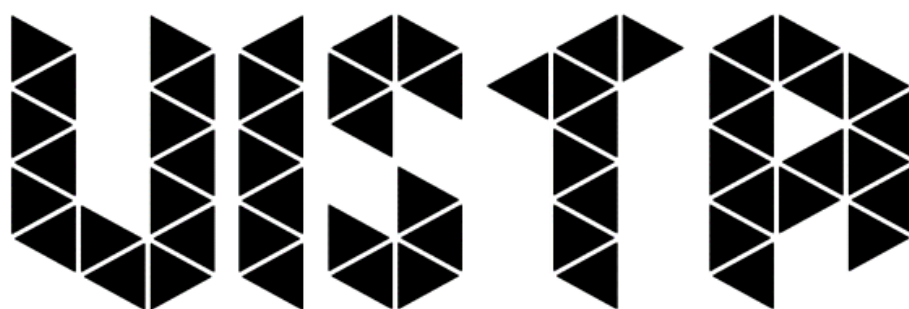




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

Vermelho Vivo: Afeto, Resistência e Curadoria Como Cartografia Insurgente nos Territórios Lusófonos

*Vermelho Vivo: Affect, Resistance and Curating as
Insurgent Cartography in Lusophone Territories*

<https://doi.org/10.21814/vista.7122>

e026013

Ângela Ferreira



© Autores

VERMELHO VIVO: AFETO, RESISTÊNCIA E CURADORIA COMO CARTOGRAFIA INSURGENTE NOS TERRITÓRIOS LUSÓFONOS

Ângela Ferreira

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

RESUMO

Este artigo analisa a exposição *Vermelho Vivo: Amor & Revolução*, com curadoria da autora Ângela Ferreira (também conhecida como Berlinde), como um projeto curatorial e transmédia de grande escala, realizado no nordeste do Brasil, no Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque, em Fortaleza, que articula memória política, insurgência estética e afeto radical nos territórios lusófonos. Ancorada na comemoração dos 50 anos da Revolução dos Cravos em Portugal e nos 60 anos do golpe militar no Brasil, a exposição é abordada como uma cartografia insurgente, que convoca histórias partilhadas de resistência anticolonial, luta feminista e imaginação emancipatória, atravessando contextos marcados pela violência colonial, repressão ditatorial e processos inacabados de democratização. A partir de práticas artísticas decoloniais, feministas e indígenas, *Vermelho Vivo* configura-se como um arquivo vivo que recusa narrativas lineares e formas monumentais de memória. O artigo propõe a curadoria como uma prática situada, relacional e sensível, encarada como um gesto de ativismo encarnado, que mobiliza imagens, arquivos, poesia e dimensões sonoras para reativar imaginários coletivos e produzir deslocamentos críticos no presente. Dialogando com autoras e autores como bell hooks, Sara Ahmed, Suely Rolnik, Édouard Glissant e Denise Ferreira da Silva, o texto explora o afeto, o desejo e a opacidade como forças políticas e epistemológicas capazes de tensionar regimes hegemónicos de visibilidade, conhecimento e representação. A exposição é analisada enquanto espaço de fricção entre passado e futuro, no qual a memória não é fixada nem monumentalizada, mas ativada como campo de disputa, escuta e reinvenção. Ao articular insurgências feministas, cosmologias indígenas e legados revolucionários, *Vermelho Vivo* afirma a curadoria como prática crítica de cuidado e confronto, posicionando a arte como lugar de resistência ativa face às crises contemporâneas da democracia, da ecologia e da imaginação política.

PALAVRAS-CHAVE

curadoria, ativismo, afetos políticos, estética decolonial, feminismos

VERMELHO VIVO: AFFECTION, RESISTANCE AND CURATING AS INSURGENT CARTOGRAPHY IN LUSOPHONE TERRITORIES

ABSTRACT

This article examines the exhibition *Vermelho Vivo: Amor & Revolução* (Vivid Red: Love & Revolution), curated by Ângela Ferreira (also known as Berlinde), as a large-scale curatorial and transmedia project presented in northeastern Brazil at the Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque (Chico Albuquerque Museum of Image and Sound) in Fortaleza. The exhibition integrates political memory, aesthetic insurgency, and radical affection across Lusophone territories. Anchored in the commemoration of the 50th anniversary of the Carnation Revolution in

Portugal and the 60th anniversary of the military coup in Brazil, the exhibition is conceptualised as an insurgent cartography. It invokes shared histories of anti-colonial resistance, feminist struggle, and emancipatory imagination, spanning contexts shaped by colonial violence, dictatorial repression, and ongoing processes of democratisation. Drawing on decolonial, feminist, and Indigenous artistic practices, *Vermelho Vivo* emerges as a living archive that rejects linear narratives and monumental forms of memory. This article conceptualises curating as a situated, relational, and sensitive practice, understood as a gesture of embodied activism that mobilises images, archives, poetry, and sonic elements to reactivate collective imaginaries and generate critical shifts in the present. Engaging with authors such as bell hooks, Sara Ahmed, Suely Rolnik, Édouard Glissant, and Denise Ferreira da Silva, this text examines affection, desire, and opacity as political and epistemological forces that challenge hegemonic regimes of visibility, knowledge, and representation. The exhibition is analysed as a site of tension between past and future, where memory is not fixed or monumentalised but activated as a field of contestation, attentive listening, and reinvention. Through the articulation of feminist insurgencies, Indigenous cosmologies, and revolutionary legacies, *Vermelho Vivo* positions curating as a critical practice of care and confrontation. The exhibition situates art as a site of active resistance in response to contemporary crises of democracy, ecology, and political imagination.

