percepção da intenção de outras pessoas a partir da interação social. Os autores exemplificam como seriam as valências positivas e negativas com relação a esta categoria, adicionada por eles ao esquema Clore/Ortony:

No lado positivo, isso envolve emoções como amor, confiança e afiliação que são tão centrais para a experiência das artes. Essas são emoções gratificantes que não são estéticas por natureza, mas que definitivamente reforçam as avaliações estéticas. [...] No lado negativo está uma emoção básica que, como o nojo, tem conotações multifocais complexas, a saber, medo. O medo é uma emoção de “resultado” relacionada a previsões de consequências negativas para eventos futuros (por exemplo, medo do palco relacionado a uma apresentação em sala de aula), mas o medo também é uma forte emoção de interação social relacionada a uma percepção da intenção das pessoas de frustrar nossos objetivos ou nos machucar [...]⁶⁰ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 50, tradução nossa).

Ao descrever essas categorias, os autores intentam apelar à discussão mais ampla sobre a “complexa rede de emoções envolvidas nas artes, principalmente as interações entre emoções estéticas e outras emoções socialmente importantes”⁶¹ (Brown; Dissanayake, pp. 50-51, tradução nossa).

Neste sentido, acreditam ser inadequada uma teoria das artes baseada somente nas propriedades do objeto, deste modo, propõem uma compreensão mais ampla de estética, envolvendo não apenas respostas emocionais estéticas, mas a integração de valência, intensidade e foco, que compreendem respostas adaptativas influenciadas por fatores que

⁶⁰ “On the positive side, this involves emotions like love, trust, and affiliation that are so central to the experience of the arts. These are rewarding emotions that are not aesthetic in nature but that definitely reinforce aesthetic assessments. [...] On the negative side is a basic emotion which, like disgust, has complex multifocus connotations, namely fear. Fear is an “outcome” emotion related to predictions of negative consequences for future events (e.g., stage fright related to a class presentation), but fear is also a strong socialinteraction emotion related to a perception of people’s intent to thwart our goals or hurt us” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 50).

⁶¹ “the complex network of emotions involved in the arts, not least the interactions between aesthetic emotions and other socially important emotions” (Brown; Dissanayake, 2009, pp. 50-51).

envolvem o meio e as interações sociais que foram vantajosas no decorrer da evolução humana em função da sobrevivência.

Os pesquisadores destacam uma emoção pouco estudada, mas bastante significativa, relacionada aos nossos estudos sobre a arte ativista, qual seja, a afiliação social, base essencial para a formação de grupos.

Sugerimos que uma das emoções mais significativas (e pouco estudadas) que impulsiona as artes é a afiliação social, uma emoção de forte valor de recompensa. Isso está ligado à nossa visão de que uma das funções mais importantes das artes é criar e reforçar um senso de unidade social para promover a cooperação e a coesão dentro dos grupos sociais. Na verdade, as interações afiliativas são a própria base para a formação de grupos, incluindo unidades familiares e amizades⁶² (Brown; Dissanayake, 2009, pp. 52-53, tradução nossa).

Compreendendo como este senso de unidade promove a cooperação e a coesão dentro de determinados grupos, a partir da função social das artes, abordarei a seguir as questões de representação e identificação relacionadas a dispositivos de poder que ajudariam a compreender a atração ou distanciamento das pessoas em relação às ações ativistas expressas pelos coletivos. Relacionando as questões de identificação com a arte visual no século XX, trazido por bell hooks, e com a dos dias atuais, remodelada pela forte presença da cultura digital.

2.3. Representação e identificação relacionadas a dispositivos de poder

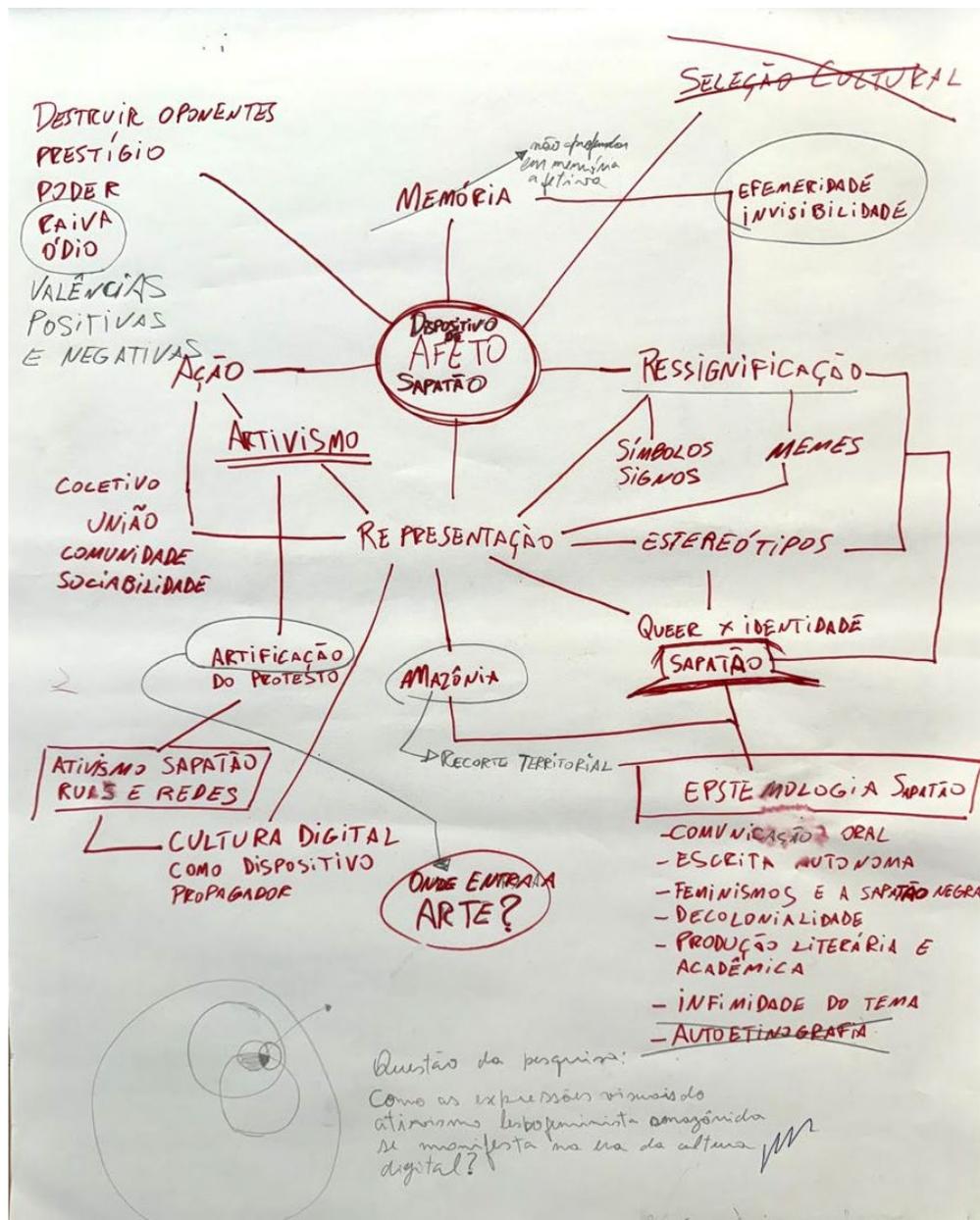
No contexto do ativismo lésbico, observa-se que as artes visuais parecem desempenhar um papel fundamental na articulação de discursos e na avaliação emocional de estímulos que aproximam ou afastam as pessoas desses movimentos. Talvez porque se trate da forma como elas se veem, refletidas ou excluídas das narrativas, determinante para esse processo de identificação, principalmente quando falamos em representatividade da mulher negra sapatão amazônida. Antes de tudo, precisamos entender como o dispositivo de poder opera na construção dessa identificação para, em seguida, entender como este pode ser remodelado estrategicamente para atender as demandas urgentes das ações dos coletivos sapativistas amazônidas.

⁶² “We suggest that one of the most significant (and understudied) emotions that drives the arts is social affiliation, an emotion of strong reward value. This is tied in with our view that one of the most important functions of the arts is to create and reinforce a sense of social unity so as to promote cooperation and cohesion within social groups. In fact, affiliative interactions are the very basis for group formation, including family units and friendships” (Brown; Dissanayake, 2009, pp. 52-53).

2.3.1. Dispositivo

Quando o termo “dispositivo” apareceu na formulação desta pesquisa, já com o mestrado na segunda metade do caminho, imediatamente o relacionei ao diagrama que comecei a construir para compreender quais elementos conceituais precisaria entender para analisar a arte ativista dos coletivos evidenciados em meus estudos. Ao olhar o diagrama desenvolvido ao longo da pesquisa, com base nas orientações e nas disciplinas cursadas, observei o emaranhado de linhas que ligavam as palavras, o que parecia um *chip*, ou as engrenagens de um dispositivo eletrônico. Conforme Imagem 6, abaixo:

Imagem 6 – Foto do diagrama construído durante o mestrado, compostos por elementos com os quais relaciono a pesquisa.



Fonte: Acervo pessoa da pesquisadora Nícia Salimos (2024)

Ao utilizar o termo “dispositivos de afeto sapatão”, trago uma concepção que reúne alguns significados da palavra “dispositivo”, tanto no sentido literal, material, tecnológico, quanto no alegórico, filosófico, perceptual, afetivo.

No sentido literal, palpável, entendo como dispositivo toda e qualquer tecnologia física utilizada nas ações ativistas ao longo do tempo: impressos como cartaz, panfleto, lambe-lambe, livro, cartilha, jornal, revista, fotografia etc.; processos manuais como pinturas murais, *graffitti*, picho, quadro, escultura etc.; e aparelhos eletrônicos como televisão, câmera, computador, *tablet*, *smartphone* etc.

No campo filosófico, Foucault (1979) define dispositivo a partir de três demarcadores:

- Como um conjunto heterogêneo de elementos, que engloba o dito e o não dito, onde se estabelece uma rede entre eles.
- Da relação entre esses elementos, discursivos e não discursivos, que podem ser de naturezas diversas, partem diferentes interpretações, como em um tipo de jogo, ou seja, “mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes” (Foucault, 1979, p. 244).
- Dispositivo como um tipo de formação que, em determinado momento histórico, busca responder a uma urgência, sendo assim, possui uma função estratégica dominante.

Diante dessas demarcações, Gérard Wajeman, um dos interlocutores de Foucault nesta discussão, indaga se “um dispositivo define-se, portanto, por uma estrutura de elementos heterogêneos, mas também por um certo tipo de gênese” (Foucault, 1979, pp. 244-245), para o que o filósofo responde positivamente e caracteriza essa gênese por dois momentos essenciais, sendo eles: 1) a predominância de um objetivo estratégico e 2) a manutenção do dispositivo, que se dará por meio da *Sobredeterminação Funcional*, ou seja, cada efeito, positivo ou negativo, desejado ou indesejado, irá estabelecer uma relação de ressonância ou de contradição com os outros elementos heterogêneos, que serão reajustados ou rearticulados; e do perpétuo *Preenchimento Estratégico*, ou seja, a transformação dos elementos para que se estabeleça uma melhor estratégia de manutenção do dispositivo.

Em um primeiro momento, Foucault entende o dispositivo como sendo de natureza essencialmente estratégica, que intervém nas relações de força de maneira racional e organizada, “o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força [...] seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las etc.” (Foucault, 1979, p. 246). Neste sentido, o autor entende o dispositivo como algo relacionado a um “jogo de poder”, emergindo de uma ou várias configurações do saber e sendo, igualmente, condicionado por este. “É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (*ibid.*). Para o filósofo, a *episteme* seria, então, um dispositivo apenas discursivo, já o dispositivo, seria algo mais geral e com elementos heterogêneos, discursivos e não discursivos.

Carvalho (2008) traz este pensamento ao tratar a noção de dispositivo, baseada em Deleuze (1996):

A noção de dispositivo será aqui desenvolvida como estratégia central de análise tendo em vista uma concepção que admite sempre uma rede de agenciamentos de elementos heterogêneos, relativos a um determinado momento histórico, onde a tecnologia é uma de suas faces, junto com a arquitetura, a cognição, os afetos e discursos. [...] Dispositivos, sejam eles artísticos, políticos, sociais, filosóficos, são sempre sistemas acentrados que colocam em relação linhas de diversas naturezas, como as linhas de poder e de saber, linhas molares e moleculares, ou linhas de fuga (Deleuze, 1996, p. 151). (Carvalho, 2008, p. 40)

E Deleuze (1996) tangencia como os dispositivos operam com relação a visibilidade das linhas que o compõem,

A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis. Inseparáveis de um dispositivo ou de outro – não remete para uma luz em geral que viria iluminar os objetos pré-existentes. Cada dispositivo tem seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe (Deleuze, 1996, p. 1).

2.3.2. Dispositivo de racialidade, classe, gênero e sexualidade: Feminismo para quem?

Após o entendimento mais geral sobre o conceito de dispositivo e as linhas que compõem os diversos dispositivos, precisamos aprofundá-lo, identificando as linhas do dispositivo que subvertem os dispositivos de poder, como seria o caso do ativismo lésbico amazônica, que se ramificam e se entrelaçam nas interseccionalidades de raça, classe, gênero e orientação sexual, até formar um novo dispositivo que não seja baseado na lógica do poder como forma de controle e dominação. Neste sentido, podemos entender o ativismo lésbico

como sendo um dispositivo artificado de afeto que tenta lançar luz às linhas há muito apagadas pelo poder hegemônico, criando, através de suas artificações, sistemas de valores que impliquem novas visões de mundo e visibilizem narrativas diversas.

Para Carneiro (2005, p. 39), “ao instituir um novo campo de racionalidade em que relações de poder, práticas e saberes se articulam, um dispositivo instaura uma divisão que tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos através da enunciação sobre o Outro”, ou seja, ao constituir uma identidade padronizada, é essencial a existência de um Eu oposto para afirmar aquela identidade nuclear, em que a dinâmica do Ser se contrapõe ao imobilismo do Não Ser. Os elementos de um dispositivo que engendra formas de opressão, tornam-se qualificadores ou desqualificadores de uma determinada parte da sociedade, reverberando questões como identificação e representação.

Na teoria feminista de hooks (2019), a lógica do poder é subvertida não com a demonização de qualquer forma de poder, mas criando sistemas de valores que impliquem novos conceitos de poder, como fez uma parte do movimento feminista, ao incluir novas estratégias organizacionais no movimento, como tarefas rotativas, consenso, ênfase na democracia interna.

Nancy Hartsock, em *Political Change: Two Perspectives on Power* (Mudança Política: Duas Perspectivas de Poder), descreve a frustração que emergiu no movimento feminista quando as mulheres tentaram reformular o conceito de poder. No seu ensaio, ela enfatiza as visões sobre poder que são criativas e afirmam a vida, definições que equiparam o poder à capacidade de agir, a força e habilidade, a ações que geram a sensação de tarefa cumprida (hooks, 2019, p. 138).

Este entendimento do poder sob uma nova ótica, não requer a dominação de terceiros, segundo Hartsock *apud* hooks (2019); as tarefas cumpridas e a energia dispensada seriam compreendidas como autograticantes.

Quando escreveu seus pensamentos sobre arte e a política do visual, no livro *Art on my mind: visual politics* (sem tradução para o português), hooks (1995) entendia que a perspectiva sobre a qual abordamos as artes, ou como percebemos, escrevemos e falamos do visual – o que ela chama de “a política do ver” – é sobredeterminada pela localização, isto é, a partir do nosso lugar no mundo, portanto, seu entendimento sobre a questão da identificação com as artes – neste caso, as artes visuais – está para além da representação.

Embora tenha um compromisso, como a autora mesma define, “feroz” com a estética, colocando-a como central em seus pensamentos sobre arte, hooks (1995) colabora com o debate

a respeito de uma função social da arte, enfatizando como “podemos libertar a nós mesmos e aos outros apenas forjando em resistência identidades que transcendam limites estreitamente definidos”⁶³ (hooks, 1995, p. 8, tradução nossa), sugerindo que a nossa capacidade de valorizar a arte está severamente corrompida por uma política do visual que impõe que devemos limitar nossas respostas aos estreitos debates sobre imagens boas *versus* ruins, positivas ou negativas.

No referido livro, a autora aborda a construção do imaginário de pessoas negras sobre si mesmas – em um contexto específico da comunidade negra dos Estados Unidos, em meados da década de 1990 –, focando não só na percepção com relação a agentes e objetos que refletiam a beleza e o poder padrões, mas como isto dificultou uma visão e aceitação mais ampla, com relação a construções poéticas que divergiam do lugar comum da representação negra estadunidense.

Focada na análise da política do visual, hooks (1995) entendia a representação como crucial na luta de qualquer povo explorado e oprimido que afirmasse tanto a subjetividade quanto a descolonização da mente, porém, entendia que a falta de identificação com as artes, sobretudo da população negra da classe trabalhadora, devia-se não somente à ausência de representação, isto era fato – “poucas imagens, poucos artistas negros visíveis e poucas galerias de prestígio mostrando seus trabalhos” –, mas à insuficiência em fazer uma intervenção que revolucionasse a experiência coletiva da arte. A identificação majoritária, segundo a autora, era com os filmes e as imagens da televisão, mesmo sendo a população negra subrepresentada nestes meios, assim como nas reproduções em larga escala das obras de arte canônicas, especialmente de cunho religioso, que costumavam enfeitar muitos lares. O que nos revela um sistema de crenças cognitivas baseado em processos colonizatórios e imposição de modelos hegemônicos, em que diversos elementos sociais, políticos e culturais presentes nas estruturas de poder dominante influenciavam sobremaneira no comportamento da população em geral.

Através de relatos de sua própria família, hooks (1995) nos mostra o quanto estamos atreladas à noção de beleza associada a objetos de luxo, caros e difíceis de possuir; quanto mais as circunstâncias não eram favoráveis, mais “beleza” era necessária para elevar o espírito, dar uma visão de esperança, transformar.

Quando se tratava da questão de desejar e ansiar pelo objeto bonito, fosse uma casa, um carro, mobília, roupas, sapatos etc., todos concordavam, em todas as classes, que

⁶³ “We can liberate ourselves and others only by forging in resistance identities that transcend narrowly defined limits” (hooks, 1995, p. 8).

as pessoas precisavam estar em contato com a beleza. Quando eu era criança, isso não parecia ser uma ideia radical. Era uma maneira tão comum de pensar sobre a vida que parecia "natural". [...] Às vezes, esses objetos eram itens de luxo, não intrinsecamente belos esteticamente, mas desejados porque a cultura do consumismo os considerava símbolos adoráveis de poder e possibilidade⁶⁴ (hooks, 1995, p. 120, tradução nossa).

Também cresci com a perspectiva naturalizada de que o luxuoso, de alto valor monetário, é sinônimo de belo. No passado, tinha vergonha de minhas origens, da antiga casa de palha dos meus avós maternos, e ostentava, orgulhosa, o fato de morar na maior e mais alta casa da redondeza, na periferia do bairro de Canudos. À medida em que ia ficando mais velha, mais a casa ia crescendo, com improvisos e construções desordenadas, até parecer algo como “O Castelo Animado”, dos estúdios Ghibli. Certamente, daria urticária em arquitetos de renome, mas mamãe, que vivera parte de sua vida abaixo da linha da pobreza, ficava feliz em poder comprar coisas caras. Eu também “me achava”, embora estivesse constantemente em guerra com minha mãe por não me sujeitar aos padrões de beleza, com relação ao meu próprio corpo, impostos por ela.