KEYWORDS

curating, activism, political affects, decolonial aesthetics, feminisms

INTRODUÇÃO: VERMELHO VIVO E A POLÍTICA DO AFETO

Vermelho Vivo: Amor & Revolução configura-se como um projeto curatorial e trans-média, situado na intersecção entre memória política, insurgência estética e afeto radical nos territórios lusófonos. Concebida no contexto de dois marcos históricos — os 50 anos da Revolução dos Cravos, em Portugal, e os 60 anos do golpe militar no Brasil —, a exposição ativa um campo partilhado de lutas marcado pela resistência anticolonial, pela insurgência feminista e por processos democráticos inacabados. Em vez de assinalar estas datas como acontecimentos encerrados ou monumentalizados, *Vermelho Vivo* propõe a memória como território vivo, disputado e afetivo.

O projeto parte do entendimento de que a arte não opera apenas como representação, mas como força capaz de produzir presença política e imaginação coletiva. Num contexto global atravessado pela erosão democrática, pelo revisionismo histórico, pela crise ecológica e pela crescente abstração da vida social através de regimes algorítmicos, as práticas artísticas emergem como espaços de recusa, reorientação e reinvenção. A partir de epistemologias decoloniais, feministas e indígenas, a exposição posiciona a curadoria como prática situada e relacional, mobilizando o afeto, o desejo e o conhecimento incorporado como ferramentas críticas.

Neste artigo, propõe-se analisar *Vermelho Vivo* como uma cartografia insurgente e um arquivo vivo que recusa narrativas lineares e formas monumentais de memória. O argumento central sustenta que a curadoria, entendida como prática situada, pode operar como forma de ativismo encarnado, capaz de reativar imaginários coletivos e produzir deslocamentos críticos no presente.

A sua leitura assenta num conjunto de ferramentas críticas, que articulam afeto, desejo e opacidade como forças políticas e epistemológicas. Estas dimensões operam como dispositivos de pensamento que permitem compreender a exposição enquanto campo de tensão entre memória, corpo e imaginação.

O afeto é aqui entendido não como registo privado ou subjetivo, mas como força política e epistemológica. Seguindo bell hooks (2000), o amor é abordado como prática ética e política fundada no cuidado, na responsabilidade e na vontade de nutrir o crescimento coletivo. As reflexões de Sara Ahmed (2010) informam a atenção dada às formas como corpos, imagens e histórias se orientam — ou se afastam — de determinados futuros possíveis. Em diálogo com Suely Rolnik (2018), o desejo é compreendido como potência de vida e não como falta, afirmando a imaginação como força material capaz de interromper regimes hegemónicos de visibilidade e conhecimento.

A noção de “opacidade”, proposta por Édouard Glissant (1990/1997), revela-se igualmente central, ao afirmar o direito à complexidade, à contradição e à não transparência face às lógicas extrativas dos regimes visuais coloniais e patriarcais. Ao reunir práticas artísticas provenientes de Portugal, do Brasil e de contextos africanos lusófonos, *Vermelho Vivo* constrói uma cartografia insurgente ancorada em histórias partilhadas, ainda que desiguais. A curadoria afirma-se, assim, como prática crítica de mediação, não orientada para a resolução das feridas históricas, mas para a sua permanência como espaços de escuta, tensão ética e compromisso político.

Quando fomos convidados a conceber uma ocupação inédita para o Museu da Imagem e do Som em torno da ideia de liberdade, tornou-se evidente que o vermelho, entendido simultaneamente como matéria simbólica, força política e intensidade afetiva, constituiria o eixo concetual, capaz de articular uma reflexão sobre o caráter inacabado dos processos revolucionários. Esta perspetiva é atravessada por uma experiência geracional específica: a de quem nasceu no rescaldo da Revolução dos Cravos e pertence à primeira geração formada em democracia, herdeira da rutura com décadas de ditadura, censura, pobreza e silenciamento. Neste contexto, o vermelho emerge não apenas como memória histórica, mas como dispositivo crítico e espaço de experimentação, convocando a liberdade como prática permanentemente em construção.

Inspirada na lógica poética, associativa e anti-hierárquica do surrealismo, a exposição assume-se como um campo aberto de relações, recusando narrativas lineares e propondo um exercício curatorial deliberadamente inacabado, onde a imaginação, o dissenso e o afeto permanecem em permanente atualização.

Este *Vermelho Vivo* (Figura 1 e Figura 2), de vida, de verdade, de coragem, é também uma revolução, uma instalação total que pulsa como um grande órgão, um coração que vibra sem limites e em plena liberdade.



Figura 1. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Alfredo Cunha e instalação de Hilda de Paulo

Créditos. Cesar Barreto



Figura 2. Vistas da exposição Vermelho Vivo

Créditos. Cesar Barreto

CARTOGRAFIA INSURGENTE: A EXPOSIÇÃO COMO DISPOSITIVO CURATORIAL

Curar *Vermelho Vivo* implica atravessar geografias afetivas e memórias insurgentes inscritas nos territórios lusófonos, marcados por histórias de violência colonial, esperança revolucionária e desobediência estética. O projeto parte da convicção de que a arte não reflete o mundo, mas o fricciona, atuando como faísca capaz de provocar consciência crítica e deslocamento sensível. Neste sentido, a curadoria assume-se como uma prática situada, operando na tensão entre forma e conteúdo e convocando imagens, sons e gestos que produzem perturbação, abertura e pensamento crítico.

Se, como proposto anteriormente, o afeto, o desejo e a opacidade operam como forças críticas que atravessam *Vermelho Vivo*, a exposição pode ser compreendida como uma cartografia insurgente que se materializa no espaço expositivo. A curadoria configura-se aqui como um dispositivo que articula imagens, sons, livros e arquivos, produzindo fricções entre temporalidades, territórios e experiências.

Neste contexto, a exposição não se organiza como uma narrativa linear, mas como um campo relacional em permanente construção, onde diferentes histórias e sensibilidades entram em contacto, tensão e ressonância. O espaço expositivo torna-se, assim, um lugar de deslocamento físico, afetivo e político, convocando o público a participar ativamente na construção de sentido.

Composta por fotografias, instalações, vídeos, obras de arquivo, performances e uma instalação imersiva, *Vermelho Vivo* propõe um percurso expositivo multissensorial, onde diferentes linguagens artísticas se entrelaçam para refletir sobre as ideias de liberdade e revolução num tempo de urgência e de futuro. Abrangendo um período de criação contemporânea, que se estende desde o início da década de 1970 até à atualidade, a exposição reúne artistas e pensadores da geografia luso-afro-brasileira, que reconfiguram os significados da liberdade, evocam a persistência das lutas emancipatórias e apontam novos sentidos para a existência.

Este é um movimento vital, feito de amor e revolução, que nos convida a revisitar lutas e conquistas, tecendo histórias de coragem e transformação num manifesto coletivo de liberdade e dignidade: 50 anos após a Revolução dos Cravos, em Portugal, e seis décadas após o golpe militar, no Brasil, a arte afirma-se como elo entre diferentes experiências históricas, celebrando a poética da revolução. Porque, na sua essência, a arte é poesia e, como escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen (1977) no poema “Liberdade”, “o poema é / a liberdade” (vv. 1–2).

Walter Benjamin (1936/1992) defendia que nenhuma obra pode ser politicamente verdadeira sem ser, ao mesmo tempo, esteticamente legítima. No encontro entre forma e conteúdo, a arte revela a sua potência, tornando-se não apenas espelho, mas centelha capaz de incendiar consciências e mover mundos. *Vermelho Vivo* nasce desse princípio: da convicção de que a imagem, o som e a experiência estética podem produzir deslocamentos críticos, ativar a memória e abrir espaço à imaginação política.

Há muito que o visível se tornou um campo de batalha. O que se pode ver, o que se permite lembrar, o que se procura esquecer. No escuro de cada fotograma, no eco de cada projeção, pulsa a história de quem lutou pela liberdade. Se há algo que o passado

nos ensina é que o futuro não se constrói no silêncio, mas na voz de quem ousa lembrar. Por isso, *Vermelho Vivo* atravessa tempos e geografias. É impossível não reconhecer nele o brilho da Revolução dos Cravos, quando, em abril de 1974, a coragem se vestiu de vermelho e floresceu em Portugal, abrindo caminhos para o fim das amarras coloniais que ainda sufocavam África. O continente africano, por sua vez, traz consigo a marca de séculos de exploração, mas afirma-se também como território de resistência, onde arte e cultura são instrumentos de luta e reconstrução, onde a criação, nas suas múltiplas expressões, sempre foi grito e afirmação, reinvenção e sobrevivência.

No Brasil, as marcas da ditadura militar, entre 1964 e 1985, continuam a ecoar. Foram duas décadas de censura, repressão e desaparecimentos forçados, um período que não pode ser esquecido nem relativizado. *Vermelho Vivo* reforça a necessidade de lembrar que democracia e liberdade não são conquistas definitivas, mas processos contínuos de luta e vigilância. Em cada imagem projetada, em cada luz e sombra que se move nesta exposição, ressoam ecos de um Brasil que não pode esquecer os anos em que a liberdade foi sufocada. O vermelho surge como alarme e como alerta. Lembrar não é um ato passivo, mas uma forma contínua de resistência.

Hoje, em tempos de revisionismo histórico e tentativas de apagamento, essa memória torna-se ainda mais urgente. Neste espaço, a estética não repousa, convoca. *Vermelho Vivo* desvia a arte do lugar confortável da contemplação e devolve-lhe o seu papel de agente crítico e participativo. Pede mais do que um olhar atento, exige corpos presentes, mentes despertas e vozes que se levantem.