Diferenciando-se do cenário norte americano, em alguns aspectos, o relato acima era um reflexo típico do contexto brasileiro, pois, a materialidade dos objetos pessoais e da arquitetura, neste caso, era refletida não apenas na classe, mas em uma relação direta com o mito da democracia racial, que, segundo Carneiro (2005), é sustentada pelo discurso político e ideológico da miscigenação positiva, a qual deixa de lado a violência colonial pela qual se deu, para exaltar características que possibilitam, em primeiro lugar, uma maior “tolerância racial” e, segundo, um embranquecimento da população, oferecendo aos intermediários entre os negros retintos e os “brancos da terra” “o benefício simbólico de estarem mais próximos do ideal humano, o branco” (Carneiro, 2005, p. 64), em que elementos não discursivos, presentes na arquitetura, despertavam para o imaginário social da construção do Brasil colonial, no binômio “*Casa-Grande & Senzala*”, isto, por sua vez, “constituiu uma arquitetura que vem se recriando historicamente em outros binômios e estruturas, tais como arranha-céus & favelas, mansões & cortiços, palafitas, quilombos, malocas etc.” (Carneiro, 2005, p. 69).

⁶⁴ “When it came to the issue of desiring and longing for the beautiful object, whether it was a house, a car, furniture, clothing, shoes, etc., everyone agreed, across class, that folks needed to be in touch with beauty. When I was a child, this did not seem to be a radical idea. It was such a common way of thinking about life it seemed "natural." [...] At times those objects were luxury items, not intrinsically aesthetically beautiful, but desired because the culture of consumerism had deemed them lovely symbols of power and possibility” (hooks, 1995, p. 120).

Mesmo manifestado de formas distintas, no Brasil, nos EUA e em outros países colonizados, o dispositivo de racialidade demarcou a maneira como pessoas minorizadas, mesmo sendo maioria, como é o caso brasileiro, são representadas, ou subrepresentadas, no contexto da cultura visual, impactando na autoimagem e na autoestima, ao postular epistemologias de exclusão da diversidade, através da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o que Carneiro (2005; 2019) nomeia como “epistemicídio”.

Além do epistemicídio, a anulação de narrativas diversas se dava, também, na forma como os elementos simbólicos de superioridade eram incutidos no imaginário popular. Carneiro (2005) destaca um importante fenômeno de assimilação cultural brasileiro, descrito por Otávio Frias Filho (1999) como um ideal impulsionado pela indústria cosmética e que, possivelmente, facilitou o processo de branqueamento da população. Tal fenômeno é a da “loirização”,

[...] imposto ao imaginário social pela cultura dominante através da exibição permanente de seus símbolos, que expressam os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de superioridade ‘natural’, cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude – seu contraponto necessário (Carneiro, 2005, p. 65).

Nos Estados Unidos, de acordo com hooks (1995), ainda que muitos artistas negros criassem e exibissem seus trabalhos nas comunidades segregadas, não era o suficiente para gerar identificação. A “Arte”, para esta camada da população, era algo distante, sem relevância e não-essencial ao bem-estar coletivo. Ao que era percebido também nas ações políticas da comunidade negra estadunidense nos diversos períodos de libertação da raça, observa. Segundo a autora, no período entre 1960 e 1970, contrapondo-se ao racismo e ao separatismo submetidos à população, os líderes e representantes políticos, muitas vezes, reproduziam elementos do dispositivo de poder baseado na masculinidade. Por consequência, a luta antirracista se dava essencialmente pela medição de forças entre homem cis branco e homem cis negro, além disso, tais líderes não projetaram para uma coletividade em que a arte fizesse parte da vida cotidiana, o que por sua vez não encorajava uma recuperação de atitudes sobre a beleza comuns na cultura popular negra tradicional.

A arte como propaganda era e é aceitável, mas não a arte que se preocupava com qualquer assunto, conteúdo ou forma antigos. E os negros que achavam que poderia haver alguma arte pela arte para os negros, bem, eles eram vistos como estando fora do circuito, apolíticos. Portanto, os líderes negros raramente incluíram em suas visões de libertação negra a necessidade de afirmar de forma sustentada a expressão criativa e a liberdade nas artes visuais. Grande parte do nosso foco político no visual tem sido relacionado à questão de imagens boas e ruins (hooks, 1995, p. 3, tradução nossa).

Em algumas passagens, embora admita sua importância, a autora demonstra uma frustração com relação aos aspectos propagandísticos da arte, utilizados pelos movimentos de luta da época. Devo ressaltar, porém, que a crítica da autora não se refere, exclusivamente, à arte como propaganda, mas à utilização desta como forma de dominação e controle, pois, para a autora, a retórica de alguns movimentos negros, como o *Black Power*, apesar de terem sido essenciais às conquistas sociais e econômicas das pessoas negras, refletiam alguns modelos hierárquicos do patriarcado branco, porque, ao ressaltarem um modelo androcêntrico, subjogavam outras interseccionalidades, como gênero, sexualidade e classe na luta por direitos da população negra, reproduzindo em suas mensagens estereótipos de inferiorização, como machismo, misoginia, sexismo, homofobia e classismo. Além de ajudar a reforçar um padrão de beleza e estilo singular de masculinidade, o que, sem dúvidas, ajudou a empoderar e gerar orgulho no homem negro estadunidense, historicamente desumanizado, mas acabou criando uma espécie de normatividade, limitada a uma representação única (hooks, 1995; 2015; 2019). Para hooks, a escolha da arte como propaganda era útil, mas se incomodava com a desvalorização de outras formas de expressão artística por parte dos líderes da militância, “que não apenas afirmaria os artistas, mas também veria o desenvolvimento de uma estética da visualização como central para reivindicar a subjetividade” (hooks, 1995, p. 3). Para a autora, foi somente quando artistas negros se libertaram “das noções imperialistas de supremacia branca sobre como a arte deveria parecer e funcionar na sociedade, [que] eles abordaram a representação como um local para contestação” (hooks, 1995, p. 5, tradução nossa), revelando formas adaptativas da arte em função da resolução de um problema.

Exprimir aspectos da vida cotidiana, baseando-se no legado cultural da própria experiência e memória, criou uma identidade artística única.

Lois Mailou Jones disse que foi um encontro com o crítico Alain Locke que a motivou a fazer um trabalho que refletisse diretamente a experiência negra. Locke insistiu que os artistas negros tinham que fazer mais com a experiência negra e, especialmente, com sua herança. Embora Romare Bearden criticasse Locke e achasse que era um erro os negros pensarem que toda arte negra tinha que ser arte de protesto, Bearden era obcecado com seu legado ancestral, com a política pessoal da identidade e dos relacionamentos afro-americanos. Esse assunto era a base que alimentava toda a sua arte. Ele se baseava em memórias da vida negra – as imagens, a cultura (hooks, 1995, p. 5, tradução nossa).

O costume de uma representação única e estereotipada tem um efeito oposto ao do orgulho e, quando se dá de outras maneiras, com todas as camadas de subjetividade e vivências diferentes das dos modelos estéticos e de comportamento impostos pelo *mainstream*, ligados a

estruturas de poder dominante, costuma ainda provocar perplexidade, vergonha e constrangimento (agência de valência negativa).

Através de seus pensamentos sobre arte, hooks nos lembra o quão importantes são a singularidade do corpo individual, da aparência e do espírito – entendendo que, neste caso, o espírito não está relacionado a questões religiosas –, e do quanto é preciso trazer essas especificidades para dentro dos movimentos contra-hegemônicos. Herança dos seus ancestrais negros, que reconheceram que a opressão e o sofrimento poderiam ser suportados através de encontros transformadores com a beleza, expressa em adornos, decoração, tanto da pessoa quanto do espaço. Trocar, presentear, compartilhar espaço de vida e dinheiro “celebram o luxo se o que consideramos luxuoso não for adquirido prejudicando os outros” (hooks, 1995, p. 123, tradução nossa). Para a autora, era preciso “co-imaginar maneiras pelas quais as paixões escolhidas poderiam ser satisfeitas sem reforçar as estruturas de dominação que buscamos mudar” (*ibid.*, *ibid.*), e previa que as pensadoras feministas começariam a se envolver mais nas discussões e teorizações sobre o lugar da beleza na luta revolucionária.

Em uma perspectiva adicional, Anzaldúa (2000), referindo-se a arte literária, dizia que somos convencidas a “cultivar a arte pela arte. Reverenciarmos o touro sagrado, a forma. Colocarmos molduras e metamolduras ao redor dos escritos. [...] Acima de tudo, não sermos simples, diretas ou rápidas” (Anzaldúa, 2000, p. 230), e enfatiza um certo medo do patriarcado branco frente as nossas expressões, as quais desequilibram e rompem as tão confortáveis imagens estereotipadas que eles têm de nós: “A negra doméstica, a pesada ama de leite com uma dúzia de crianças sugando seus seios, a chinesa de olhos puxados e mão hábil – ‘Elas sabem como tratar um homem na cama’” (*ibid.*, *ibid.*). Somo a isto, o sofrimento, a dor, capitalizada tanto para o deleite em forma de compaixão quanto como meio de controle permanente e conformação a uma única realidade possível.

A mulher do terceiro mundo se revolta: Nós anulamos, nós apagamos suas impressões de homem branco. Quando você vier bater em nossas portas e carimbar nossas faces com ESTÚPIDA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você chegar com seus ferretes e marcar PROPRIEDADE PRIVADA em nossas nádegas, nós vomitaremos de volta na sua boca a culpa, a auto-recusa e o ódio racial que você nos fez engolir à força. Não seremos mais suporte para seus medos projetados. Estamos cansadas do papel de cordeiros sacrificiais e bodes expiatórios (Anzaldúa, 2000, p. 231).

Este pensamento é reforçado por Carneiro (2019), quando diz que as mulheres negras brasileiras “vêm atuando para não apenas mudar a lógica da representação dos meios de comunicação de massa, como também capacitar suas lideranças para o trato com novas

tecnologias de informação” (Carneiro, 2019, p. 283). Isto pode se refletir, também, na forma como utilizamos essas tecnologias como dispositivos de afeto sapatão na Amazônia paraense, pois a utilização dessas tecnologias pode ampliar o alcance de narrativas invisibilizadas, além de conectar essas histórias e narrativas umas às outras, possibilitando um entendimento menos universal das lutas.

O problema da universalização das lutas também se deu no campo do feminismo, como mostra a reflexão de Anzaldúa (2000), incomodada com as representações e demandas das feministas da época (entre 1970-1980), sobre como estamos sujeitas às lógicas de uma ideologia universalizante e o quanto não se render a uma definição única exige enorme energia e coragem.

A autora sugere trazer à tona pautas diferentes das dos “modismos teóricos, [d]as últimas meias verdades do pensamento político, [d]os semidigeridos axiomas psicológicos da *new age*, que são pregados pelas instituições feministas brancas” (Anzaldúa, 2000, p. 231). Isto seria de extrema importância para o enriquecimento do movimento, tão bitolado a questões dicotômicas, sem levar em conta as intersecções de gênero, raça, classe.

Para trazer um exemplo mais amplo de como um dispositivo pode engendrar formas universalizantes em um movimento de luta, como o feminismo, refletindo-se na arte visual, trago a reprodução digital do cartaz *We can do it!* (Imagem 7), do período da Segunda Guerra Mundial, que objetivava, em princípio, incentivar “donas de casa” a aderirem ao trabalho nas fábricas, temporariamente, enquanto seus maridos supostamente serviam à pátria.

Imagem 7 – Imagem da Reprodução digital do cartaz de J. Howard Miller (1942)



Fonte: Wikipédia.

Um fato interessante sobre esta imagem é que ela sequer tinha o propósito inicial de empoderamento feminino. “O cartaz – que hoje é icônico – foi exibido apenas por algumas semanas durante a guerra, em uma fábrica do meio oeste da *Westinghouse Electric and Manufacturing Company*, nos Estados Unidos.” (Conheça..., 2017), mas foi redescoberto, em meados dos anos 1970, pelo crescente movimento feminista estadunidense, passando a ser incorporado como símbolo da força e independência feminina, propósito bem diferente do da época de sua criação, quando o papel das mulheres representadas na imagem era apenas o de substituir temporariamente os homens, devendo elas voltarem para as suas funções, nos seus lares, quando a guerra acabasse.

O que temos representado é uma generalização simplificada do pensamento feminista da época. Uma idealização que não levava em conta, segundo hooks (2019), fatores como classe, raça, religião, orientação sexual etc.

Um dos pressupostos fundamentais do pensamento feminista moderno é a afirmação de que “todas as mulheres são oprimidas”. Isso implica dizer que as mulheres dividem um fardo comum, que fatores como classe, raça, religião, orientação sexual etc. não criam experiências distintas em que a intensidade da força opressiva do sexismo na vida da mulher varia de caso a caso (hooks, 2019, p. 32).

Para hooks (*ibid.*), a cooptação da luta feminista pelos interesses do feminismo conservador e liberal não é nenhum acaso, “nos Estados Unidos, o feminismo é uma ideologia burguesa” (*ibid.*, p. 36), e, portanto, ressignificar esses símbolos em um contexto de representação faz-se necessário para que possamos reformular nossas concepções frente àquilo que não nos representa e que, segundo Bruno Latour (2012), se tornou praticamente irrelevante, pois “já não sabemos muito bem o que o termo ‘nós’ significa; é como se estivéssemos atados por ‘laços’ que não lembram em nada os vínculos sociais” (Latour, 2012, p. 23). Por isso, hooks (2019) sempre reforça que as mulheres negras têm um papel central na constituição de uma teoria feminista e que esta contribuição é única e valiosa.

No Brasil o cenário não era diferente. Como relata Lélia Gonzales (2020) – sobre o I Encontro Nacional de Mulheres Negras, realizado em 1988, no Rio de Janeiro – que demonstrou o quanto a organização das mulheres negras no Brasil era importante, especialmente no que se refere a transformação social. Pois, o que se via ali era a afirmação de um feminismo erroneamente classificado como radical, mas que escondia, na verdade, a marca do sectarismo. Como exemplo, Gonzales traz a fala de uma das componentes da Executiva Nacional que afirmava que a *revolução* só poderia se dar através da luta entre homens e mulheres, uma visão extremamente dicotômica, com um viés ideológico enraizado e distorcido da realidade de milhões de mulheres negras do Brasil, onde a dialética não tem espaço.

Em consequência, a opressão racial e a exploração de classe ficam devidamente *esquecidas* nos porões de uma sociedade cujos sistemas de classificação social e econômico fazem da mulher negra o foco, por excelência, de sua perversão. *Esquecer* isso é negar toda uma história feita de resistências e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral (que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo). *Esquecer* isso significa não querer ver todo um processo de expropriação socioeconômica e de apropriação cultural que as classes dominantes *brancas* têm exercido contra mulheres e homens negros deste país (Gonzales, 2020, p. 260).

Se por um lado a reprodução do cartaz de J. Howard Miller (Imagem 7, localizada na página 79) foi/é importante para um determinado contexto, por outro, ela carrega consigo todo o apagamento histórico da luta da mulher negra e latino-americana, que não é a mesma luta da mulher branca norte-americana de classe média e alta – inconformada com sua posição desvalorizada no lar cuidando dos filhos e da casa. Enquanto lutavam por equidade de gênero,

como o de exercer papéis de poder executivo, suas empregadas negras e/ou latino-americanas tomavam conta dos filhos e da casa. Evidentemente, não devemos abrandar o fato de que aquelas mulheres brancas também são oprimidas, no entanto, as demais mulheres, sobretudo as negras, trazem consigo toda uma carga existencial que desvia as linhas do dispositivo para outras interseccionalidades.

O papel das artes na construção de um feminismo mais condizente com a realidade latino-americana, especialmente da mulher amazônica, é essencial, porém, os desafios ainda são grandes. De acordo com Angela Davis (2017), um dos principais desafios de artistas progressistas e de pessoas envolvidas no ativismo político é, justamente, reconhecer o legado cultural popular e transmiti-lo para as massas, a quem “tem sido negado o acesso aos espaços sociais reservados à arte e à cultura” (Davis, 2017, p. 166).

Como Marx e Engels observaram há muito tempo, a arte é uma forma de consciência social – uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento (*ibid.*, p. 166).

Dito isso, trago um exemplo de como as linhas de um dispositivo alteram-se para formar figuras variáveis. Para efeitos visualmente comparativos, trago o registro que fiz do grafite da artista Ireny Nunes⁶⁵, no muro da escola Padre Leandro (Imagem 8) que fica no caminho pelo qual percorro todos os dias até a UFPA, desde 2016. poderia ser compreendido como um processo de ressignificação e de (auto)representação da artista visual, já que, de certa forma, parece conseguir ilustrar, a partir de suas vivências, o que é ressignificar símbolos.

Imagem 8 – Fotografia do Grafite de Ireny Nunes no muro da escola Padre Leandro – Guamá, Belém-Pa.

⁶⁵ Ireny Nunes Yago se define como “Arteira, Graffiteira, Artesã, Arte educadora, artista visual, plástica, urbana, ...gosto msm de pintar o 7”. <https://www.instagram.com/ireny.nunes.artes/>.



Fonte: Acervo pessoa da pesquisadora Nícia Salimos (2022)

Em relação à compreensão de ressignificação, quando trata sobre os processos de virtualização de arte pública nas cidades, Carmen Silva (2014) explica que esta dinâmica ocorre a partir das novas intervenções individuais ou coletivas do corpo social, que não apenas mobilizam memórias afetivas dos habitantes em relação aos monumentos, mas as revitalizam com novas memórias, já que “muitos espaços de monumentos são também lugares de reunião, de protestos públicos, de namoro, de intervenções e convites a fotografias que, por sua vez, serão lembranças de um dia” (Silva, 2014, p. 97). Sendo assim, podemos supor que o grafite de Ireny compõe novas linhas para a construção de um dispositivo que subverte a representação colonial a partir da ressignificação de símbolos que representam noções universais do feminismo branco.

2.4. A Cultura digital permeia o dispositivo

No campo das artes, mais especificamente das artes visuais, a noção de dispositivo tem sido cada vez mais frequente, uma vez que a experiência visual, aliada a tecnologia de imagem em multimídia, torna-se mais e mais multifacetada. Neste sentido, é essencial para esta pesquisa entender a cultura digital, na qual está inserido o ciberespaço, como um pano de fundo onde as artificações se dão e/ou são difundidas de modo a compor um dispositivo artificado de afeto sapatão.

A cultura digital elevou a experiência das artes a uma nova seara de vivências e interações, especialmente quando se trata do compartilhamento de imagens, ideias e referenciais, por meio das redes conectadas através do globo. “Nesse contexto, pensamos os dispositivos como produtores de subjetividades, sendo estas fluidas e processuais, que se apresentam como sintomas dessa nova relação com as imagens na contemporaneidade” (Carvalho, 2008, p. 8).

Carvalho destaca, em seu artigo, como a “imagem parece perder o estatuto de autonomia dentro da história da arte e passa a privilegiar a relação que pode ser estabelecida com os dispositivos a partir das experiências dos observadores” (*ibid.*, p. 9). A autora, em seus estudos, revela o papel da imagem na arte contemporânea, neste caso, a fotografia, através do diálogo com outras mídias, o que pode ser entendido como parte de uma experiência adaptada “aos regimes de visão e de subjetividade de cada época” (*ibid.*, p. 18). Subjetividades múltiplas que, a depender do *background* de quem interage, se estabelecerão de formas diferentes umas das outras, evidenciando o dispositivo como parte integrante, que gera “um desequilíbrio nos modelos pré-concebidos entre obra e observador, imagem e representação, e se apresentam como linhas de fuga que permitem novas subjetividades” (*ibid.*, p. 8).

2.4.1. A Cultura Digital possibilitou novas autorias para o dispositivo

Em meados da década de 1990, a cultura visual ainda era sobremaneira dominada pelos meios de comunicação de massa, restritos a uma relação em que o produtor, detentor do conteúdo, decidia quando e como este iria chegar ao receptor, passivo.

Atualmente, com o avanço ultra veloz da tecnologia digital de informação e comunicação, quando 90%⁶⁶ dos domicílios brasileiros têm acesso à internet (Agência IBGE, 2022), quase toda a gente conecta-se cada vez mais às plataformas digitais. Desse modo, o ciberespaço nos mostra ser um importante medidor dos efeitos globalizantes da sociedade contemporânea, ao apontar constantes mudanças sociais, políticas, ambientais e culturais, refletidas nas telas dos dispositivos inteligentes, utilizados não só como receptores, mas também como potentes ferramentas de criação de conteúdos diversos, que abrangem nichos de todos os tipos e perfis, ideias e ideais em comuns.

A era das mídias sociais transformou o modo como os pensamentos são expressos e as informações são geradas. As imagens de cunho sapativista, foco desta pesquisa, tanto as criadas digitalmente quanto as produzidas em meio físico e difundidas em meio digital, tornam-se peças-chave na difusão e propagação das lutas de grupos sociais da contemporaneidade, mesmo os registros feitos de forma “amadora”, são essenciais para essas narrativas e compõem o *corpus* da análise.

Neste sentido, Tarcísio Silva (2016) argumenta que a era digital e a evolução tecnológica, proporcionalmente, aumentaram os registros amadores de imagens e, também, as validaram como “instrumento de autenticidade na comunicação contemporânea, construindo assim novas narrativas que fundem o amador e o profissional” (Silva, T., 2016, p. 33). Nas últimas duas décadas, sendo o Orkut⁶⁷ o precursor das redes sociais no formato tal qual conhecemos hoje, pessoas comuns passaram a não somente receber passivamente conteúdos vindos, prioritariamente, de grandes conglomerados hegemônicos, como passaram a compartilhá-los e/ou criá-los com facilidade, devido às novas ferramentas que esse formato trouxe. “As mídias sociais representam um espaço no qual surge um novo sujeito discursivo, com desejos de se emancipar e de ser ouvido” (Abella, 2016, p. 9). Dessa forma, nos interessa nessa pesquisa, abrir questionamentos acerca das expressões visuais utilizadas em ações sapativistas e o papel social que grupos e pessoas, artistas ou não, têm na disseminação de

⁶⁶ Dados do “Módulo de Tecnologia de Informação e Comunicação (TIC) que é investigado nas visitas do 4º trimestre pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) Contínua, abrangendo o acesso à Internet e à televisão nos domicílios e o acesso à Internet e a posse de telefone celular pelas pessoas com 10 anos ou mais de idade. As comparações mais recentes são entre 2019 e 2021, pois esse módulo da pesquisa não foi a campo em 2020, por causa da pandemia de Covid-19” (Internet [...], 2022).

⁶⁷ Criado em janeiro de 2004, por Orkut Buyukkokten, este site de rede social se tornou um fenômeno no Brasil, permitindo a formação de várias comunidades na web (Couto; Fonseca, 2004).

causas e lutas em favor de transformações sociais, políticas, ambientais e culturais nesta era de cultura digital.

Isto nos revela que, um entendimento sobre as formas de arte contemporâneas, inclusive no design, não pode ser lido sob uma ótica colonialista que subalterniza outras formas de expressão.

As análises sobre os efeitos do colonialismo, da modernidade e do desenvolvimento sobre o chamado Sul global vêm gerando reordenamentos nas concepções associadas ao design, e inspirando a construção de uma práxis crítica direcionada à transformação social. Essas análises incluem o design no debate decolonial, através de ideias como a geopolítica do conhecimento, o paradigma outro, as epistemologias de fronteira e a diferença colonial. Assim, esses exercícios vêm originando revisões críticas ao eurocentrismo no campo do design, a atualização de teorias e métodos e abrindo espaço para a expressão de outras formas de expressão projetual, que foram historicamente subalternizadas (Batista e Silva, 2022, p. 110).

As tecnologias digitais tornaram possível a pervasividade de imagens de todos os tipos, porém, assim como a materialidade inerente aos objetos dos acervos da história dependem de processos de conservação da memória, ou do seu apagamento, a imagem gerada ou reproduzida digitalmente, no caso particular desta pesquisa, as imagens sapativistas, dependem de fatores de conservação que vão desde a obsolescência de equipamentos eletrônicos e aplicativos à estabilidade e controle das grandes corporações *hi-techs* que mantêm nossas memórias nas nuvens⁶⁸. Sobretudo, como preservar memórias de produções poéticas dissidentes que, mesmo hoje, continuam invisíveis na *big data*, quando a subjetividade da leitura das máquinas e seus algoritmos está vinculada a dispositivos de poder que estabelecem padrões de “normalidade”, mesmo com o esforço individual e coletivo na luta por direitos e visibilidade, está suscetível ao apagamento histórico em uma sociedade ainda patriarcal, machista, homofóbica, racista, onde muitos homens brancos cisgêneros e heterossexuais exalam autoconfiança para falar e praticar uma bobagem qualquer e são aclamados, enquanto muitas de nós são silenciadas e/ou subjugadas aos moldes colonialistas de dominação.

Mas será se o futuro dessas imagens está realmente importando ou a maioria da sociedade, incluindo parte da sociedade ativista, só está tentando fazer parte de um dispositivo que destaca apenas uma sinalização de virtude?

⁶⁸ Nuvem é uma tecnologia computacional de armazenamento de dados que, por meio da internet, possibilita o salvamento de arquivos sem que, necessariamente, este ocupe espaço no equipamento utilizado, porém, isso só se torna possível devido a potentes servidores de armazenamento operacionalizados por empresas de tecnologia, ou seja, se por algum acaso, essas empresas e seus servidores deixem de existir, os dados também serão perdidos.

2.4.2. A Cultura digital e a sinalização de virtude

Assim como a sofisticação política da arte ativista e política aumentou nos anos 1980, em comparação com a dos anos 1960, devido a um desenvolvimento gradual de uma teoria da cultura de esquerda, voltada principalmente à política eleitoral e a política de confronto, segundo Lippard (2024), hoje essa sofisticação envolve outros componentes, como a sinalização de virtude.

Quando Lippard (2024) traz uma crítica à massificação de imagens como o que ela chama “cutucar as pessoas até a morte com imagens de Big Bad Ronnie” (Lippard, 2024, p. 206), mostra um entendimento de que parte deste ativismo da época buscava evocar emoções de ódio e raiva, mas não traziam soluções efetivas, combinadas com a análise crítica da resistência.

Nesta pauta de discussão, Eduardo Souza (2022), ao focar no campo do design como produção poética, abre um questionamento interessante: “Ainda existe design(er) ativista?”. Segundo ele, temos visto cada vez mais, nas produções e criações gráficas que comunicam um posicionamento político, a separação da “comunicação com a experiência comunicada”, mais parecidas com notas de repúdio esvaziadas de significado, “mas, como todos temos percebido da pior maneira possível, notas de repúdio não fazem nada em si mesmas.” (Souza, 2022, [s.p.]).

A partir de uma retrospectiva histórica, Souza defende que a “sinalização de virtude” tomou o espaço da premissa idealizada no início do século XX, aquilo que era produzido “seria o horizonte em direção ao qual caminharia a sociedade moderna, com ajuda da industrialização” (*ibid.*). O esvaziamento da ideia de que a criação artística mudaria o mundo, hoje, na realidade do capitalismo, não passa de uma fantasmagoria, segundo o autor. Em outras palavras, o que era criado em termos de produção poética ativista estava diretamente relacionado com as práticas do cotidiano, vinculada a ações efetivas,

seja com os manifestantes decidindo cartazes do *Atelier Populaire* na Paris do Maio de 68, seja com Emory Douglas e os Panteras Negras dando de comer para crianças, seja com os bolcheviques na Revolução Russa, seja com a campanha feminista do *Wages for Housework* – e há muitos mais exemplos. Nesses casos, aquelas pessoas também lutaram ativamente para superar sua condição meramente ~profissional~ de designers ao *estar com* os outros, ao emancipar sujeitos coletivos (Souza, 2022, [s.p.]).

Lippard (2024) converge com esse pensamento quando diz que “os objetos de arte tinham poder literal – mágico, poder político – e o artista compartilhava disso porque era necessário para a comunidade” (Lippard, 2024, p. 194).

Neste sentido, Souza (2022) nos lembra que

[...] o que a sinalização de virtude faz é deslocar uma discussão *política* para o âmbito individual e moral. Basta lembrar como as pessoas são rápidas em cobrar um posicionamento de algumas figuras em qualquer uma dessas polêmicas da internet; a armadilha é sempre colocar em xeque a índole daquela pessoa, não problematizar a questão em sua esfera estrutural e política. Essa armadilha é bem familiar para nós: a ideia de dedicar 10% do seu trabalho a causas sociais é uma expressão forte de como o afeto articulado aqui é a culpa [...] e, quando não conseguimos fazer trabalhos “sociais”, nos sentimos ainda mais culpados. O resultado é um círculo vicioso de culpa e precarização que todos assumimos individualmente (Souza, 2022, [s.p], grifo do autor).

Em uma outra perspectiva, e indo na contramão da “onda” da sinalização de virtude, as coletivas sapativistas aqui estudadas retomam a premissa de uma função da arte socialmente efetiva e ativa, em que os resultados das artificações têm poder literal e se comunicam verdadeiramente com a experiência comunicada, voltadas para soluções de problemas urgentes, utilizando as ferramentas da modernidade digital, tais como as redes sociais, como o Instagram; práticas fotográficas e audiovisuais produzidas com *smartphones*; aplicativos de edição de imagem disponíveis “gratuitamente”, embora saibamos que na lógica do mercado capitalista nada é de graça; digitalização e compartilhamento de imagens por meio de aplicativos de mensagem, como Whatsapp e o próprio sistema de mensagens do Instagram (*Direct*); utilização de bancos de imagens que disponibilizam *download* de fotos, vetores, ícones, vídeos e *mockups* de todo o tipo.

Assim sendo, com base nesta imprescindível trajetória de leituras, de imersão em compreensões e ideias que, sobretudo, me ajudaram a construir o percurso deste estudo, é que no próximo capítulo passo à análise do ativismo e da artificação vivenciados pelo movimento lésbico amazônida, para entendermos como práticas e comportamentos artificados, muitas vezes, frutos de um processo colaborativo, poderiam ser denominados de “dispositivos artificados de afeto sapatão”?

CAPÍTULO 3 – ARTIVISMO E CULTURA DIGITAL COMO DISPOSITIVO ARTIFICADO DE AFETO SAPATÃO: COLETIVAS SAPATO PRETO AMAZÔNIDA E REDE ALAMP (ARTICULAÇÃO DE LÉSBICAS DA AMAZÔNIA PARAENSE)

Neste capítulo, dedicado à análise, parto das discussões sobre a invisibilidade de nossas histórias, para investigar como as imagens tornam-se ações e são propagadas por duas coletivas sapativistas, no Instagram – a Sapato Preto Amazônia (@sapatopretoamazonida) e a Rede ALAMP (@ativismolesbicoamazonida). Imagens que podem contribuir para a visibilidade sapatão e para o fomento de políticas públicas para a comunidade LGBTQ+, que compreendo como um dispositivo articulado de afeto sapatão. Dispositivo que utiliza o meio digital e suas ferramentas, tais como aplicativos de edição de imagem, fotografias, fotomontagens, vídeos, dentre outras formas de geração de imagem digital, para sinalizar ações postadas na rede social digital, que também me inclino a compreender não apenas como um repositório de registros, mas como um espaço para evidenciar estratégias de informação pedagógicas com o intuito de criar uma rede mais ampla, de custo mais baixo e não limitada geograficamente. Assim como funcionavam os boletins informativos na década de 1970, com publicações que poderiam ser impressas em horário informal, de maneira barata e fácil, podendo ser enviadas por correio normal, adequando-se ao orçamento das organizações de base (Mckinney, 2020).

Isto já nos revela algumas características essenciais do ativismo identificadas no capítulo 2, como a coletividade e o valor para a comunidade; a dependência de técnicas de reprodução em massa, por razões tanto estéticas quanto econômicas; e a ênfase na simplificação da comunicação, objetivando alcançar uma amplitude maior de pessoas.

Dentre *cards*, *reels* e destaques da rede dos coletivos, escolhi dois momentos para discutir as pautas sociopolíticas e culturais com temas emergentes de cunholésbofeministas e necessários à existência da mulher LGBTQ+, especialmente na Amazônia paraense: a arte da postagem do dia 12 de junho de 2022, no *feed* da Sapato Preto, e as ações na jornada “Ativismo Lésbico da Amazônia”, que completou sua quarta edição em 2024, uma ação articulada das Rede ALAMP e Sapato Preto, em parceria com outras coletivas e organizaçõeslésbicas do Brasil.

Iniciando o capítulo, relato como tomei conhecimento das coletivas, tornando-me seguidora/espectadora de suas ações; em seguida, parto para a análise, evidenciando elementos simbólicos de vivências LGBTQ+ que compõem o dispositivo, tendo como parâmetro, as

subjetividades inerentes às minhas próprias vivências e de *epistemologias sapatãs*, inspiradas em Rich (2012), Lorde (2019), Anzaldúa (2000; 2005), e nos *estudos e dispositivos de afeto queer*, presentes principalmente em Cvetkovich (2021) e Ahmed (2006, 2010).

Como designer e colaboradora em várias ações ativistas, seria natural que minha narrativa focasse no papel social de artistas e profissionais das artes visuais nas pautas ativistas, ou seja, na *nossa* participação em coletivos e como *nossas* “técnicas profissionais” poderiam contribuir para a construção de “um mundo melhor”. Teria sido mais fácil pesquisar as ações do coletivo do qual fazia parte, o Pororoka, no entanto, percebia a necessidade de inserir narrativas mais intrínsecas às minhas condições de mulher lésbica amazônida, pois sentia falta de pautas específicas a essas vivências. Então, logo no primeiro semestre do mestrado, comecei a pesquisar sobre coletivas lésbicas na Amazônia, uma vez que, incrivelmente, não tinha ouvido falar de muitas delas, pois nunca apareceram espontaneamente no meu *feed* do Instagram, apesar de estar sempre buscando conteúdos relacionados. Então, após inserir muitas palavras-chave combinadas, cheguei aos nomes das coletivas e, para a minha surpresa, já seguia uma delas no Instagram, mais um motivo para focar a pesquisa.

Penso que isto é muito próprio da cultura digital, fundamentalmente baseada no capitalismo e na economia da atenção, uma vez que esses perfis não chegam aleatoriamente para a gente, como chegam muitos outros sem serem solicitados. O algoritmo, hoje, funciona com base em um sistema herdado de uma lógica de dominação hierárquica, em que uma pequena parcela determina o que vai “bombar” ou não, e o restante fica perdido pela *big data*.

Todos os coletivos observados nesse período foram importantes para a construção da pesquisa, alguns com foco em artistas amazônidas, outros em atos e manifestações. O próprio Pororoka dedica-se, sobretudo, às questões políticas ambientais. Esses assuntos sempre me interessaram bastante, mas queria focar em coletivos voltados para a Amazônia a partir de um corpo lésbico, em toda a sua diversidade. Como em uma pesquisa de mestrado é necessária afunilar as escolhas, optei pelas duas coletivas lésbicas citadas, por alguns motivos: primeiro, pela relevância na luta lésbica no Pará; segundo, pela construção visual dos *cards* das postagens no perfil do Instagram; e terceiro, porque estas postagens não têm o intuito apenas de ser uma imagem “bonita” de protesto ou repúdio, como passou a ser comum nas redes sociais da atualidade, pois extrapolam as linhas do ciberespaço, em ações que promovem encontros transformadores com a beleza, seja pelo simples ato de sempre estender as bandeiras no chão, para decorar e indicar um ambiente de convívio coletivo mais acolhedor e seguro, seja exaltando

as formas de arte das manas LGBTQ+, promovendo saraus, arraiais, rodas de samba, exposições, enfim, tornando possível compartilhar espaços e vivências diversas.

Com as coletivas em mente, coletei dados de imagem, observei as construções poéticas e pensei em como abordaria as manas para entender melhor o funcionamento das ações, minha maior dificuldade era eu mesma, com minha introspecção exacerbada aliada a inabilidade social em abordar pessoas desconhecidas. Foi quando, em julho de 2023, em um evento promovido pela UFPA, em que a Ministra da Igualdade Racial no Brasil Anielle Franco participou, e eu estava nos bastidores do palco, avistei a bandeira da Sapato Preto na plateia, logo, pensei “hoje descobro quem é a designer delas”. Ao final do evento, criei coragem – sim, isso para mim é uma enorme dificuldade – e abordei uma das membras. Era a advogada, ativista dos direitos humanos, do movimento negro e LGBTQIAPN+, cofundadora da coletiva Sapato Preto Amazônida e membra ativa da Rede ALAMP, Darlah Farias⁶⁹ (em memória). A conversa não foi muito longa, mas foi suficiente para Darlah desconstruir parte da linha narrativa do meu projeto de pesquisa inicial, pois eu partia do ponto de vista da profissional que possuía, para usar as palavras de Sâmia Batista (2022, p. 128), “o conhecimento dos códigos canônicos do design”.

As artes do *feed*, tanto da Sapato quanto da ALAMP, sempre me chamaram atenção para além da visualidade e da estética, com suas cores vibrantes, formas, fontes e simbologias de resistência e da existência sapatão, aquelas imagens me confortavam, informavam, ensinavam e me faziam sentir parte de algo.

Quando perguntei quem fazia as artes dos *cards* da Sapato Preto, Darlah respondeu “sou eu mesma”, então eu disse, empolgada, “ah que legal, tu és designer?”, foi então que veio o sacolejo, “Não, mana, a gente se vira”. Com essa frase, pensei imediatamente em uma “visão da arte como um comportamento de ‘artificação’, um neologismo que nos permite pensar na arte como uma atividade, em outras palavras, como algo que as pessoas fazem (para

⁶⁹ Darlah Farias faleceu em junho de 2024. “A advogada também contribuiu de maneira significativa para o desenvolvimento da OAB-PA, atuando como vice-presidenta da Comissão de Direitos Humanos e sendo membra ativa da Comissão das Mulheres e Advogadas. Sua dedicação e compromisso com a justiça social deixaram um legado que será eternamente lembrado.” (OAB Pará, 2024), visto em <https://www.oabpa.org.br/noticias/nota-de-pesar-darlah-farias>, acessado em 10/10/2024.

‘artificar’⁷⁰ (Brown; Dissanayake, 2009, p. 44, tradução nossa), artificar era, então, uma necessidade.

3.1. O dispositivo articado de afeto sapatão

O ativismo sapatão manifestado pelas coletivas amazônidas traz em suas expressões visuais características discursivas e não discursivas, que desafiam códigos sociais de gênero, sexualidade, raça e classe, impostos por uma sociedade predominantemente machista, cis heteronormativa e racista. Esta é a perpétua demanda estratégica dominante do ativismo lésbico, aqui estudado, responder ou refutar uma urgência, tendo como intuito a permanência da existência sáfica amazônida, co-imaginando maneiras de satisfazer os afetos, exaltando a diversidade e o poder da mulher sapatão na luta revolucionária, sem impor padronizações estéticas ao corpo e as formas de expressão sáfica.