O primeiro capítulo da exposição (Figura 3) abre com o acontecimento fundador da Revolução de 25 de Abril de 1974, em Portugal, que pôs termo ao regime ditatorial do Estado Novo, vigente durante 41 anos, inaugurando um processo de transição para a democracia. Este momento é colocado em diálogo com os movimentos de resistência à ditadura militar no Brasil, estabelecendo um campo de leitura transatlântico sobre práticas de insurreição, liberdade e transformação política.



Figura 3. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com a projeção do filme *As Armas e o Povo* (1975) e obras de Alfredo Cunha (à esquerda) e Evandro Teixeira e Marcelo Brodsky (à direita)

Créditos. Cesar Barreto

Este núcleo convoca a euforia do movimento revolucionário português, que se desenrolou nas ruas de Lisboa, através do filme *As Armas e o Povo* (1975), realizado pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. Produzido no calor dos acontecimentos, o filme incorpora entrevistas do cineasta baiano Glauber Rocha, uma das primeiras figuras brasileiras a acompanhar ativamente a Revolução dos Cravos. A obra capta as manifestações multitudinárias, os discursos e os gestos de libertação, bem como a dimensão coletiva da alegria vivida entre a madrugada de 25 de Abril e o 1.º de Maio, constituindo-se como um marco do cinema militante associado ao processo revolucionário em curso.

A este conjunto juntam-se as imagens do fotógrafo português Alfredo Cunha (Figura 4 e Figura 5), que, com apenas 20 anos, se encontrou no epicentro dos acontecimentos, produzindo um dos mais significativos registos visuais da revolução. As suas fotografias não apenas documentam, mas inscrevem uma experiência vivida, marcada pela urgência, pelo risco e pela intensidade de um momento histórico irrepetível.



Figura 4. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Daniel Barroca (à esquerda) e Alfredo Cunha (à direita) e ao centro uma televisão com a emissão da Rádio Televisão Portuguesa

Créditos. Cesar Barreto



Figura 5. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Daniel Barroca (à esquerda) e Alfredo Cunha (à direita) e ao centro uma televisão com a emissão da Rádio Televisão Portuguesa

Créditos. Cesar Barreto

Tal como a canção “Grândola, Vila Morena”, de José Afonso, difundida pela Radiodifusão Portuguesa, na madrugada de 25 de abril, como sinal da revolução, este capítulo constitui um convite à rememoração de um acontecimento que mobilizou um grupo relativamente reduzido de militares, muitos deles ainda bastante jovens, e que culminou na queda de um regime autocrático sustentado por estruturas de controlo, censura e desigualdade.

Neste dispositivo expositivo, o visitante é conduzido a um momento decisivo da história portuguesa, em que Salgueiro Maia, avançando sobre o largo do Carmo, enfrenta as forças leais ao regime. A fotografia revela a coragem de um homem solitário enfrentando os tanques, um ato que emocionou profundamente aqueles que o observavam. Inspirados pela sua bravura, decidiram desobedecer e não atiraram. Sem saber, naquele momento, derrubaram o regime. Era o fim de uma mordaza sufocante e o primeiro respiro de um povo que, ao amanhecer, enchia os pulmões com o ar fresco da liberdade e gritava: “viva a liberdade!”.

Ainda no contexto do 25 de Abril, este núcleo integra o filme *Revolução* (1975), de Ana Hatherly, realizado em Super 8, nas ruas de Lisboa, no período pós-revolucionário. Através de um registo fragmentado e de montagem acelerada, a artista documenta cartazes, grafitis e inscrições visuais que proliferaram no espaço urbano, evidenciando a emergência de uma linguagem política plural e de uma participação coletiva intensificada.

Do lado brasileiro, este núcleo inclui obras do fotógrafo Evandro Teixeira, cujas imagens da ditadura militar no Brasil se tornaram emblemáticas, bem como as releituras críticas de Marcelo Brodsky, as práticas visuais de Celso Oliveira e os registos dos encontros musicais e manifestações de protesto documentados por Juca Martins, compondo um panorama que articula memória, resistência e reinterpretação histórica.

Se, nas palavras do músico e escritor brasileiro Chico Buarque (1978), o 25 de Abril foi “uma festa bonita”, marcada por uma energia transformadora e por um despertar coletivo, impõe-se hoje a questão sobre a persistência dessa potência no presente: como sustentar esse impulso revolucionário sem o reduzir a uma narrativa nostálgica? Como evitar que a revolução se transforme num objeto estabilizado, arquivado na história, e, pelo contrário, ativá-la como prática crítica e imaginativa no contemporâneo? Na urgência da revolução, somam-se aos artistas que registraram o pulsar da liberdade outros da geração pós-25 de Abril, que continuam a explorar os ideais de liberdade e democracia. Nomes como Nuno Nunes-Ferreira, Daniel Barroca, Catarina Laranjeiro, Patrícia Almeida e David-Alexandre Guéniot questionam e revisitam Abril, trazendo à tona narrativas que vão dos arquivos às memórias familiares, da crítica à desconstrução do real.