Para fazer esta relação, o primeiro passo foi identificar os elementos que compõem o dispositivo, neste caso, as pessoas, as ações e as imagens expressas pelas coletivas que, em conjunto, constroem e transmitem conhecimento por meio das várias ações desenvolvidas em uma mescla ruas/redes, onde a dicotomia real/virtual desaparece ao dar lugar a uma retroalimentação entre elementos arquitetônicos, que podem ser tanto os *hardwares* e aplicativos utilizados, quanto os lugares onde se dão as ações, sendo estas compostas tanto por elementos discursivos, como a linguagem visual, textos e a própria mídia utilizada (rede social Instagram), e elementos não discursivos, como a escolha dos locais das ações, os gestos e movimentos implícitos das vivências sáficas.

Promover saraus, feiras de empreendedorismo, exposições, reverenciar umas às outras, comprar um produto de uma mana, elaborar um *card* para as redes sociais, colar lambe-lambe nas ruas, realizar atos reivindicando políticas públicas para a mulher LGBTQ+, podem ser formas artificadas dessas coletivas lésbicas co-imaginarem novas formas de poder em busca de sobrevivência.

⁷⁰ “view of art as a behavior of ‘artification,’ a neologism that allows us to think of art as an activity, in other words as something that people do (to ‘artify’)” (Brown; Dissanayake, 2009, p. 44).

3.2. As manas sapas e as coletivas Sapato Preto Amazônida e Ativismo Lésbico Amazônida (Rede ALAMP)

O elemento principal deste dispositivo somos nós mesmas, nossos corpos, nossos gestos e nosso conhecimento. Mulheres sáficas que se conectam umas às outras, a partir de vários núcleos, dentre estes, as coletivas sapativistas, ao artifiarem vivências que resultam não apenas em respostas estéticas, mas geram novas significações que atraem a atenção, sustentam o interesse e moldam a emoção, utilizando as ferramentas que já fazem parte do nosso cotidiano para transformar algo ordinário em extraordinário. No caso desta pesquisa, as coletivas @sapatopretoamazonida e @ativismolesbicoamazonia, as quais apresento a seguir:

Sapato Preto Amazônida (Imagem 9)

Imagem 9 – Card postado em junho de 2020, com parte das membras da coletiva. Na legenda da postagem, destacam o grafitti de Mina Ribeirinha⁷¹



⁷¹ Algumas produções poéticas de Mina Ribeirinha https://www.instagram.com/mina_tintapreta/

Fonte: @sapatopretoamazonida

Coletiva de lésbicas negras amazônidas, articuladas e sediadas em Belém, no estado do Pará. Começou a utilizar o perfil @sapatopretoamazonida, no Instagram, em 2019, mas foi criada em maio de 2018, a partir de uma “conversa de boteco”, segundo sua co-fundadora Darlah Farias (Rede, 2021), quando as manas se deram conta de que participavam de várias frentes e coletivos, que discutiam pautas diversas, mas nenhum tinha uma pauta específica sobre a vivência de uma mulher negra amazônida, pois, tão importante quanto a pauta territorial, era uma pauta voltada as experiências lésbicas a partir de uma corpa negra, que se move contra todo um sistema patriarcal, misógino, machista, racista e lesbofóbico. Para Farias (Rede, 2021, 28 min) “falar de mulher sapatão preta a gente tá falando da revolução da revolução”.

A proposta do nome Sapato Preto, de acordo com Farias (Rede, 2021), veio da professora Maria Malcher, ainda no dia da conversa, que disse “sapato de sapatão, e preto de mulher preta” (Rede, 2021, 24 min), então decidiram criar o grupo, segundo a ativista, com um objetivo mais simples, só para trocar experiências, ou, como brinca Darlah, “nem que seja só para trocar contatinho” (Rede, 2021, 23 min) Mas começaram a realizar várias atividades que envolviam pautas importantes e invisibilizadas por grande parte da sociedade, inerentes a uma experiencia diferente do que é idealizado de um corpo lésbico, pois falavam de questões como maternidade, saúde mental, moradia, possibilidades de emprego e renda etc. Quando começaram a entender que lidavam com algo bem maior do que um bate-papo, conseguiram angariar fundos, a partir de editais, como o do Fundo Elas⁷², para ampliar os diálogos para outras mulheres LBTQ+ que não estavam dentro daquele ciclo mais fechado. O coletivo virou, então, um espaço de diálogos sobre os atravessamentos de mulheres LBTQ+ negras que vivem na Amazônia, e que traz uma pauta territorial forte e demarcada propositalmente. “A nossa pauta territorial é proposital, no sentido de ressaltarmos que a nossa luta se faz pelo reconhecimento da existência de uma negritude amazônida” (Sapato Preto, 2019, Instagram). Falar a partir de um território como a Amazônia, segundo Farias (Rede, 2021), é compreender um território que não é só água, mata, é falar de um território expropriado, explorado, e isso interfere diretamente em como a mulher LBTQ+ vai viver aqui, principalmente nos interiores, onde a prostituição é muito grande, incidindo de forma latente no corpo da mulher sapatão, pois muitas dessas mulheres sapatonas são profissionais do sexo, então, falar de uma experiência

⁷² <https://www.instagram.com/fundoelas/>

desse corpo a partir desse território amazônico é falar de uma experiência que realmente é única, destaca a ativista.

Rede ALAMP (Articulação de Lésbicas da Amazônia Paraense)

Imagem 10 – Card postado em maio de 2024, com parte das membras da rede.



Fonte: @ativismolesbicoamazonida

A Rede ALAMP surgiu em 2021, em Belém, no Pará, com a proposta de articular ações voltadas para mulheres LBTQ+, e nasceu a partir da necessidade de duas coletivas (Sapato Preto Amazônida e Coletiva LesboAmazônidas⁷³) entrarem em conexão e diálogo para divulgar e promover *os dez dias de Ativismo Lésbico Amazônida*, encontro que depois passou a ter edições regulares, a partir deste mesmo ano de 2021, renomeado *Ativismo Lésbico da Amazônia*. O

⁷³A Coletiva Lesboamazônidas, em conjunto com a Sapato Preto Amazônida, além dos *10 dias de Ativismo Lésbico Amazônida*, em 2021, também promoveram outras ações, como o BeijAto, que detalharei melhor no subtópico 3.3.3 Beijo Sáfico. A LesboAmazônidas tem atuação, desde 2016, em várias frentes no Pará e possui um perfil próprio no Instagram, que é diferente do @ativismolesbicoamazonida, que virou uma outra coletiva. Portanto, destaco a importância da LesboAmazônidas na luta lesbofeminista da região e deixo aqui o perfil da coletiva no Instagram: @coletivalesboamazonidas. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivalesboamazonidas/>. Último acesso em: 8 nov. 2024.

perfil @ativismolesbicoamazonida, que inicialmente era promocional, passou a ser um braço mais extenso da coletiva Sapato Preto Amazônida (composta somente por mulheres negras), agregando lésbicas paraenses de várias raças e etnias, até tomar um corpo próprio, passando a se chamar Rede ALAMP (Articulação de Lésbicas da Amazônia Paraense).

A rede envolve “a promoção dos direitos, visibilidade, conexão, programações de incentivo a arte e cultura, e claro, um espaço de acolhimentos para mulheres lésbicas” (Pará tem [...], 2023). Segundo Luciana Oliveira (2024), da equipe de comunicação da Rede ALAMP, objetivo enquanto rede é compor estratégias que possam alcançar o maior número de mulheres de bairros de Belém e outros municípios do estado, utilizando a rede social como meio propagador para que consigam alcançar essa proporção. Grande parte das membras da Sapato Preto Amazônida também idealizaram e compõem a rede, portanto, colaboram entre si para criar as artes das postagens.

Rosiane Souza (2024), que hoje representa a Rede ALAMP no Conselho Municipal de Políticas Públicas para a População LGBTQIA+ de Belém, ressalta:

Hoje a gente tem uma rede que engloba outros coletivos, e que também engloba ativista independentes. [...] A gente olha na cidade e vê que falta espaço pra gente dialogar, pra gente falar. E todos os anos a gente vem construindo, não só no mês de agosto, que é o nosso mês, o mês da visibilidade lésbica, que inclusive houve até um apagamento na cidade sobre isso, né? Nós não vimos movimento político, mesmo em um ano político, em torno da visibilidade, a não ser das secretarias específicas. [...] Isso é a construção do ativismo, isso é para todas(os) nós. Não é uma porta que se abre de forma muito tranquila, não, não pensem vocês. A gente tá aqui porque a gente tem muita articulação, porque a gente pede muito e a gente articula muito pra que a gente faça esse cotidiano. Aqui tem muitas mãos, mãos das nossas manas, de quem tá construindo isso, e sempre mais será bem-vindo nesse processo. Processo democrático, de escuta, de construção, e que a gente quer mais e mais e mais. Acessem nossas redes sociais, vem com a gente, a gente sempre tá fazendo algum movimento na cidade, algum debate que é sempre aberto (Comunicação oral)⁷⁴.

3.3. Análise das produções poéticas do ativismo sapatão amazônida com base em epistemologias de afeto e vivência sapatão

Para realizar a análise das produções poéticas do ativismo sapatão amazônida, a autora Z. Silva (2016) nos ajuda a começar a trilhar por esses terrenos quando afirma que:

Certa de que toda ciência é negociada, desde o campo feminista, faço da crítica feminista uma ferramenta para inverter a lógica dos homens trazendo para o centro da

⁷⁴ Fala proferida no **Sarau Lésbico**. Realizado no dia 30 ago. 2024. Local: Teatro Casa Cláudio Sisnando, Belém.

tese sujeitas invisibilizadas pelo androcentrismo da história. Para tanto, mudo a gramática, me insiro na narrativa, leio, escrevo e interpreto outras histórias, histórias de lésbicas, colocando a investigação a serviço de uma causa e, assim, me aventuro a tecer epistemologias de outro tipo orientada pelas epistemologias feministas (Silva, Z., 2016, p. 115).

Ao adentrar na análise das produções poéticas ativistas, optei por inserir um outro elemento que é fundamental para entender essas artificações como um dispositivo de afeto sapatão, que é a construção de um conhecimento com base em pensadoras lesbofeministas e como elas abordam questões centrais para a análise, como é o caso das epistemologias sobre o afeto e vivências lésbicas, além das já discutidas no capítulo 2.

Ahmed (2010) aborda o afeto como algo “pegajoso”, como uma cola que irá grudar ou sustentar a conexão entre ideias, valores e objetos, no sentido de preservá-los. Neste sentido, a felicidade é considerada como um acontecimento que envolve “afeto (ser feliz é ser afetada por algo), intencionalidade (ser feliz é ser feliz com algo) e avaliação ou julgamento (ser feliz com algo torna algo bom)”⁷⁵ (Ahmed, 2010, p. 29, tradução nossa). A partir disso, a autora entende a felicidade como uma “promessa” que irá nos direcionar para determinados objetos nos quais o valor positivo foi acumulado à medida que estes objetos foram passados adiante e, por conseguinte, circulam como bens sociais, o que ela teoriza como “Objetos Felizes”.

Deixando explícito que a felicidade não pode ser confundida com bom sentimento, Ahmed tenta explorá-la usando a linguagem do afeto, considerando o deslizamento entre economias afetivas e morais ao sermos orientadas a determinados objetos. A família feliz, por exemplo, seria um deles.

Ser afetada "de uma maneira boa" envolve uma orientação em direção a algo como sendo bom. Orientações registram a proximidade de objetos, assim como moldam o que está próximo ao corpo. A felicidade pode, portanto, ser descrita como intencional no sentido fenomenológico (direcionada para objetos), assim como sendo afetiva (contato com objetos). Para reunir esses argumentos, podemos dizer que a felicidade é uma orientação em direção aos objetos com os quais entramos em contato. Nós nos movemos em direção e para longe dos objetos através de como somos afetadas por eles⁷⁶ (Ahmed, 2010, p. 24, tradução nossa).

⁷⁵ “affect (to be happy is to be affected by something), intentionality (to be happy is to be happy about something), and evaluation or judgment (to be happy about something makes something good)” (Ahmed, 2010, p. 29).

⁷⁶ “To be affected ‘in a good way’ thus involves an orientation toward something as being good. Orientations register the proximity of objects, as well as shape what is proximate to the body. Happiness can be described as intentional in the phenomenological sense (directed toward objects), as well as being affective (having contact with objects). To bring these arguments together, we might say that happiness is an orientation toward the objects we come into contact with. We move toward and away from objects through how we are affected by them” (Ahmed, 2010, p. 24).

Ao identificar os objetos felizes como bens sociais, a teórica sugere que estes são passados adiante já com uma atribuição de “bons” ou “maus” pelo grupo social, acumulando, assim, valores atribuídos a eles como uma promessa de felicidade ou infelicidade. Quando essa promessa não é cumprida e não sentimos o que o vínculo social determinou como deveríamos nos sentir, questionamos se há algo de errado conosco.

Então, sugere a autora, ao passar objetos felizes adiante, não passamos, necessariamente, um sentimento, mas sim compartilhamos uma orientação com relação a promessa de felicidade atribuída a este objeto.

Tomemos como exemplo a família feliz. A família seria feliz não porque causa felicidade, e nem mesmo porque nos afeta de uma maneira boa, mas porque compartilhamos uma orientação em relação à família como sendo boa, como sendo o que promete felicidade em troca de lealdade. Tal orientação molda o que fazemos; você tem que "fazer" e "manter" a família, que direciona como você gasta seu tempo, energia e recursos⁷⁷ (Ahmed, 2010, p. 38, tradução nossa).

Ora, se nascemos sendo orientadas a um modelo de dispositivo que legitima uma única configuração familiar como o “objeto feliz”, quem não reproduz esta linha será a causa da infelicidade. A esta parte desviante, Ahmed (2010) atribui o termo “alienígenas afetivas”, como as chamadas feministas *kill-joys* (estraga prazeres), *queers* infelizes e migrantes melancólicas.

Quando este dispositivo é reforçado por modelos pré-concebidos do que deveria ser uma família feliz, constituída na instituição casamento e orientada à heterossexualidade compulsória, qualquer configuração que possa destoar deste modelo não seria relacionada à felicidade. Veremos, no decorrer da análise, como se manifestam estas “alienígenas afetivas” hoje, em meio a cultura digital.

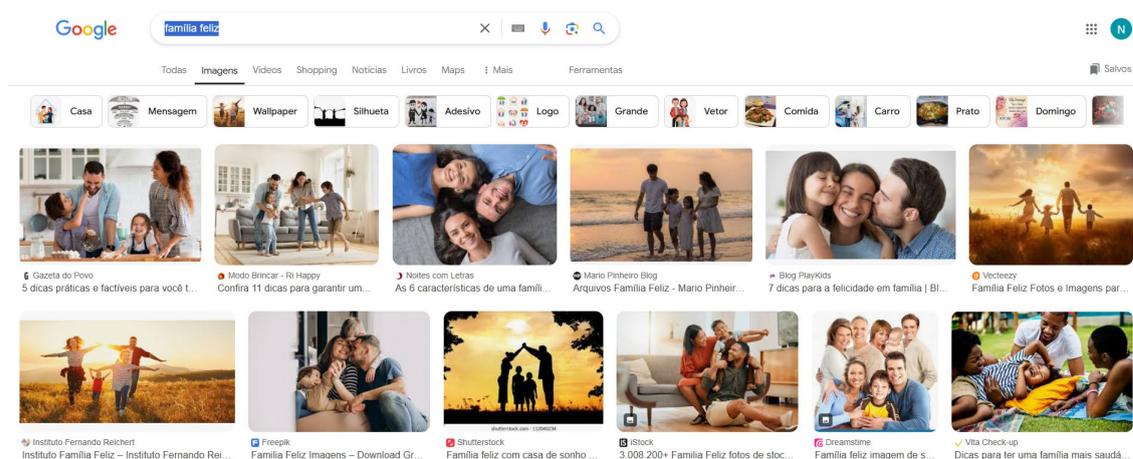
De acordo com Ahmed (2006, p. 562, tradução nossa), “poderíamos descrever a heteronormatividade como um dispositivo de endireitamento, que relê a ‘inclinação’ do desejo *queer*”⁷⁸. Sendo este dispositivo, no entendimento de Rich (2012, p. 19), “uma instituição política que retira o poder das mulheres”.

⁷⁷ “Take for instance the happy family. The family would be happy not because it causes happiness, and not even because it affects us in a good way, but because we share an orientation toward the family as being good, as being what promises happiness in return for loyalty. Such an orientation shapes what we do; you have to ‘make’ and ‘keep’ the family, which directs how you spend your time, energy, and resources” (Ahmed, 2010, p. 38).

⁷⁸ “We could describe heteronormativity as a straightening device, which rereads the ‘slant’ of queer desire” (Ahmed, 2006, p. 562).

Baseada em uma evidência anedótica, pois trago resultados de um experimento pessoal⁷⁹, apresento abaixo (Imagem 11) o resultado de minha pesquisa em uma plataforma de busca para o termo “família feliz”, pois queria verificar como as ferramentas de busca na internet se relacionam com o conceito de família e se os algoritmos ligados a ela ainda seguem a lógica de um dispositivo heteronormativo, os resultados seguem abaixo:

Imagem 11 – Última pesquisa na plataforma de buscas por imagens relacionadas ao termo “família feliz”, realizada no dia 28/10/2024.



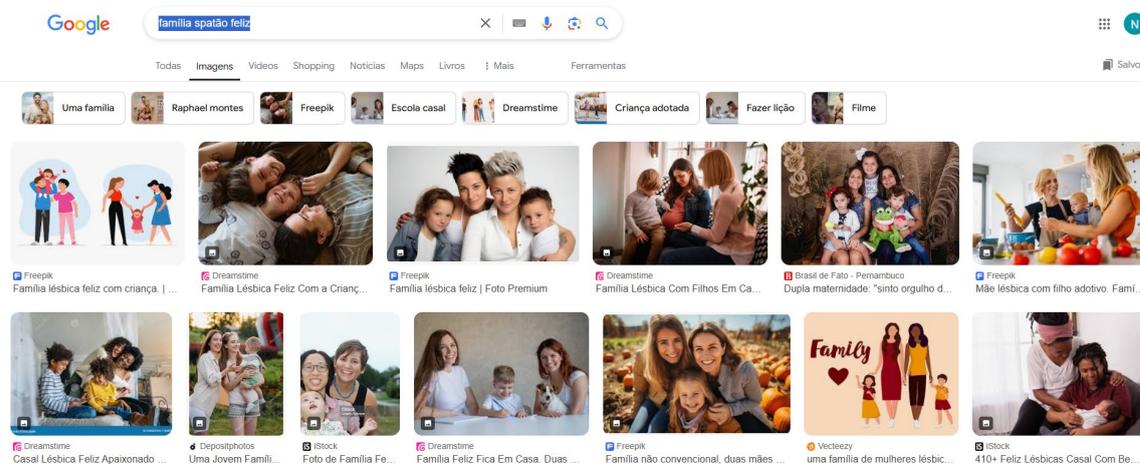
Fonte: Google (vinculado ao e-mail da pesquisadora, o qual também é utilizado na plataforma de vídeos YouTube, com conta Premium).

Pude perceber que o algoritmo não conseguiu relacionar minhas orientações pessoais a um conceito genérico de família, evidenciando, até o rolamento final da página, apenas imagens com modelos heteronormativos de família, em sua maioria branca. Mesmo eu sendo alguém que consome, constantemente, conteúdos sáficos na internet, como GLs (*Girls Love* – gênero de romance sáfico), filmes, séries, web séries, além de vários canais que abordam, especificamente, assuntos do tipo, principalmente no YouTube – onde possuo conta Premium (lê-se paga) – plataforma de vídeo pertencente a Google.

Somente quando acrescentei o termo “sapatão” à pesquisa, a plataforma trouxe uma configuração com duas mulheres (Imagem 12), contudo, continuou relacionando a palavra “família” a um modelo em que a presença de filhas(os) faz-se necessária para a completude do sentido do termo, como mostra a figura abaixo:

⁷⁹ Não foi possível determinar se qualquer outra pessoa que pesquise o mesmo termo iria encontrar os mesmos resultados.

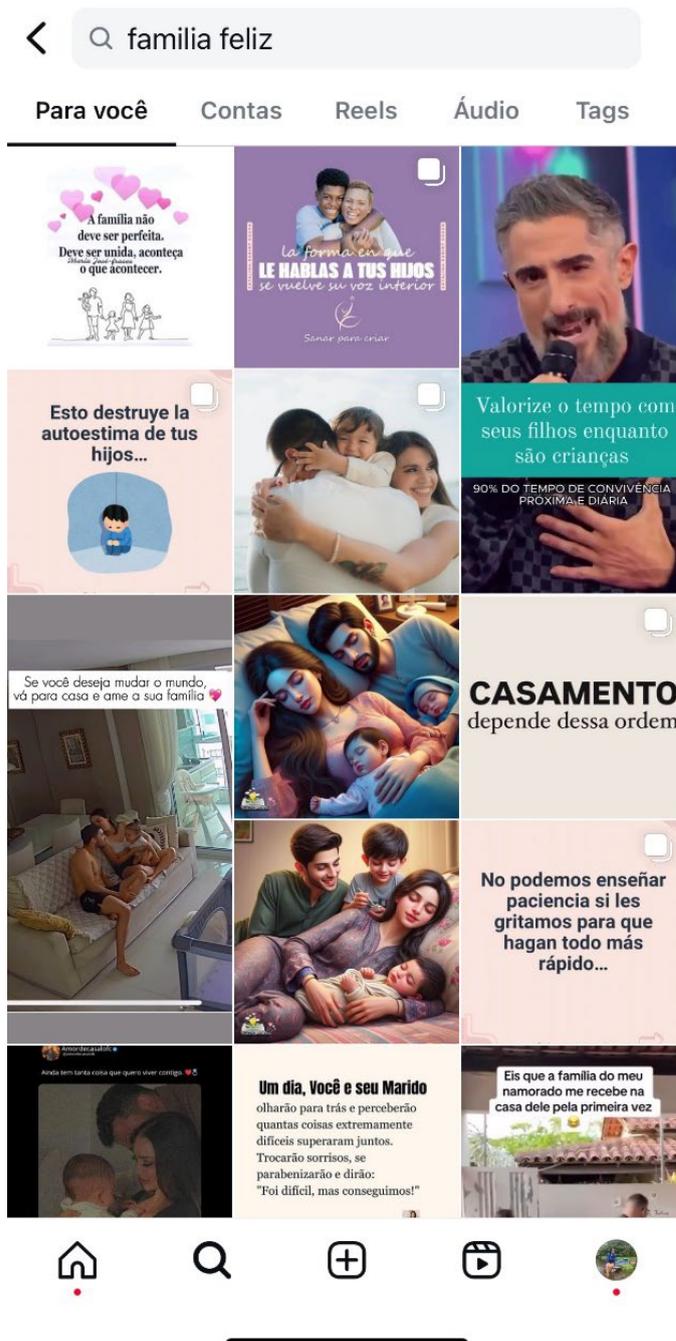
Imagem 12 – Última pesquisa na plataforma de buscas por imagens relacionadas ao termo “família sapatão feliz”, realizada no dia 28/10/2024.



Fonte: Google (vinculado ao e-mail da pesquisadora, o qual também é utilizado na plataforma de vídeos YouTube, com conta Premium).

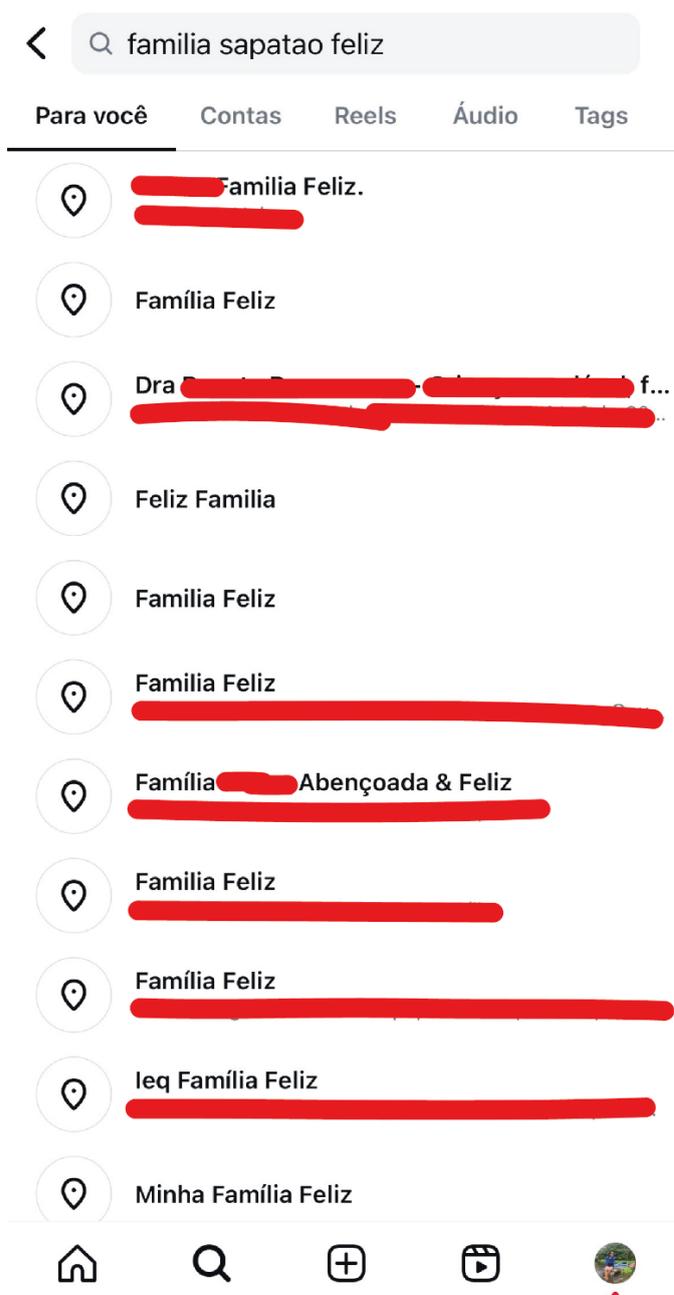
O mesmo padrão se repete no Instagram (Imagem 13), com um adendo, pois, ao inserir o termo “sapatão” (Imagem 14), o algoritmo não consegue relacionar a nenhuma imagem da rede social, nem a um perfil que contenha o termo, ignorando-o completamente, evidenciando apenas localizações físicas de perfis onde os termos “família” e “feliz” aparecem.

Imagem 13 – Última pesquisa na área de busca na rede social Instagram, ao termo “família feliz”, realizada no dia 28/10/2024.



Fonte: Instagram vinculado a conta da pesquisadora.

Imagem 14 – Última pesquisa na área de busca na rede social Instagram, com o termo “família sapatão feliz”, realizada no dia 28/10/2024.

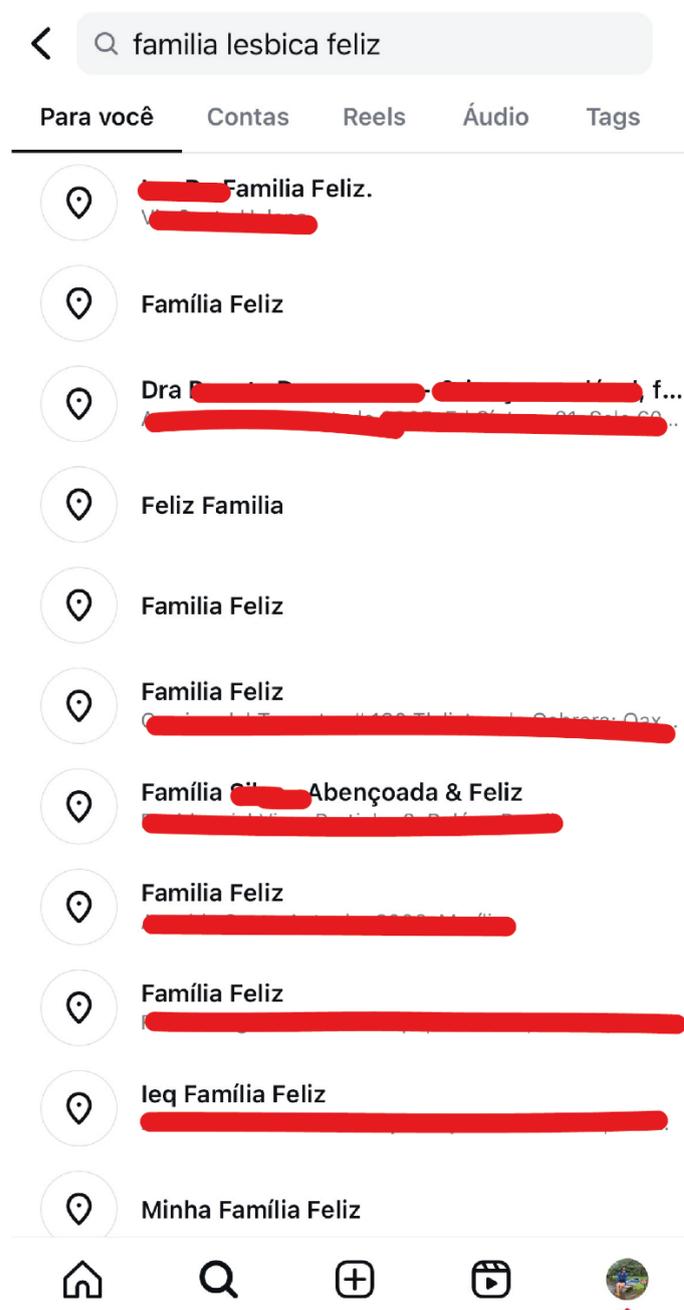


Fonte: Instagram vinculado a conta da pesquisadora.

Pensei estar restringido demais a busca, então, substituí o termo “sapatão” por “lésbica”, obtendo, novamente, o mesmo resultado. Como mostra a Imagem 15. Contudo, este fato não ocorreu quando acrescentei um outro fator aleatório de especificação de família, “família nerd feliz”⁸⁰, por exemplo, ao que a busca trouxe resultados com imagens, não somente com pontos de localização.

⁸⁰ Escolhi o termo “nerd” por identificação com a comunidade da qual também faço parte.

Imagem 15 – Última pesquisa na área de busca na rede social Instagram, com o termo “família lésbica feliz”, realizada no dia 28/10/2024.



Fonte: Instagram vinculado a conta da pesquisadora.

O preâmbulo acima é importante para nos questionarmos se realmente conseguiremos estourar a bolha da heteronormatividade, pois, mesmo em meio a tantas inovações tecnológicas e da amplitude global da internet, elemento primordial na composição da cultura digital contemporânea, de onde podemos dispor de diversas ferramentas para uma produção independente e menos passiva, comparada a formatos tradicionais de disseminação da cultura

visual, os mecanismos continuam nos mostrando formas generalizantes e homogêneas de alguns conceitos. Mas, sobretudo, é essencial para identificar a importância da existência de indivíduos, grupos e coletivos que alimentem cada vez mais esses mecanismos com imagens, conteúdos e conceitos diversos, para que, mesmo invisibilizados, não se tornem inexistentes.

Poderia ter feito uma análise inteira identificando metodologias LGBTfóbicas, racistas, excludentes, em treinamentos de inteligência artificial, no que tange a relação de palavras a imagens, porém, o foco desta dissertação é destacar as linhas dissidentes que ajudam a alimentar a visibilidade sapatão neste algoritmo, utilizando as ferramentas contemporâneas da cultura digital, de maneira que possam ser entendidas como um dispositivo artificado de afeto sapatão. Para tanto, destaco a arte digital (Imagem 16) produzida pela coletiva Sapato Preto Amazônida, em alusão a data comemorativa do Dia das(os) Namoradas(os).

Imagem 16 – Postagem de 2022, no perfil do coletivo Sapato Preto Amazônida, em alusão ao 12 de junho, comemorado no Brasil como Dia das(os) Namoradas(os).



Fonte: @sapatopretoamazônida, no Instagram.

A postagem acima, em formato de carrossel, composto por 10 imagens, possui a seguinte legenda:

Eu sonho com um lugar entre seus seios pra construir minha casa como um abrigo, onde planto safras em seu corpo”. Assim escreveu Audre Lorde, e concordamos que o amor Sapatão além de revolucionário, é aconchego, afeto, abrigo, é casa!!

Que chegue o dia que nosso amor não incomode, que sejamos livres e a lesbofobia seja um passado. Enquanto esse dia não vem, a gente combate com amor Sapatão!!

(A seguir fotos lindas de casais dos projetos que realizamos na Terra Firme e na Vila da Barca)

A última foto da nossa inspiração de amor sapatão

[@nicinhaejurema](#) ❤️ [#loveislove](#) [#loveislove](#) [#sapatopretoamazonida](#) (Sapato Preto, 2022, Instagram)

Destaco esta imagem, porque, a partir dela, podemos aplicar uma análise a respeito das questões teóricas discutidas nesta pesquisa, até o momento, identificando como a ideia de um dispositivo artificado de afeto sapatão se desenha, com base na observação dos elementos da imagem, que englobam o dito e o não dito. A começar pelos elementos discursivos, como algumas iconografias, dentre as quais destaco: o caminhão, o anel de coquinho⁸¹ e a espada de Ogum, elementos textuais: “12 de junho”, “Amor e afeto sapatão” e a própria legenda, reproduzida acima; e os elementos não discursivos, dentre eles: a instituição casamento e o beijo sáfico, trazidos para análise a partir das fotografias de casais, manuseadas esteticamente para compor a narrativa.

Examinando cada detalhe e o cuidado com que os elementos estão dispostos na arte, percebo que muitos não estão ali atoa, somente como um elemento de design, remetem a um simbolismo, e isto faz diferença, pois, de acordo com hooks (1995), “esse cuidado promove ‘consciência e atenção aos detalhes’. Pode haver um lugar sagrado na vida de todos onde a beleza pode ser revelada, onde nossos espíritos podem ser movidos e elevados pela criação e presença de um objeto bonito” (hooks, 1995, p. 121). Mesmo os elementos que não são automaticamente representativos, podem estar ali por alguma escolha deliberada e terem sido utilizados como

[...] traços de marcação como uma atividade por si só, tendo um efeito no mundo e tornando a superfície comum extraordinária. Operações estéticas de regularização ou formalização, repetição, exagero e elaboração dessas marcas são adicionalmente

⁸¹ Falei mais detalhadamente do anel de coquinho no Capítulo 2, na análise da Imagem 5.

interessantes e satisfatórias, mesmo quando não são simbólicas⁸² (Dissanayake, 2009, pp. 151-152, tradução nossa).

O primeiro *card* do carrossel (disposto no canto superior esquerdo da Imagem 16, nas páginas anteriores), é composto pela sobreposição de imagens, criada utilizando técnicas de recorte e colagem digital de fotos, mesclados a imagens e vetores encontrados na internet ou no banco de recursos prontos oferecidos por aplicativos de edição gráfica. O conjunto desses vários elementos simbólicos revelam formas adaptativas no uso de imagens que, individualmente, podem remeter a representações simples, literais, do próprio cotidiano, porém, ao serem agrupadas deliberadamente, deixam de ser algo ordinário para se transformar em extraordinário. Tendo como resultado da atificação as formas comunicativas, com seu potencial afetivo dado pelas respostas emocionais produzidas, que vão muito além de seu significado representacional ou simbólico, pois “atraem atenção, sustentam o interesse e criam e moldam a emoção” (Dissanayake, 2009, p. 166, tradução nossa).

A imagem de um caminhão, isoladamente, não é simbólica, mas, ao ser artificada, como visto na Imagem 13, pode gerar respostas emocionais relacionadas a memória afetiva coletiva, pois, com base no senso comum, historicamente, o termo caminhão ou caminhoneira, era, e ainda é, utilizado de maneira pejorativa para identificar uma mulher desfeminizada (*desfem*), que se relaciona com outras mulheres, despertando valências negativas de medo, nojo ou vergonha, ou seja, nesses termos, a imagem do caminhão passou a ser um símbolo negativo em uma sociedade heteronormativa. No entanto, ao se tornar novamente adaptativa, no contexto do ativismo lésbico, a relação com o caminhão passa a ter uma valência positiva para determinado grupo, uma vez que associam a imagem ou o próprio termo à representação de orgulho e pertencimento.

Esta positivação pode ser entendida como um antecedente adaptativo que produziu efeitos diferentes de seus símbolos e referentes pretendidos. Pois, à medida que o caminhão passa a ser utilizado em operações estéticas, com base em formalização, repetição e exagero, trazendo um novo sentido de visão de mundo, seria possível notar uma alteração nos estados motivacionais de valência, intensidade e foco. Isto não quer dizer, contudo, que a simbologia

⁸² “[...] these are traces of marking as an activity in its own right, having an effect on the world and making the ordinary surface extraordinary. Aesthetic operations of regularizing or formalizing, repeating, exaggerating, and elaborating these marks are additionally interesting and satisfying, even when they are not symbolic” (Dissanayake, 2009, pp. 151-152).

do caminhão, ou mesmo a imagem como um todo, não envolva outros estados motivacionais, para tanto, dependerá do *background* de cada pessoa que possa ter contato com a imagem.

Assim como o caminhão, várias iconografias despertam a atenção, dentre as quais destaco: a espada de Ogum e o anel de coquinho, ambos reproduzidos repetidamente em diversas artes das duas coletivas. A espada de Ogum, ou São Jorge, remete à dispositivos tanto culturais quanto religiosos, intimamente ligada ao sentido de proteção, o que pode revelar uma ligação com propósitos espirituais, de uma existência protegida de todo tipo de violência que uma vivência lésbica pode sofrer, ou uma forma de dizer *este perfil, esta coletiva é um espaço seguro para se expressar e ser quem se é*. Isto pode revelar estados motivacionais tanto para aquelas que acreditam, como um lugar seguro, protegido, quanto para aquelas céticas, como eu, que voltou sua atenção para a planta em si e suas propriedades, porque vi beleza em algo tão comum, que nasce e resiste, mesmo em condições adversas, portanto, subjetivamente, remeteu-me a metáfora de uma resistência sapatão. Já o anel de coquinho, além do que já foi exposto no Capítulo 2, pode ser entendido a partir da própria simbologia do anel e a instituição do casamento.

3.3.1. Heteronormatividade e a instituição casamento

Atrelada a simbologia do anel, é interessante notar a escolha do dia 12 de junho, uma vez que a data entra para o calendário comemorativo brasileiro como mais um evento para celebrar a lógica capitalista e heteronormativa do “amor entre casais”. Porém, lembremos que um dos marcadores do dispositivo é responder ou refutar uma urgência como função estratégica dominante fundamental, para garantir a permanência e a sobrevivência coletiva.