As suas práticas refletem o impacto profundo da transição de um regime opressor para a democracia (Figura 6). O convite feito ao público, especialmente aos jovens, é imaginar como seria viver em um “país à beira-mar plantado” sufocado por uma polícia implacável, que controlava cada passo e espalhava medo. Um lugar onde muitos eram enviados para a guerra colonial para morrer, voltar mutilados ou carregar o peso de uma luta sem sentido, contrária ao rumo da história. E, então, surgia o rumor: algo estava prestes a acontecer. Seria aquele o momento em que o regime cairia? Hoje, olhando para trás, conseguimos sentir o mesmo ímpeto de ocupar as ruas? A ideia de liberdade ainda faz o coração disparar? E, sobretudo, será que somos suficientemente livres para nos permitir esse exercício de imaginação?

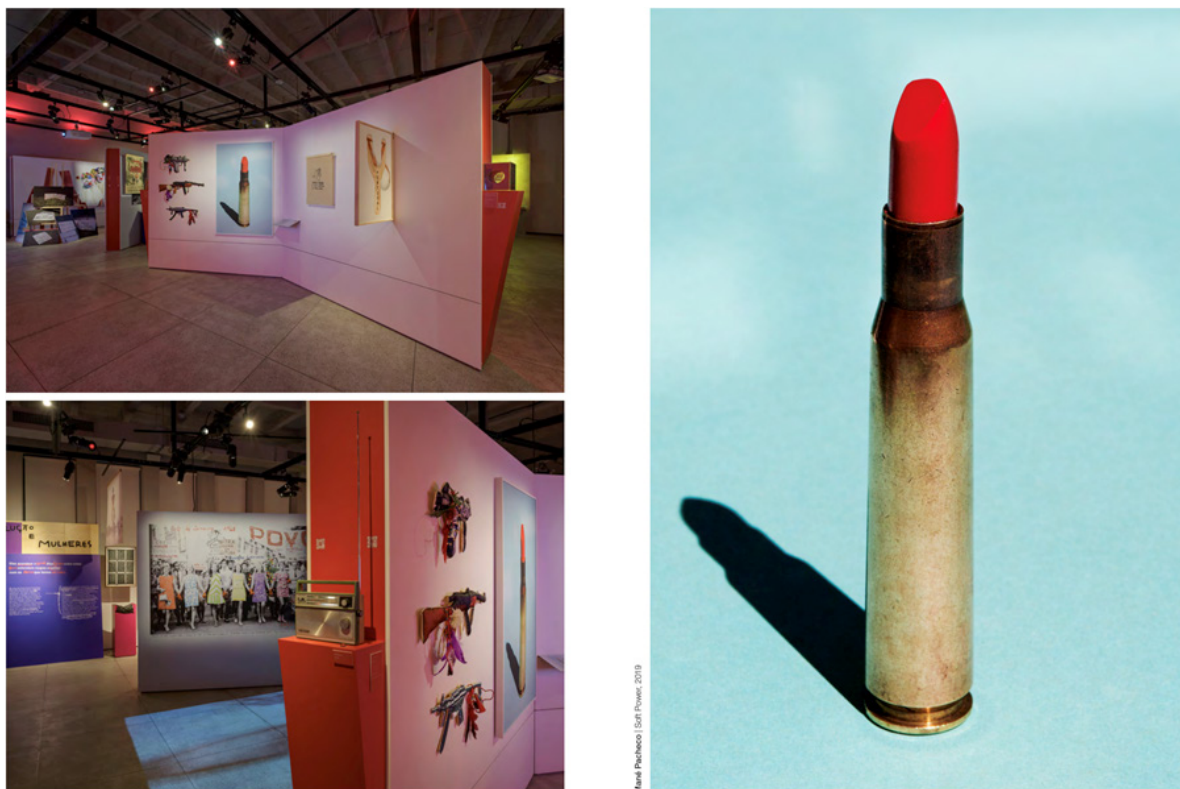


Figura 6. Vistas das obras de Mané Pacheco, Shinji Nagabe e Marcelo Brodsky

Créditos. Cesar Barreto

O SURREALISMO, ESSA LUZ TEIMOSA

Vermelho Vivo emerge ainda como um manifesto poético, estabelecendo diálogos com outras efemérides marcantes, como o manifesto surrealista de André Breton (1924). Aqui, o surrealismo não é apenas recordado como um movimento histórico ou vanguardista, mas pelos seus princípios revolucionários de liberdade, amor e poesia.

Sob o princípio da liberdade absoluta e desafiando qualquer submissão do pensamento aos imperativos políticos, o surrealismo assume o papel de guardião do enigma e defensor do inefável. É essa essência irracional que inspira esta exposição desordenada, livre e inacabada, concebida para permanecer viva. Na arte, uma de suas contradições mais profundas é resolvida: ainda que seja sempre uma soma de expressões pessoais, ela se torna o sismógrafo das circunstâncias coletivas de nosso espaço-tempo.