A urgência, neste sentido, aparece com a necessidade de se criar representações que se apropriam dos modelos predominantemente heteronormativos e de pessoas brancas, aos quais fomos expostas ao longo da vida, que já foram anteriormente apropriados, como é o caso do anel, apropriado pelo cristianismo para simbolizar a união marital entre um homem e uma mulher, e reapropriado novamente por casais LGBTQIAPN+. No entanto, ao considerar um dispositivo que subverta essa lógica, acabamos por reproduzir alguns padrões por meio desta apropriação, sobretudo coloniais ocidentais, como é o caso da instituição casamento, com noivas vestidas de branco – um ponto a ser observado na imagem. Mesmo que de forma

inconsciente, como bem nos sugere Ahmed (2006), nos orientamos a objetos que nos são familiares, herdados pela proximidade daquilo que está mais disponível para nós. Neste sentido, tendo em vista a hegemônica cultura visual de massa a qual somos submetidas, que, de maneira geral, invisibiliza outras vivências, acabamos nos aproximando de referências unificadas. No meu caso particular, minha esposa e eu começamos a simbolizar nossa relação com um anel de coquinho, depois de prata, e, por fim, ouro.

É claro que quando herdamos, herdamos também a proximidade de certos objetos, como aquilo que está disponível para nós, conforme dado na casa da família. Esses objetos não são apenas materiais: podem ser valores, capitais, aspirações, projetos e estilos. Na medida em que herdamos aquilo que está suficientemente próximo para estar disponível em casa, também herdamos orientações, isto é, herdamos a proximidade de certos objetos mais do que outros, o que significa que herdamos formas de habitar e de nos estendermos no espaço⁸³ (Ahmed, 2006, p. 557, tradução nossa).

Com base nesta reflexão, podemos sugerir que estamos seguindo as linhas de um dispositivo traçadas há muito tempo, como na analogia trazida por Ahmed (2006, p. 554, tradução nossa): “Um caminho é feito passando repetidamente sobre o solo. Podemos ver o caminho como um traço de jornadas passadas, feito de pegadas, traços de pés que pisam e, ao pisarem, criam uma linha no solo”. Traçar caminhos que facilitem a jornada não necessariamente é algo ruim, o problema é construir estas linhas criando mecanismos que impeçam as outras de aparecerem, as quais poderiam, naturalmente, levar a variadas visões de mundo.

Para Ahmed (2006), existe um paradoxo das pegadas, pois “andamos no caminho como ele está diante de nós, mas ele está diante de nós apenas como um efeito de ser pisado. As linhas são criadas ao serem seguidas e são seguidas ao serem criadas” (Ahmed, 2006, p. 554, tradução nossa). Então, para a autora, as linhas que direcionam nossos pensamentos e movimentos são performativas, pois são criadas seguindo padrões e normas como se elas sempre estivessem estado lá. Isto se dá, segundo ela, pelo efeito da repetição, como seguir pegadas em um caminho, abrindo-o cada vez mais.

Sendo assim, desviar do caminho da “heteronormatividade compulsória” (Rich, 2012) é uma jornada de resistência que ainda precisa ser constantemente reforçada, para não correr o

⁸³ “Of course, when we inherit, we also inherit the proximity of certain objects, as that which is available to us, as given within the family home. These objects are not only material: they may be values, capital, aspirations, projects, and styles. Insofar as we inherit that which is near enough to be available at home, we also inherit orientations, that is, we inherit the nearness of certain objects more than others, which means we inherit ways of inhabiting and extending into space” (Ahmed, 2006, p. 557).

risco de ser apagada em definitivo. Por esta razão, entendo a imagem trazida para a análise como parte da construção de um caminho outro, que há muito foi apagado, mas não completamente, a linha continuou lá, para que as pegadas voltassem a ser seguidas. No entanto, esse caminho não é reto⁸⁴, seria mais como uma onda transversal que vibra perpendicularmente a este direcionamento reto.

Em outras palavras, podemos relacionar esta analogia com as concepções de Rich (2012) sobre “Existência Lésbica”, entendida tanto como a presença histórica de mulheres LGBTQ+ (a linha) – pois sempre existimos –, quanto como a criação contínua em dar significado a essa mesma existência (as pegadas que constroem os caminhos) – ou seja, precisamos continuar a existir –; e “*Continuum* Lésbico”, que seria a experiência de identificação, o vínculo, seja ele sexual ou não, e o compartilhamento de uma vida entre mulheres (o dispositivo de afeto) – para continuar existindo precisamos de mecanismos para expandir e ramificar os caminhos.

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. [...] embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. [...] Ao nosso próprio risco, romantizamos o que significa amar e agir contra a corrente sob a ameaça de pesadas penalidades. E a existência lésbica tem sido vivida (diferentemente, digamos, da existência judaica e católica) sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor (Rich, 2012, p. 35).

Quando publicou esta teoria, na década de 1980, a autora, embora tenha contribuído significativamente para a amplitude das teorias e práticas feministas, também criou controvérsias no movimento feminista, especialmente ao tratar do *continuum* lésbico, “por incluir nele todos os tipos de relações de cumplicidade entre mulheres e por assemelhar a existência lésbica, de certa forma, à maternidade, tanto vistos como ‘questões femininas’” (Curiel, 2013, p. 50, tradução Google).

⁸⁴ Reto é traduzido para o inglês como *Straight*, termo popularmente utilizado para definir heterossexual na língua inglesa, pois indica direito, justo, em ordem (Wittig, 1980).

Rich (2012), porém, faz essa relação por entender que a existência lésbica era destituída de uma existência política, pois era vista como uma versão feminina da homossexualidade masculina.

Parte da história da existência lésbica está, obviamente, a ser encontrada em contextos onde as próprias lésbicas, na ausência de uma comunidade feminina coerente, têm compartilhado um tipo de vida social e de causa comum com homens homossexuais. Mas há diferenças: a falta de privilégio econômico e cultural das mulheres, comparado aos homens; diferenças qualitativas nas relações masculinas e femininas [...] Da mesma forma que o termo *os pais* serve para esconder a realidade particular e significativa de ser uma mãe, o termo *gay* pode servir ao propósito de obscurecer os próprios contornos que precisamos discernir, que são de valor crucial para o feminismo e para a liberdade das mulheres como um grupo [...] (Rich, 2012, pp. 36-37).

O que Rich traz é, justamente, a ideia de que existem causas universalizantes que acabam invisibilizando outras causas, sobretudo a respeito de questões identitárias. “Atualmente, penso que temos muito a aprender tanto acerca dos aspectos singularmente femininos da existência lésbica como da complexa identidade ‘gay’ que nós compartilhamos com homens” (Rich, 2012, p. 37). Isto nos leva a discutir outros aspectos da imagem analisada.

3.3.2. Diversidade

A imagem nos mostra, também, que este caminho não é singular, é diverso, e que existe uma diversidade na própria diversidade, embora historicamente invisibilizada por lutas universalizantes, tanto no movimento feminista quanto no LGBTQIAPN+ – mais amplamente conhecido como Movimento Gay.

Sabemos, *a priori*, que os movimentos de lésbicas no Brasil têm sua história imbricada aos movimentos LGBT e feministas, embora deveras invisibilizados por todos eles. Porém, passadas mais de três décadas desde sua origem atrelada à efervescência dos movimentos sociais urbanos que protagonizaram a luta por direitos e cidadania nos anos 70-80, entendo que ainda se faz necessário reafirmar o papel fundamental das lésbicas na luta contra a lesbofobia e na construção do estado democrático de direitos [...] Ainda hoje, quando as manifestações de preconceitos de todas as ordens permanecem tão atuais, é preciso, sobretudo, ressaltar o lugar político das lésbicas no enfrentamento à lesbofobia e a diferentes expressões de machismo, racismo e embates de classe (Silva, Z., 2016, p. 23).

Gloria Anzaldúa (2000), em 1981, escreveu: “A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe”. Esta é uma discussão ainda presente atualmente, por esta razão, coletivas e organizações de lésbicas, “embora invisibilizadas, silenciadas por diferentes dispositivos de saber-poder que constituem a sociedade heterossexual, racista, sexista, classista, existem e

resistem em movimento contínuo de afeto e luta que resulta em empoderamento feminino” (Silva, Z., 2016, p. 23).

Uma das falas mais recorrentes nos encontros das coletivas lésbicas é sobre a sensação de solidão dentro de um movimento maior. Como destacou Souza (2024):

E isso, realmente, é pra gente chamar atenção. Quem é que não soma com a gente? A gente tava lá na marcha trans. Nós estávamos lá na marcha LGBT. Por que nós não temos adesão nas nossas programações? Nós nos perguntamos sempre! E essa construção, a gente tá na contramão da construção desse ativismo, porque a gente faz exatamente esse movimento. Esse ano nós resolvemos colocar o Cine debate, esse ano nós falamos sobre envelhecimento e lesbianidade, de rebuceteio, novas formas de amar, estamos aqui com o sarau e teremos o *sapatada*, numa interlocução com as meninas empreendedoras e também com a arte. (Souza, 2024, comunicação oral)⁸⁵

Quando a Imagem 13 destaca duas mulheres pretas, periféricas e 60+ (Nicinha e Jurema⁸⁶) se beijando, desmistifica várias concepções relacionadas à vivência sapatão, e traz para o centro da discussão a invisibilidade de certos padrões de corpos, corpas e corpos LGBTQIAPN+, sobretudo no que tange a raça, classe e idade. Mostrando que as identidades não são únicas, “pelo contrário, são fragmentadas e fraturadas. Também não são singulares, são múltiplas, construídas discursivamente através de práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas” (Silva, Z., 2016, p. 25). Como relembra Darlah Farias via *Instagram* da Rede ALAMP:

Os passos nunca vão ser iguais [...], talvez o destino seja igual, mas sempre a gente vai ver algo diferente no caminho, porque todo mundo tem uma visualização das coisas, das dificuldades, inclusive das oportunidades, ou não, desses caminhos, de forma diferenciada. Então, andar juntas é realmente um desafio [...] (Rede, 2021, 20 min).

Figuras centrais na imagem – composta de casais de pessoas LGBTQ+ periféricas –, Nicinha e Jurema, da periferia do Rio de Janeiro (Rocinha), são trazidas como referência para a produção do *card* por revelarem um mundo possível para uma existência lésbica diversa, pois estas mulheres pretas, periféricas, umbandistas, mães, avós e bisavós contam uma história tão

⁸⁵ SOUZA, Rosiane. Fala proferida no **Sarau Lésbico**. Realizado no dia 30 ago. 2024. Local: Teatro Casa Cláudio Sisnando, Belém.

⁸⁶ “Juntas a mais de 40 anos, frutos filhos, netos e bisnetos, sobrinhos entre pessoas que precisam de forças. Yas de terreiro de umbanda na Rocinha” [sic] (Instagram @nicinhaejurema, s.d). Nicinha e Jurema foram protagonistas de um dos episódios da série documental *Meu amor: Seis Histórias de Amor Verdadeiro*, Episódio 5 “Brasil: Nicinha e Jurema” (Direção Carolina Sá, 2021, 64 min), disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

imbricada na realidade, que é possível uma identificação profunda, em vários pontos – alguns mais, outros menos –, pelas várias camadas de gênero, sexualidade, raça e classe.

É importante ressaltar que a imagem conta parte dessa história, porém, a partir do momento em que fui afetada por ela, a cultura digital me possibilitou ir mais a fundo, pois foi através deste *card* que tomei conhecimento do perfil pessoal das duas mulheres (@nicinhaejurema) e pude descobrir sobre a série documental da qual foram protagonistas, o que gerou respostas emocionais ainda mais intensas – mesmo sem ter vivido exatamente a mesma história, sem morar na mesma localidade, nem ter nascido na mesma época –, sobretudo devido a forma como vão construindo a vida a duas, ao mesmo tempo em que constroem uma casa para morar, em um local onde julgavam poder descansar após os anos de trabalho em um sistema que “reduz o trabalho a um arremedo de necessidades, um dever pelo qual ganhamos o pão ou o esquecimento de quem somos e daqueles que amamos” (Lorde, 2019, p. 60).

3.3.3. O beijo sáfico

Ao delinear um *continuum* lésbico, “começamos a descobrir o erótico em termos femininos: como ele não é confinado a qualquer parte do corpo ou apenas ao corpo em si mesmo” (Rich, 2012, p. 37). Na composição da imagem do *card* principal e nas fotos que se seguem no carrossel, o erótico está representado em vários níveis na construção de um dispositivo de afeto sapatão, pois revela, a partir da perspectiva de Lorde (2019), uma afirmação da força vital de nós mulheres, da “energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, 2019, p. 61).

O erótico aqui é trazido a partir de uma autoconexão compartilhada que, para Lorde (*ibid.*) é entendida como a extensão do gozo, um lembrete da nossa capacidade de sentir.

E esse saber profundo e insubstituível da minha capacidade para o gozo acaba por exigir que minha vida inteira seja vivida com a compreensão de que tal satisfação é possível, e de que ela não precisa ser chamada de *casamento*, nem de *deus*, nem de *vida eterna* (Lorde, 2019, p. 62).

O beijo, tanto nesta imagem quanto em outras construções poéticas das duas coletivas, é um elemento constante, pois carrega consigo uma simbologia do erótico a partir de uma expressão que vai muito além do ato de beijar. A imagem do beijo contempla histórias de lutas

invisibilizadas, de amores impossíveis, da construção de uma vida a duas que busca a ruptura de tabus e rejeita modos compulsórios de vida.

Justamente por isso, a imagem do beijo entre duas mulheres pode gerar diversas respostas emocionais, de valências positivas e negativas, e intensidades variadas, a depender do *background* e da importância que cada pessoa atribui não só a imagem em si, mas do que ela representa e da proximidade afetiva, determinada por avaliações cognitivas⁸⁷ relacionadas às previsões de consequência (foco no resultado), que vão desde satisfação, alegria, orgulho, à insatisfação, desconforto, medo. Com relação às simbologias dos elementos estéticos trazidos na imagem (foco no objeto), que podem gerar encantamento e atração pelo visual, ou gerar repulsa, nojo, ou até mesmo a desvalorização da produção poética em si enquanto objeto artificializado. Também, com relação ao julgamento de adequação do comportamento – tanto das sujeitas expressas nas fotografias quanto da própria coletiva que as utilizou em seu perfil (foco no agente) –, como a aprovação, por exprimirem publicamente o amor sapatão diverso, e a gratidão, pela divulgação das imagens e por trazerem histórias com as quais seria quase impossível conhecê-las sem o compartilhamento no perfil. Contudo, podem gerar desaprovação, ou vergonha, ligadas a moralidade heteronormativa e preconceitos internalizados. E, por fim, com relação às avaliações cognitivas ligadas às próprias interações sociais entre as pessoas (foco na interação social), não só pelo julgamento das agentes envolvidas, mas pela sensação de conforto ou desconforto com relação a elas, envolvendo emoções como amor, confiança e senso de pertencimento que, de acordo com Brown e Dissanayake (2009), são centrais para a experiência das artes, pois, apesar de não serem de natureza estética, são emoções gratificantes que reforçam avaliações estéticas.

Quando eu era criança, nunca tinha visto duas mulheres se beijarem, mas fui ensinada que era errado, isto gerou consequências nas respostas emocionais ambíguas que passei a incorporar no final da adolescência e início da fase adulta. Emoções motivacionais como felicidade e medo eram intensificadas ao ver duas mulheres se beijando, pois, ao mesmo tempo em que aquilo me trazia satisfação, as previsões de consequência, baseadas na ira da minha mãe – suas emoções morais a levavam a não aceitar “essa pouca vergonha” na casa dela –, e nas representações fílmicas, que sempre acabavam em tragédia para a sapatão. Isto me dava medo de *ser* e *viver* como uma lésbica. Por sorte, e graças à luta das mulheres sáficas de outras

⁸⁷ Como vimos no Capítulo 2, em Brown e Dissanayake (2009).

gerações e da minha, a satisfação teve intensidade mais forte que o medo, e pude, assim, subverter a minha própria desaprovação, trazendo a naturalidade da minha vivência para as minhas interações sociais, como as familiares – hoje minha orientação sexual não é mais uma questão para minha mãe –, no ambiente de trabalho e no ciberespaço, onde compartilho e interajo com ideias e outros modos de visão de mundo.

Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós (Lorde, 2019, p. 39).

Assim, o beijo lésbico, sob a perspectiva de Lorde (2019) sobre o erótico, pode ser entendido como uma “dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo” (Lorde, 2019, p. 59).

Valências negativas, de intensidade extrema, em relação ao ato de ver duas mulheres se beijarem, podem ocasionar violências físicas e psicológicas, como foi o caso ocorrido no dia primeiro de junho de 2022, em um ponto de táxi de Belém, capital paraense, quando taxistas agrediram fisicamente e violentaram verbalmente duas jovens por estarem se beijando na frente deles. Como resposta, vários coletivos, liderados pelas Coletiva LesboAmazonidas e Sapato Preto Amazônida, se organizaram e promoveram o ato intitulado “BeijAto contra a lesbofobia” (Imagem 17), em uma performance que reuniu dezenas de pessoas LGBTQIAPN+, em frente ao ponto, para se beijarem e demonstrarem carinho em público. O ato foi registrado e chamou a atenção dos principais veículos⁸⁸ de comunicação da cidade.

Em forma de resistência, estaremos em ato para bradar em coro por justiça, resistindo como sempre estivemos e mostrando que não vamos aceitar que nenhuma de nós seja violentada. O BeijAto tem protagonismo do Ativismo Lésbico Amazônida em parceria com os movimentos LGBTQIA+ de Belém (Rede ALAMP, 2022, Instagram).

Imagem 17 – Postagem no perfil da Rede ALAMP, chamando as pessoas para o BeijAto contra a lesbofobia na cidade de Belém, em junho de 2022.

⁸⁸ Como O Liberal, disponível em: <https://www.oliberal.com/belem/beijato-chama-atencao-para-caso-deviolenciacontra-pessoaslgbtqia-em-belem-1.544250>, e DOL, disponível em: <https://www.oliberal.com/belem/beijato-chama-atencao-para-caso-deviolenciacontra-pessoaslgbtqia-em-belem-1.544250>, acessos em: 6 nov. 2024.



Fonte: @ativismolesbicoamazonida, no Instagram.

Imagem 18 – Postagem no perfil da coletiva Sapato Preto, também em alusão ao dia 12 de junho, em 2023, que exalta a existência do amor sapatão.



Fonte: @sapatopretoamazonida, no Instagram.

Estes comportamentos artificados, expostos até o momento, também podem ser entendidos como a ruptura da representação, como nos ajuda Anzaldúa (2005) a tecer esta compreensão:

[...] ruptura consciente com todas as tradições opressivas de todas as culturas e religiões. Ela comunica essa ruptura, documenta a luta. Reinterpreta a história e, usando novos símbolos, dá forma a novos mitos. Adota novas perspectivas sobre as mulheres de pele escura, mulheres e *queers*. Fortalece sua tolerância (e intolerância) à ambiguidade. Ela está disposta a compartilhar, a se tornar vulnerável às formas estrangeiras de ver e de pensar. Abre mão de todas as noções de segurança, do familiar. Desconstrói, constrói (Anzaldúa, 2005, p. 709).

E revelam, portanto, formas de arte que compartilham “o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças” (Lorde, 2019, p. 62), por meio de redes de afeto que se originam de interações sociais menores, seja de uma relação amorosa/sexual, seja de uma amizade, de um trabalho, que se amplificam a partir de outras conexões e ramificações, como pelos jornais independentes e clandestinos de épocas nem tão longínquas (1970-1980), pelos

blogs, sites e comunidades da era inicial da internet (final dos anos 1990 e início dos 2000), ou pelos perfis online das redes sociais da atualidade.