É no desconhecido e no sonho — onde nada se esconde e tudo se revela — que reside a verdade. Esse princípio guiou o fotógrafo Fernando Lemos (Figura 7) ao fugir da ditadura salazarista em Portugal para o Brasil. Também impulsionou figuras como Mário de Cesariny e Ana Hatherly (Figura 8, Figura 9, Figura 10 e Figura 11), expoentes da poesia experimental, que desafiaram a ordem estabelecida. É nesse mesmo ímpeto que Lemos encontra afinidade com a linguagem ousada e surreal de Boris Kossoy, ultrapassando as fronteiras da expressão artística. Dessa forma, os artistas, com sua sensibilidade singular, têm a capacidade de antecipar e escutar o que a contemporaneidade sussurra. Como oráculos do presente, eles capturam o inefável e revelam o indizível.



Figura 7. *Luz Teimosa*

Créditos. Fernando Lemos



Figura 8. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Fernando Lemos, Patrícia Almeida, David Guéniot e Boris Kossoy

Créditos. Cesar Barreto



Figura 9. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Fernando Lemos, Mário de Cesariny e Anna Hatherly

Créditos. Cesar Barreto



Figura 10. Vistas da exposição Vermelho Vivo com intervenção de design nas vidraças do Museu da imagem e do Som

Créditos. Cesar Barreto



Figura 11. Vistas da exposição Vermelho Vivo com as obras Cadernos de Salazar, de Nuno Nunes Ferreira e Fernando Lemos

Créditos. Cesar Barreto

O 25 DE ABRIL COMEÇOU EM ÁFRICA: A LIBERTAÇÃO DAS EX-COLÓNIAS E A QUESTÃO DA DESCOLONIZAÇÃO

Neste capítulo, abordamos os três momentos de resistência anticolonial em Moçambique, Angola e Guiné-Bissau, os territórios que mais sofreram com os impactos da guerra colonial. Cada um, à sua maneira, teve um papel fundamental não só na luta pela liberdade, mas também na antecipação da democratização de Portugal e no fim de um longo projeto expansionista português (e europeu), que buscava o mito do *El Dorado* nas terras africanas. O 25 de Abril, como um “momento zero”, trouxe transformações profundas para a sociedade portuguesa: descolonização, a chegada dos “retornados” a um país em plena convulsão e momentos críticos em que Portugal quase entrou em guerra civil. Para os ex-combatentes dessa guerra injusta, Portugal precisava reconhecer que devia o 25 de Abril à Guiné. O 25 de Abril foi uma verdadeira libertação para Portugal, que possibilitou a autodeterminação das colónias africanas. A luta anticolonial teve grande força na Casa dos Estudantes do Império e no Centro de Estudos Africanos, locais onde líderes como Agostinho Neto e Amílcar Cabral se destacaram ao organizar movimentos de libertação com apoio internacional, incluindo países nórdicos, a Organização das Nações Unidas, a União Soviética e a China. Amílcar Cabral (Figura 12), figura central do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, desempenhou um papel crucial na mobilização de uma população diversa, composta por mais de uma dezena de grupos étnicos maioritariamente agrícolas e uma pequena burguesia, conquistando reconhecimento internacional. Este capítulo, um dos mais desafiadores e inacabados, aborda a descolonização, destacando artistas como Délio Jasse (Angola), Vitor Dads Martins (Brasil) e Elaine Pessoa (Brasil).