Estes novos mundos são criados a partir de relações afetivas entre as linhas do passado, presente e futuro que hoje se conectam mais amplamente devido a cultura digital, como já sabemos. As ações realizadas, hoje, refletem o passado e projetam o futuro através do entendimento de que essas linhas não podem ser apagadas. Neste sentido, no entendimento de Cvetkovich (2021, p. 35), “a relação entre afeto e produção artística em uma variedade de mídias também é fundamental para entender como as dimensões sensoriais do espaço público facilitam a democracia”⁸⁹.

Cvetkovich (2021), partindo da filosofia de Lorde, entende essa relação como sendo a articulação de uma política afetiva na qual “desejos incorporados ou sentidos, que ela [Lorde] entende como não apenas individuais, mas coletivamente compartilhados e trocados, são a base para imaginar e criar novos mundos”⁹⁰ (*ibid.*, p. 32, tradução nossa).

Tão importante quanto exaltar nossas vivências diversas produzindo um *card* comemorativo é transpor essas vivências para todos os espaços possíveis, tornando-os seguros para nós e para outras pessoas. Uma dessas formas de criar esses espaços é através do conhecimento entre nós mesmas e das nossas histórias. Por este motivo, destaco uma ação colaborativa da Sapato Preto Amazônida com a Rede ALAMP que, em 2024, promoveu a IV edição do *Ativismo Lésbico da Amazônia*, com tema em homenagem a ativista Darlah Farias.

Essas ações são formas ritualísticas para marcar o mês da visibilidade lésbica, que ocorre em agosto, e começou a ser articulada em meio a pandemia da COVID-19, em 2020, no modo on-line, com uma série de lives no Instagram da Sapato Preto, que abordaram temas relacionados a vivência preta e sapatão na Amazônia, como ciberativismo⁹¹, vivência

⁸⁹ “The relation between affect and artistic production across a range of media is also central to understanding how the sensory dimensions of public space facilitate democracy” (Cvetkovich, 2021, p. 35).

⁹⁰ “Embodied or felt desires, which she understands as not just individual but collectively shared and exchanged, are the foundation for imagining and creating new worlds” (Cvetkovich, 2021, p. 32).

⁹¹Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CEQFx5nCKQA/> e <https://www.instagram.com/reel/CEQHAT0CGBW/>

ativista⁹², ativismo amazônida⁹³ e representação na política⁹⁴, em seguida, em novembro do mesmo ano, foram realizadas lives no YouTube do canal Coletivo Sapato Preto⁹⁵.

Imagem 19 – Série de *cards* no perfil da coletiva Sapato Preto, para as *lives* em referência a visibilidade sapatão, ano de 2020.



Fonte: @sapatopretoamazonida, no Instagram.

No ano seguinte, em 2021, juntamente com a Coletiva LesboAmazônidas e colaboração de várias frentes sapatãs, conseguiram se articular com o governo do estado do Pará e a

⁹² Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CEaYJaRCKLP/>

⁹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CEdBZmjCHJf/>

⁹⁴ A live não ficou gravada no perfil, portanto não obtive acesso.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/@coletivosapatopreto6776/streams>, a série de três lives ficaram gravadas no canal Coletivo Sapato Preto, inativo desde 2021.

prefeitura de Belém, obtendo mais alcance de suas atividades, que envolveram, além das lives⁹⁶, atividades no Curro Velho – Fundação Cultural do Pará, com prestação de serviços governamentais em saúde e assistência social, feira de empreendedoras lésbicas e programação cultural. A partir de então forma-se o embrião do *I Ativismo Lésbico da Amazônia*, nomeado, inicialmente como *10 dias de Ativismo Lésbico Amazônia*.

Imagem 20 – Card do I Ativismo Lésbico da Amazônia.



Fonte: @ativismolesbicoamazonida, no Instagram.

Assim se seguiu em 2022 (Imagem 21) e 2023 (Imagem 22), quando comecei a participar presencialmente e pude conhecer melhor a dinâmica das coletivas e as outras sapsas, que como eu, entendem que a construção de políticas para lésbicas envolve a sociedade civil e agentes públicos em diálogos coletivos, organizados em ações de cidadania, incluindo “serviços a nossa comunidade, como emissão de RG, certidão de nascimento e cartão do SUS; consultas

⁹⁶ Disponíveis em: <https://www.youtube.com/@ativismolesbicoamazonida647/streams>, no canal Ativismo Lésbico Amazônia, inativo desde 2021, e no Instagram da Rede ALAMP: <https://www.instagram.com/p/CSxjH0npj51/>, <https://www.instagram.com/p/CS72Csapf7Q/>, <https://www.instagram.com/p/CTA7vqRp-kt/> e <https://www.instagram.com/p/CTGHNAepem5/>

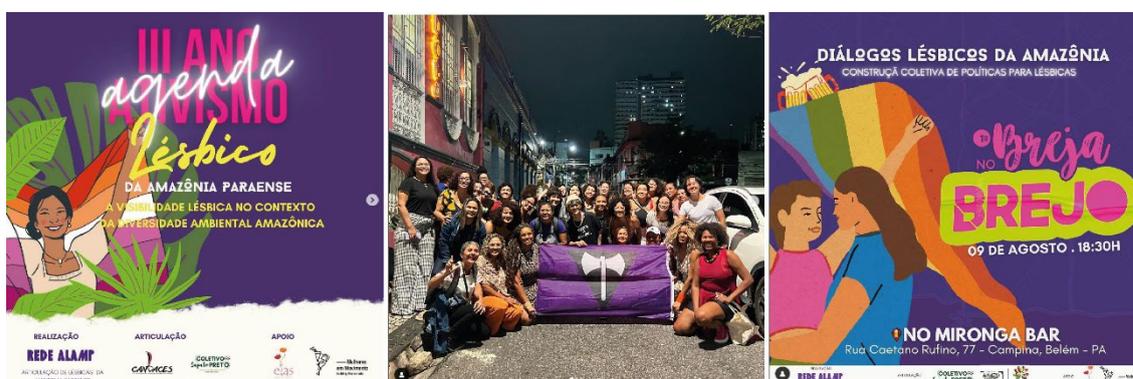
e testes rápidos de HIV e sífilis” (Rede ALAMP, 2021, Instagram), eventos culturais e artísticos, rodas de conversa, entre outros.

Imagem 21 – Card do II Ativismo Lésbico da Amazônia.



Fonte: @ativismolesbicoamazonida, no Instagram.

Imagem 22 – Cards do III Ativismo Lésbico da Amazônia.



Fonte: @ativismolesbicoamazonida, no Instagram.

No mais recente, realizado no ano de 2024, solicitei para as manas da Rede ALAMP e da Sapato Preto para fazer registros de algumas ações, o que enriqueceu grandemente a

pesquisa, pois, além de construir um acervo, com o qual pretendo, futuramente, convidando as membras das coletivas, transformá-lo em uma produção audiovisual, pude transcrever falas importantes para utilizar na pesquisa, falas que remetem a importância do meio digital para uma construção afetiva de mecanismos para que possamos sentir-nos seguras e conhecermos as vivências diversas de cada uma, realçando as diferentes formas de arte sapatão como meios para discutir a existência e a continuidade lésbica.

Na primeira ação do *IV Ativismo Lésbico da Amazônia*, por volta de 30 sapatonas reuniram-se na galeria Theodoro Braga para assistir ao curta documentário *Ferro's Bar*⁹⁷ (2022, direção de Aline A. Assis et al, 25 min.) (Imagem 23), após a exibição, foi destacada a importância de utilizarmos os espaços, tanto físicos, quanto digitais, para conhecimento e reconhecimento de quem somos e criar uma rede segura para a coletividade. Patrícia Gomes (2024), co-fundadora da Sapato Preto Amazônida, disse:

A gente tem que construir nossos espaços seguros, e aqueles canais, internet, Instagram, são espaços para vocês se sentirem seguras com a gente [...] A gente tem que se acolher na luta, no afeto e no dia a dia. A gente tá aqui, a gente tá junta, a gente tá viva e quer permanecer viva” (Gomes, 2024, comunicação oral)⁹⁸.

Imagem 23 – Captura em vídeo, no dia da exibição do filme *Ferro's Bar*, em agosto de 2024



Fonte: Acervo da pesquisadora Nícia Salimos.

⁹⁷ Um filme do coletivo @cinesapatao <https://www.instagram.com/filme.ferros.bar/>

⁹⁸ GOMES, Patrícia. Fala proferida na ação *Cine Sapatão: exibição do Filme Ferro's Bar + Bate-Papo*. Realizado no dia 20 ago. 2024. Local: Galeria Theodoro Braga, Belém.

Em outra ação, o “Sarau Lésbico: arte, música e performance” (Imagem 24), ocorrido no Teatro Casa Cláudio Sisnando, várias artistas e ativistas sapas expuseram sua arte e proferiram discursos sobre a importância destes tipos de encontros e a criação de espaços de expressão para as LGBTQ+. Dentre elas, Ana Carolina da Mata: *instalação de fotos em homenagem a Darlah Farias*; Clara Gianni: *performance Drag-themônia Arraia-que-o-parta e leitura de texto autoral*; Débora Vasconcelos: *voz e violão*; Eliane Moura: *exposição de desenho em tecidos “As putas também dormem...”*; Galvanda Galvão: *intervenção com lambe-lambe e recital de poesia autoral*; Giselle Ribeiro: *instalação “Confessionário: conte seus pecados que eu faço poemas” e recital de poesia autoral*; Jane Patrícia, coordenadora da Diversidade da Câmara Municipal de Belém: *discurso*; Kátia Lima: *esculturas e gravuras*; Lorena Rodrigues: *recital de poesia*; Ângela Costa – proprietária do Refúgio dos Anjos, um dos bares LGBTQIAPN+ mais antigos de Belém –, e esposa, Márcia Sabino: *discurso*; Mileide Barros: *intervenção com lambe-lambe*; Nay Jinkns: *foto varal*; Nay Luz: *recital de poesia*; Patrícia Gomes, co-fundadora da Sapato Preto e coordenadora da Rede ALAMP: *apresentação do sarau*; Rita Melém: *poema em homenagem a Darlah*; Rosiane Souza, conselheira Municipal de Políticas Públicas para a População LGBTQIA+ de Belém: *discurso*; Vivi Reis, vereadora eleita em Belém, em 2024: *discurso*; Vandiléia Foro: *performance e recital de poesia*; Verônica Lima: *exposição de gravuras com tipografia marajoara*.

Durante o sarau, a ativista Patrícia Gomes ressaltou a importância da arte:

Um monte de sapatão, cavando, querendo ter o seu espaço nessa cidade, estamos aqui pensando não só em políticas públicas pra gente, educação, saúde, mas também em arte, porque *a gente também tem que se alimentar de arte, a gente também tem que sonhar*. [...] Esse microfone, esse espaço, tudo aqui é aberto. Se tu tiveres uma poesia [...] esse palco tá aberto, se quiser fazer uma performance, cantar uma música, uma declaração de amor [...] esse é um espaço seguro pra gente ser o que a gente quer ser, o que a gente é (Gomes, 2024, comunicação oral, grifo nosso)⁹⁹.

Imagem 24 – Captura em vídeo, no dia do Sarau Lésbico, em agosto de 2024

⁹⁹ GOMES, Patrícia. Fala proferida no *Sarau Lésbico*. Realizado no dia 30 ago. 2024. Local: Teatro Casa Cláudio Sisnando, Belém.



Fonte: Acervo da pesquisadora Nícia Salimos.

Estes sonhos, trazidos por Gomes (2024) na fala acima, podem ser entendidos, de acordo a perspectiva de Lorde (2019), como uma combinação de ideias antigas, aprisionadas ou esquecidas no mesmo lugar onde temos escondido nosso poder, que foram remodeladas dentro de nós mesmas para que pudéssemos extrapolá-las para a realidade a partir de nossas poéticas, devendo ser encorajada constantemente entre nós, caso queiramos buscar um caminho da liberdade.

Na linha de frente da nossa passagem à mudança existe apenas a poesia para aludir à possibilidade tornada real. Nossos poemas articulam as implicações de nós mesmas, aquilo que sentimos internamente e ousamos trazer à realidade (ou com o qual conformamos nossa ação), nossos medos, nossas esperanças, nossos mais íntimos terrores (Lorde, 2019, p. 42).

Aqui a poesia é entendida como “destilação reveladora da experiência, não do estéril jogo de palavras que, tão frequentemente e de modo distorcido, os patriarcas brancos chamam de *poesia*” (*ibid.*, p. 40). Segundo Lorde, a poesia é aquilo que precisamos para “conduzir nosso espírito de maneira mais direta e profunda rumo à esperança” e se renunciarmos a isso como sendo um luxo, abrimos mão do “cerne – da fonte – do nosso poder, da nossa condição de mulher; vamos abrir mão do futuro dos nossos mundos” (Lorde, 2019, p. 43)

O que Lorde nos ensina é que a *poiesis* está no mesmo campo da teoria e da prática, não apartadas uma das outras, e isto é essencial quando voltamos nossos estudos para uma teoria do afeto e dos sentidos, pois, de acordo com Cvetkovich (2021), não devemos reproduzir ideias muito ingênuas ou essencialistas na autenticidade do sentimento, ou trafegar em dicotomias excessivamente simplistas entre razão *versus* emoção, ou superfície *versus* profundidade.

Ao explorar as qualidades contraditórias e até mesmo oximorônicas da “soberania dos sentidos”, juntamente com a inspiração de Lorde de “apenas confiar em seus sentimentos”, procuro também resistir às linhagens da teoria dos afetos que a tornam exclusivamente branca¹⁰⁰ (Cvetkovich, 2021, p. 32, tradução nossa).

Para Cvetkovich (2021), “O afeto é fundamental para o conceito de bens comuns porque visa reconhecer ou nomear modos alternativos de ser e estar com os outros, quando culturas e instituições estabelecidas podem não estar disponíveis”¹⁰¹ (p. 33, tradução nossa). Neste sentido, um bem comum como os perfis de coletivas lésbicas que artificiam a luta sapatão nas redes sociais, pode ser entendido como um “bem comum afetivo”, pois, evoca experiências sensoriais compartilhadas entre as participantes.

Portanto, ao articularmos uma política afetiva, na qual, desejos incorporados ou sentidos, compartilhados e trocados não apenas individualmente, mas coletivamente, (Cvetkovich, 2021, p. 32), podemos construir a base para imaginarmos e criarmos novos mundos, novos dispositivos artificados de afeto sapatão, que como demonstrado até aqui por esta investigação, se dão ou podem ser compreendidos como um dispositivo formado pelo dito (mostrado visualmente) e o não dito (tudo aquilo que está envolto nas imagens), composto, portanto, por simbolismo que deixam de ser algo ordinário para se transformar em extraordinário por meio das artificações.

O que faz esse dispositivo deixar de ser apenas uma *card*, uma foto, uma *hashtag*, é aquilo que ele pode significar e interagir com os estados emocionais de mulheres LGBTQ+ que não só vivem o amor por outra mulher, mas que buscam entender suas orientações desviantes de um padrão ainda imposto como errôneo. Com uma marcação forte de gênero, raça e sexualidade, e também territorialidade, este dispositivo traz elementos únicos que são

¹⁰⁰ “In exploring the contradictory, even oxymoronic qualities of the “sovereignty of the senses” along with Lorde’s inspiration to “just trust your feelings,” I seek also to resist lineages for affect theory that make it exclusively white” (Cvetkovich, 2021, p. 32).

¹⁰¹ “Affect is central to the concept of the commons because it aims to recognize or name alternative modes of being, and being with others, when established cultures and institutions might not be available” (Cvetkovich, 2021, p. 33).

vivenciados no dia-a-dia da sapatão amazônida, que subverte, refuta e se contrapõe as lógicas heteronormativas. Esse dispositivo, enquanto dispositivo de afeto sapatão, poderia ser caracterizado, ainda, como aquilo que aglutina, liga as sapatonas em perfis (a princípio de redes digitais) e, ao mesmo tempo, possibilita o conhecimento de direitos, lutas sociais e informações úteis sobre a história sáfica. Seria, portanto, afetivo (no sentido das afecções), mas também simbólico e comunicativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante esta proveitosa jornada pelos largos campos do ativismo permeado pela cultura digital, trilhamos caminhos para compreender como o ativismo lesbofeminista de coletivas amazônidas poderia configurar um “dispositivo artificado de afeto sapatão”, de modo a contribuir para a visibilidade e resistência LGBTQ+ em um contexto da cultura digital. Trouxe ao centro da cena duas coletivas sapativistas sediadas em Belém, no Pará, a Sapato Preto Amazônida (@sapatopretoamazonia) e a Rede Articulação de Lésbicas da Amazônia – Rede ALAMP (@ativismolesbicoamazonida) e delineou como objeto de estudo duas ações: o *card* produzido em alusão ao Dia das Namoradas, no ano de 2022, e as ações realizadas em função do *IV Ativismo Lésbico da Amazônia*, realizadas em 2024.

Os passos iniciais foram compostos por um apanhado geral do escopo mais amplo da pesquisa, para tentar localizá-la dentro do universo de teses e dissertações, desenvolvidas no contexto brasileiro, sobre interseções entre imagem ativista, cultura digital, ativismo amazônida e ativismo lésbico, para só então afunilar os conceitos-chave nos próximos capítulos. A metodologia para esboçar o estado da arte se desenvolveu com base nos dados fornecidos por duas plataformas de busca acadêmica, a saber, Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e Google Acadêmico. A partir dos resultados da busca, optou-se por selecionar para a explanação do primeiro capítulo os dados obtidos na primeira plataforma, por entender que, de maneira proporcional entre o número total de trabalhos disponíveis em cada plataforma e o percentual encontrado com relação a cada filtro de palavras, a segunda plataforma mostrou um percentual baixo, embora alguns artigos encontrados tenham sido bastante úteis no desenrolar teórico da pesquisa. Além disso, dada as métricas da Google e a limitação do tempo para o desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado, tornou-se inviável uma tabulação mais avançada que pudesse filtrar a relevância de cada trabalho e a confiabilidade do repositório em que estavam sendo divulgados. Esse percentual baixo foi percebido também no catálogo da Capes, mas ainda assim, um pouco maior que o do Google Acadêmico, o que nos revelou o quanto a temática torna-se apenas um pontinho à medida que o universo acadêmico se expande.

O exame das teses e dissertações (feito em novembro 2023 e revisado em fevereiro de 2024) que versavam sob a temática ativista gerou um percentual compatível e até mesmo bastante explorado nas áreas correlacionadas com a pesquisa, revelando que, dentre as quatro grandes áreas filtradas (a saber: Ciências Sociais Aplicadas; Ciências Humanas; Linguística,

Letras e Arte; Multidisciplinar), a área das artes foi a que menos explorou a temática. Quando a filtragem baseou-se em imagem ativista, ativismo, arte ativista, arte política e/ou estética ativista, temas intrinsecamente ligados a esta pesquisa, os números caíram drasticamente. Dentre estes termos, arte política foi o mais explorado, em 0,1% do total de pesquisas. Cultura digital, outro ponto de interesse, uma vez que esta permeia o dispositivo artificado de afeto sapatão, novamente resultou em um ponto de interesse menor no campo das artes, em comparação com as outras três grandes áreas, pois, de um total de 923 teses e dissertações que trabalhavam a temática, apenas 89 estavam nesta área específica. Filtrando ainda mais a busca para um contexto do ativismo na Amazônia, percebeu-se que a grande área de Linguística, Letras e Artes também explorou menos o tema em comparação com as outras, com apenas 21 ocorrências. Por fim, quando pesquisamos um tema crucial para os estudos, ativismo lésbico, não surpreendentemente, a busca encontrou apenas 34 pesquisas, sendo 3 na área de Linguística, Letras e Artes. E, quando filtramos pela temática do ativismo lésbico na Amazônia, a plataforma de teses e dissertações não mostrou nenhum trabalho.