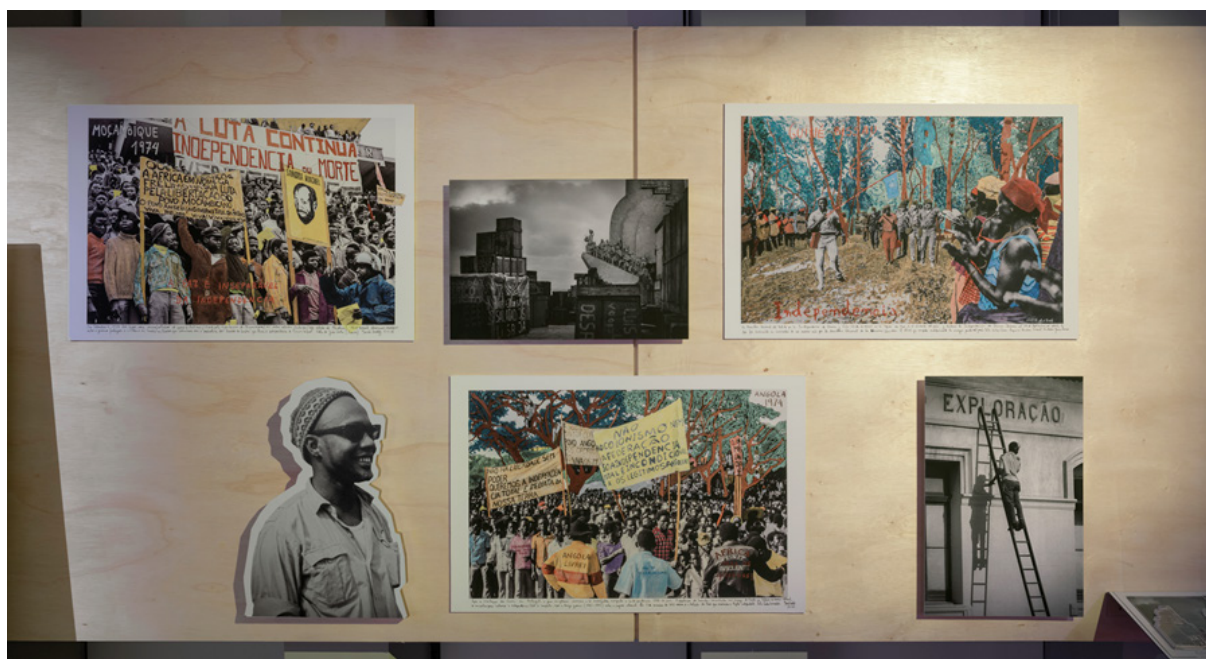


Figura 12. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Marcelo Brodsky e Alfredo Cunha, em destaque a imagem de Amílcar Cabral

Créditos. Cesar Barreto

Suas obras exploram materiais de arquivo do período colonial português, como fotografias, postais e documentos oficiais (Figura 13). Délio Jasse revisita os processos que conferem poder persuasivo à imagem, apropriando-se de materiais vernaculares descartados e deslocando o foco da representação para a relação entre o observador e a lente do fotógrafo colonial.



Figura 13. Vistas da exposição Vermelho Vivo, com obras de Délio Jasse, Shinji Nagabe, Soraya Vasconcelos (à esquerda) e Berna Reale (ao centro)

Créditos. Cesar Barreto

De outra banda, Shinji Nagabe (Brasil, 1975), na série *Dioramas*, une a técnica japonesa *oshie* a uma abordagem brasileira, evocando memórias familiares e explorando identidade e resistência como nipo-brasileiro e gay. Já Soraya Vasconcelos (Portugal, 1976) utiliza a vídeo-colagem, a partir de imagens da missão de delimitação Angola/Congo, refletindo sobre colonialismo, poder e os fantasmas que nos assombram.

Aqui, não buscamos um exercício de reparação ou a atribuição de culpas pelos danos causados pela colonização, escravidão e exploração, cujos efeitos ainda perduram na sociedade brasileira e no imaginário português, refletindo o racismo estrutural. O que realmente desejamos é celebrar a riqueza da diversidade cultural dos povos que, separados e unidos pelo oceano Atlântico, persistem em se expressar como artistas, resistem às adversidades e nunca abandonam os sonhos que apenas a liberdade pode concretizar.

REVOLUÇÃO E MULHERES: A ESCRITA INSURGENTE DAS “TRÊS MARIAS”

A Revolução dos Cravos constituiu um marco fundamental na reconfiguração dos direitos das mulheres em Portugal. Contudo, meio século depois, a promessa de igualdade permanece incompleta, atravessada por persistentes desigualdades salariais, sub-representação política e pela continuidade do trabalho doméstico não remunerado. *Vermelho Vivo* aborda esta incompletude ao inscrever no seu núcleo curatorial os legados feministas que antecederam, acompanharam e sobreviveram ao processo revolucionário.

Neste contexto, a obra *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno (Horta et al., 1972/1994) — conhecidas como as “Três Marias” —, assume um lugar central. Escrita sob a censura do regime autoritário, a obra foi rapidamente proibida sob a acusação de “ofensa à moral” e deu origem a um processo judicial altamente mediatizado, conhecido como o caso das “Três Marias”. Publicado à sombra do regime autoritário português, o livro — um híbrido de poesia, cartas, testemunho e crítica política — propôs uma análise corajosa da guerra colonial, da hipocrisia judicial, da opressão sexual e do patriarcado sistémico.

A sua receção internacional foi imediata e profundamente mobilizadora: Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, entre muitas outras vozes feministas, insurgiram-se em solidariedade. Sob o lema “todas as mulheres são Maria”, o caso desencadeou uma vaga transnacional de protestos feministas, de Paris a Nova Iorque, transformando o julgamento num momento-chave da história do feminismo internacional.

A relevância das *Novas Cartas Portuguesas* reside não apenas no seu conteúdo político, mas na sua forma híbrida e indisciplinada, que articula cartas, poesia, ensaio e testemunho. Ao desfazer a separação entre o íntimo e o público, a obra constrói um contra-arquivo feminista, que desafia os regimes normativos da escrita, da sexualidade e da cidadania. Após 50 anos, a sua atualidade permanece evidente, afirmando-se como documento poético e político de resistência à violência patriarcal e à repressão autoritária.

Na interseção entre vozes privadas e discurso público, o livro dá forma a uma memória insurgente que permanece aberta. Como Maria Velho da Costa (1978) viria a refletir na gravação *Revolução e Mulheres*, as mulheres sempre sustentaram a continuidade da vida: levantam-se antes do amanhecer, cuidam dos homens, dos animais e das crianças — e, ainda assim, o seu trabalho permanece invisível, desvalorizado ou romantizado.