Estes resultados, aliados a outras buscas por pesquisas que envolviam termos como feminismo (razoavelmente explorado), feminismo negro (pouco explorado) e feminismo negro lésbico (pouquíssimo explorado), nos levaram a querer explorar ainda mais o ativismo a partir de um corpo sapatão, intimamente ligado às minhas próprias vivências, mas também por entender que a visibilidade e a luta por direitos LGBTQ+ precisam estar em todas as linhas que compõem o dispositivo, e a academia é uma delas.

Transcorrido este primeiro percurso, passamos a adentrar nos conceitos-chave em torno da pesquisa, apresentados no segundo capítulo. Em um primeiro momento, dois conceitos foram interligados, o de ativismo e o de artificação, que nos ajudaram a mergulhar em uma contextualização teórica a respeito das formas de arte a serem estudadas e como elas poderiam se encaixar em uma pesquisa no campo das Artes, em seguida, buscamos compreender a relação entre dispositivos de poder e a maneira como nos identificamos ou não com representações artísticas dissidentes, aprofundando em questões de raça, gênero, sexualidade e classe. Ainda neste capítulo, exploramos como a cultura digital apresenta-se como pano de fundo para as artificações das coletivas sapativistas, abordando como a cultura digital proporcionou a participação de novas sujeitas nos discursos e produções poéticas e como esta cultura potencializou a sinalização de virtude por parte de artistas, designers e da população em geral,

banalizando lutas e tornando as discussões menos profundas. O que não se aplicou, de forma alguma, as ações das coletivas sapativistas que compuseram a análise.

Notadamente, o desenvolvimento do terceiro capítulo nos revelou um caminho traçado pelas coletivas Sapato Preto Amazônida e Rede ALAMP, analisando suas produções visuais que atuam como dispositivos de afeto, com base em epistemologias sapatãs e estudos dos afetos *queer*. Abordou a articulação de políticas afetivas e o papel da cultura digital em amplificar vozes lésbicas na Amazônia, propondo a ideia de um dispositivo artificado que transforma experiências ordinárias em extraordinárias.

Os desafios de justificar a inclusão do ativismo lésbico, sobretudo as expressões ativistas entendidas, muitas vezes, como panfletárias, em um Programa de Pós-Graduação em Artes foram superados com embasamentos teóricos e conceitos de arte expandida, que ultrapassam paradigmas artístico eurocêntricos e da canonicidade estética formalizada pela academia, que, felizmente, se mostra cada vez mais aberta às várias formas de arte. No entanto, houve dificuldade em localizar narrativas e referências sobre o ativismo lésbico amazônida, mesmo em grandes plataformas como o Google e o Instagram, onde foi preciso realizar buscas extensivas e específicas para encontrar as coletivas destacadas, além da limitação do *corpus* teórico com relação ao tema exposto, evidenciando a invisibilização das práticas de grupos marginalizados pela cultura digital e pelos algoritmos dominantes, que priorizam conteúdos hegemônicos, o que levou a uma escavação ativa na *big data*.

A pesquisa reafirma, portanto, a importância de valorizar e difundir estudos sobre o ativismo lésbico amazônida como formas adaptativas de práticas estéticas e de políticas transformadoras. Ressalta como as ferramentas digitais possibilitam o surgimento de novas sujeitas ativas na criação de espaços de afeto e resistência que transbordam o ciberespaço, ao mesmo tempo em que enfrentam desafios impostos pela lógica capitalista que não só invisibiliza como também dificulta a recomposição desses caminhos através de seus dispositivos de poder. Além de propor que as práticas analisadas não apenas rompem com paradigmas heteronormativos, mas também ampliam o alcance de epistemologias decoloniais e feministas, ao tentar contribuir, minimamente, para o contexto histórico das lutas a partir do corpo e da vivência sapatão contemporânea. Assim, a dissertação contribui para a compreensão do ativismo como um campo interdisciplinar que conecta arte, tecnologia, política e afeto, com implicações tanto acadêmicas quanto sociais.

REFERÊNCIAS

- ABELLA, Leticia Beatriz Gambetta. **Redes Sociais e Empoderamento Cidadão**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- AHMED, Sara. Orientations: Toward a Queer Phenomenology. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Carolina do Norte, v. 12, n. 4, p. 543-574, 2006.
- AHMED, Sara. **The promise of happiness**. Durham: Duke University Press, 2010.
- ALBUQUERQUE, Edvaldo Siqueira. **Digital do oprimido: tecnologia em vida não linear**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://acervo.fortaleza.ce.gov.br/download-file/documentById?id=b544f20c-d256-461e-a847-58e1159fcd89>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- ALMAS gêmeas. Direção: Peter Jackson. Intérpretes: Melanie Lynskey, Kate Winslet, Sarah Peirce *et al.* Roteiro: Fran Walsh e Peter Jackson. Nova Zelândia, 1994. (99min).
- ALVES, Camila Nobrega Rabello. “Uma posição lesbofeminista, antirracista, anticapitalista, antimilitarista. A isso chamamos feminismo decolonial”: Entrevista com a feminista afro-caribenha decolonial Ochy Curiel Pichardo. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 19, p. 221-235, jan./jun, 2023. ISSN: 2358-0844. 29 out. 2023.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. Traduzido por Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 14 out. 2023.
- ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência*. Traduzido por Ana Cecília Acioli Lima. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 704-719, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300015/7726>. Acesso em: 14 nov. 2023.
- ARAÚJO, Claudio Victor Costa de. **Além da imagem: Configurações do olhar a partir de concepções teóricas do meio digital**. 2020. Dissertação [Resumo] (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, [S.l], 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9333857. Acesso em: 2 fev. 2024.
- AULER, Livia. **Histórias de Resistência e (In)Visibilidades: a Artista Lésbica como Protagonista na Construção de Imagens de Mulheres que Amam Mulheres**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- BATISTA E SILVA, Sâmia. **Design nas bordas: juventude periférica, re-existências e decolonialidade em Belém do Pará**. Tese (Doutorado em Design) – Tese (Doutorado em Design) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior em Desenho Industrial, 2022.
- BEHELANY, Camila. PEDROSA, Adriana. **Catálogo da exposição Guerrilha Girls: gráfica: 1985-2017**. São Paulo: Masp, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LPN, 2015.

BROWN, Steven; DISSANAYAKE, Ellen. The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics. *In*: SKOV, M.; VARTANIAN, O. (Eds.). **Neuroaesthetics**. cap. 4, p. 43–57, Baywood Publishing Co., 2009.

CAPES. Catálogo de Teses e Dissertações. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 07 dez. 2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARVALHO, Victa de. Dispositivo e imagem : o papel da fotografia na arte contemporânea. **Studium**, Campinas, SP, n. 27, p. 7–22, 2008. DOI: 10.20396/studium.v0i27.12342. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12342>. Acesso em: 16 nov. 2024.

CASALI, Annie. **Tessituras urbanas: informação e imaginários na construção da cidadania a partir das intervenções artivistas do coletivo Mulherio urbano na cidade de Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2021.

CAVALCANTE, Acilon Himercirio Baptista. **Caracterização das redes de mídias cívicas do Bairro da Terra Firme: a articulação da juventude através de mídias digitais em busca de cidadania**. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Tecnologia, Universidade Federal do Pará. Belém, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9979410. Acesso em: 7 fev. 2024.

CORDEIRO, Renato Medeiros. **Arte digital e seus modos de circulação, processos de valoração e possibilidades de memória**. Tese (doutorado) — Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.

COSTA, Dóris Karoline Rocha da. **Artivismo ambientalista no Brasil: A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza coordenadas por Bené Fonteles**. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

COSTA, Dóris Karoline Rocha da. Intervenções artivistas no Cerrado: Bené Fonteles contra a poluição e as queimadas no Centro-Oeste. *In*: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Anais... Fortaleza (CE) IFCE, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668012-INTERVENCOES-ARTIVISTAS-NO->

CERRADO--BENE-FONTELES-CONTRA-A-POLUICAO-E-AS-QUEIMADAS-NO-CENTRO-OESTE. Acesso em: 17 nov. 2024.

COUTO, Edvaldo Souza; FONSECA, Daisy da Costa Lima. Comunidades virtuais: os relacionamentos no Orkut. **Revista da Faced**, n. 8, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/2817/1995>. Acesso em: 21 nov. 2023.

CURIEL, Ochy. **La Nación Heterosexual**: análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha Lésbica; en la frontera, 2013.

CVETKOVICH, Ann. “It Feels Right to Me”: Queer Feminist Art Installations and the Sovereignty of the Senses. **Feminist Media Histories**. University of California Press’s V. 7, n. 2, p. 30-64, 2021. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/fmh/article-abstract/7/2/30/117177/It-Feels-Right-to-Me-Queer-Feminist-Art?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 12 jul. 2023.

CVETKOVICH, Ann. **An Archive of Feelings**: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures. Durham: Duke University Press, 2003.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DELEUZE, Giles. O que é um dispositivo. *In: O mistério de Ariana*. Trad. e prefácio Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega/ Passagens, 1996.

DISSANAYAKE, Ellen. The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics. **Cognitive Semiotics**, Issue 5 (Fall 2009), p. 148-173, 2009. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/cogsem.2009.5.fall2009.136/html>. Acesso em: 06 set. 2022.

DOWBOR, Ladislau. A “Economia da Atenção” e a captura da vida. Tradução: Antonio Martins. **Outras Palavras**, São Paulo, 2023. Disponível em: https://outraspalavras.net/mercadovsdemocracia/a-economia-da-atencao-e-a-captura-da-vida/?fbclid=PAaaxdq5IwB8nm1RPu2rQJ41RGHwuuPiTyvCpka-ppva6fEWZ6Qx_i0WmF_E_aem_AYQ1jM0Wv5vdaVFP4xr_5jj6DBg_Ggqk-LaStN61gq60i0BLfBBRJvIKJBDJSTh5s7s. Acesso em: 5 dez 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. São Paulo: Pallas, 2017.

REDE ALAMP. **Live de Abertura dos 10 dias de Ativismo Lésbico Amazonida com Darlah Farias** [...]. Belém-PA, 19 ago. 2021. 1 vídeo. Instagram: @ativismolesbicoamazonida. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CSxjH0npj51/>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

FERRARI, Leon. A arte dos significados. MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will. **Arte e ativismo**: uma antologia. São Paulo: MASP, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GASPARETTO, Débora Aita. **Arte digital no Brasil e as (re)configurações no sistema da arte**, 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2016.

GOMES, Patrícia. **Cine Sapatão**: exibição do Filme Ferro's Bar + Bate-Papo. Realizado no dia 20 ago. 2024. Local: Galeria Theodoro Braga, Belém.

GOMES, Patrícia. **Sarau Lésbico**. Realizado no dia 30 ago. 2024. Local: Teatro Casa Cláudio Sisnando, Belém.

GONZALES, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. São Paulo: Zahar, 2020. E-book.

GOOGLE Acadêmico: O Que É e Como Usar a Plataforma de Literatura Acadêmica. **Hostinger**. [S.l.], 2023. Disponível em: <https://www.hostinger.com.br/tutoriais/google-academico>. Acesso em: 10 jan. 2024.

GRINDON, G. Disobedient objects. **DAT Journal**, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 10–32, 2020. DOI: 10.29147/dat.v5i3.268. Disponível em: <https://datjournal.anhemi.br/dat/article/view/268>. Acesso em: 16 nov. 2024.

HOKI, Leíner Emanuella de Carvalho. **Tribades, Safistas, Sapatonas do mundo, uni-vos!**: investigações sobre a poética das lesbianidades. 2020. Dissertação [Resumo] (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Florianópolis, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10790460. Acesso em: 05 abr. 2023.

HONÓRIO, Letícia Alves. **Correspondências Dissidentes**: Estratégias Artistas de uma Amefricana Sapatão. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=13185246. Acesso em: 05 abr. 2023.

HOOKS, bell. **Art on my mind**: visual poetics. New York: New Press, 1995.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

INTERNET já é acessível em 90,0% dos domicílios do país em 2021. **Agência IBGE Notícias**. [S.l.], 2022. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/34954-internet-ja-e-acessivel-em-90-0-dos-domicilios-do-pais-em-2021>. Acesso em: 21 nov. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Cobogó: 2020.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à Teoria do Ator. Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIPPARD, Lucy R. Trojan horses: activist art and power. In.: WALLIS, Brian; TUCKER, Marcia. **Art after modernism**: rethinking representation. Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984.

LIPPARD, Lucy R. Trojan horses: activist art and power. In.: COSTA, Dóris Karoline Rocha da. **Artivismo ambientalista no Brasil: A luta pela conservação e distribuição da água nas ações do Movimento Artistas Pela Natureza** coordenadas por Bené Fonteles. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

LOPES, D. Afetos. Estudos Queer e Artifício na América Latina. **E-Compós**, [S. l.], v. 19, n. 2, 2016. DOI: 10.30962/ec.1251. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1251>. Acesso em: 16 nov. 2024.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Traduzido por Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACHADO, Roberta Aragão. **Belém a partir das margens: Mulheres Negras em Marcha**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

MACKINNON, Catharine A. Intersectionality as method: a note. **Sings**, v. 38, n. 4, pp. 1019-1030, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1086/669570>. Acesso em: 17 nov. 2024.

MCKINNEY, Cait. **Information Activism: A Queer History of Lesbian Media Technologies**. Durham: Duke University Press, 2020.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, 2008.

MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will. **Arte e ativismo: uma antologia**. São Paulo: MASP, 2021.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. **Folha de São Paulo**, abr. 2003. Seção +mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>. Acesso em: 1 dez. 2023.

O QUE SIGNIFICA estar com a carga viral indetectável?. UNAIDS. Jul. 2017. Disponível em: <https://unaids.org.br/2017/07/indetectavel-saude-publica-e-supressao-viral-do-hiv/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

OLIVEIRA, Luciana. JOKERMAN Belém. **Luciana Oliveira (@luciana.lobato42), da comunicação da Rede ALAMP (@ativismolesbicoamazonida), contou sobre as ações desenvolvidas pelo [...]**. Belém-PA, 23 set. 2024. Facebook: @jokermanbelém. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1080308927077559>. Acesso em: 18 out. 2024.

OLIVEIRA, Cristiane. **Cine Sapatão: exibição do Filme Ferro's Bar + Bate-Papo**. Realizado no dia 20 ago. 2024. 19h. Local: Galeria Theodoro Braga, Belém.

OLIVEIRA, Hosana Celeste; BOTELHO, Marcela Jatene Cavalcante. Artificação: contextualização histórica, abordagens e aplicação. In: **Formas de Vida - Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP**. Anais...Fortaleza(CE) IFCE, 2023. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/668638-ARTIFICACAO-->

CONTEXTUALIZACAO-HISTORICA-ABORDAGENS-E-APLICACAO. Acesso em: 17 nov. 2024.

PARÁ TEM “III Ano de Ativismo Lésbico da Amazônia Paraense”. **DOL**. Ago. 2023. Disponível em: <https://dol.com.br/noticias/queer/825207/para-tem-iii-ano-de-ativismo-lesbico-da-amazonia-paraense?d=1#>. Acesso em: 7 nov. 2024.

PÉRET, Júlia. **Artivismo como ferramenta de transformação da psique colonial brasileira / Julia Péret**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2024.

PRATA, Didiana. **A imagem-mensagem: cultura visual e design dissidente nas redes**. 2022. Tese (Doutorado em Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=12668615. Acesso em: 04 dez. 2023.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica do Cinema Negro: a imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 6 – 25, jul./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.163871>. Acesso em: 30 nov. 2023.

REIF, Laura. Símbolos do feminismo: quais são e o que significam. **Revista Azminas**. [S.l], out. 2019. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/simbolos-do-feminismo-quais-sao-e-o-que-significam/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RIBEIRO, Débora. [Sem título]. Dicio, Dicionário Online Português, [S.d]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/post/>. Acesso em: 1 dez. 2023.

RIBEIRO, Milton; FRANCO, José Luiz. Quatro décadas de resistência *queer*: ativismo LGBT na Amazônia brasileira. **Cahiaer des Amériques latines**. Open Edition Journals, [s. l.], p. 103-132, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cal/14015>. Acesso em: 29 nov. 2022.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 22 out 2023.

SALLES, Vicente. **Traços e troças: o desenho de crítica e humor no Pará**. Belém: EdUFPA, 2023.

SAMPAIO, Maria Regina Maneschy Faria. Prefácio. *In.*: **Traços e troças: o desenho de crítica e humor no Pará**. Belém: EdUFPA, 2023.

SANTOS, Ana Cristina C.; SOUZA, Simone Brandão; FARIAS, Thaís. Sapatão é revolução! Existências e resistências das lesbianidades nas encruzilhadas subalternas. **Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 01-07, maio/jul., 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22271>. Acesso em: 22 out. 2023.

SAPATO Preto Amazonida. **Conheça nosso coletivo! #lesbicasnegrasamazonidas #mulheresnegras #negritude #amazonia**. Belém-PA, 25 set. 2019. 1 imagem. Instagram: @sapatopretoamazonida. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B22B492n15y/>>. Acesso em: 10 nov. 2024

SILVA, Ariana Mara da. **Raperas Sudacas: a Poética Ameericana e Mestiza Sapatão na América Latina**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24026>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SILVA, Carmen. Experiências e Reflexões sobre Espaços Urbanos de Patrimônio e Arte Pública a Partir da Dimensão Sociotécnica. **Revista Iberoamericana de Turismo-RITUR**, Penedo, v. 4, Número Especial, p. 95-110, 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/view/1500/1038>. Acesso em: 11 mai. 2023.

SILVA, Tarcísio Torres. **Ativismo Digital e Imagem: Estratégias de Engajamento e Mobilização em Rede**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SILVA, Tarcísio Torres. **Estéticas políticas da tela: ativismo e o uso da imagem em redes de comunicação digital**. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2013.

SILVA, Zuleide Paiva da. **“Sapatão não é Bagunça”**: Estudo das Organizações Lésbicas da Bahia. 2016. Tese (Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/24026>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SONHOS: Evolução, Função e Ferramenta Terapêutica (com Sidarta Ribeiro | UG#62). [S.l.: s.n], 2021. 1 vídeo (56:19 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gINrAZkbgNU&t=17s>. Acesso em: 1 dez. 2023.

SOUZA, Eduardo. Ainda existe design(er) ativista? *In.*: **Revista Recorte**, 2022. Disponível em: <<https://revistarecorte.com.br/artigos/ainda-existe-designer-ativista/>>. Acesso em: 7 fev. 2024.

SOUZA, Nayara Iris Silva e. **Representações de Si nos Discursos Feministas em Práticas Midiáticas Digitais**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=8645055. Acesso em: 7 fev. 2024.

SOUZA, Rosiane. **Sarau Lésbico**. Realizado no dia 30 ago. 2024. Local: Teatro Casa Cláudio Sisnando, Belém.

TIBURI, Márcia. Arte Contemporânea: sobre nossa dificuldade de pensar e fazer. **Cult**, 2012. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/arte-contemporanea-sobre-nossa-dificuldade-de-pensar-e-fazer/>. Acesso em: 1 dez. 2023.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. **A(r)tivismo**: Arte + Política + Ativismo – Sistemas Híbridos em Ação. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2015.

VOANDO pro Pará. Intérprete: Joelma. Compositores: Chrystian Lima, Nilk Oliveira, Isac Maraial, Valter Serraria. *In.*: **Joelma**. Intérprete: Joelma. Refice: Somax, 2016. 1 CD, 49 min, faixa 10.