Vermelho Vivo convoca este legado não como homenagem estática, mas como força poética ativa, incorporando-o no espaço expositivo como dispositivo de escuta, fricção e reativação crítica. A escrita das “Três Marias” constitui, neste sentido, uma prática insurgente que desestabiliza as fronteiras entre literatura, política e corpo, operando como forma de conhecimento situado onde afeto e linguagem se entrelaçam enquanto práticas de resistência. A exposição presta homenagem a esta linhagem revolucionária, mas também coloca uma questão fundamental: o que acontece depois da revolução? Quem continua a luta no silêncio que se segue? *Vermelho Vivo* não apenas reconhece a presença histórica das “Três Marias”, como ativa a sua força poética — uma *poiesis* que resiste à categorização, que mistura testemunho e irreverência, crítica e ternura. Num tempo em que as liberdades democráticas voltam a estar sob ameaça, as suas vozes emergem simultaneamente como advertência e como incantação, reacendendo a imaginação política de novas gerações.

Este legado feminista encontra ressonância no trabalho da cineasta e artista Luísa Sequeira (2023; Figura 14 e Figura 15), cujo documentário reativa a memória das “Três Marias”, através do testemunho e da colaboração. Em diálogo com a encenadora brasileira Gilda Grillo — uma das figuras responsáveis por dar visibilidade internacional à obra —, constrói-se uma ponte intergeracional de resistência. Estes testemunhos não são vestígios do passado, mas chamados vivos à ação.



Figura 14. Vistas da exposição com cartaz das Três Marias e documentário de Luísa Sequeira

Créditos. Cesar Barreto



Figura 15. Still do filme *O Cravo e a Rocha*

Créditos. Luísa Sequeira

Em *Vermelho Vivo*, esta dimensão feminista não surge como núcleo isolado, mas como força que atravessa toda a arquitetura da exposição, impregnando-a de uma ternura radical e de uma ética do cuidado. A revolução, neste contexto, não se cumpre sem a libertação das mulheres — não como metáfora, mas como condição material, corpo

vívido e tarefa histórica. Como lembra bell hooks (2000), amor e liberdade devem caminhar juntos. E, onde não há justiça, não pode haver paz.

A revolução, assim entendida, não se encerra com a mudança de regime: prolonga-se nos corpos, nas linguagens e nas lutas quotidianas.

ECOLOGIAS DO DESEJO E POÉTICAS DO CORPO

Se os capítulos anteriores abordam a memória, o arquivo e as genealogias da resistência, este núcleo desloca a reflexão para o campo do corpo, do desejo e da intimidade como territórios políticos. Trata-se de compreender a revolução não apenas como acontecimento histórico ou processo coletivo, mas como experiência sensível que emerge da esfera do íntimo e se expande para o espaço público.

Este capítulo ilumina, assim, as poéticas de revolução que irrompem a partir da intimidade — do amor, da cumplicidade e da relação — e que se desdobram nas vozes da rua, articulando-se com uma dimensão coletiva de pertença e humanidade partilhada. Inspirado na canção “Tourada”, de Fernando Tordo e José Carlos Ary dos Santos (1973), *Vermelho Vivo* convoca a energia irreverente, que, em diálogo com o espírito revolucionário do 25 de Abril, contribuiu para a rutura dos regimes de censura e para a emergência de novos espaços de liberdade, expressão e dissidência.

A “praça da liberdade” surge, neste contexto, não como espaço exclusivamente arquitetónico, mas como figura simbólica e campo expandido de inscrição do político. Trata-se de um espaço pulsante, que ultrapassa a materialidade urbana para se inscrever na criação artística, onde o gesto, o corpo e a relação se tornam dispositivos de transformação. Nas obras aqui reunidas, os artistas não se limitam a responder ao seu tempo histórico; operam antes a partir dele, imaginando futuros possíveis a partir de uma prática situada. As suas propostas entrelaçam passado e presente, intimidade e coletividade, configurando uma ideia de revolução que se manifesta simultaneamente na experiência individual e na multiplicidade do espaço público.

No trabalho *Palhaço Rico Fode Palhaço Pobre* (Figura 16), os artistas João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira mobilizam o universo do circo como dispositivo crítico para explorar as relações entre sexualidade, classe e normatividade. A encenação de um casamento paródico entre dois palhaços desestabiliza a instituição matrimonial e os seus códigos heteronormativos, operando através do humor, do excesso e da inversão. Numa iteração posterior, apresentada no Museu de Serralves, a performance incluiu a celebração de um casamento real entre dois homens, transformando o gesto artístico em inscrição concreta no campo dos direitos civis. A prática artística afirma-se, assim, como espaço de visibilidade e intervenção, onde a dimensão simbólica se articula com transformações materiais e políticas.



Figura 16. Palhaço Rico Fode Palhaço Pobre

Créditos. João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira

As metáforas do feminino regressam neste capítulo não como essências fixas, mas como superfícies de inscrição de violências históricas e de resistências contemporâneas. A artista portuguesa Bárbara Fonte (Figura 17) trabalha o seu próprio corpo como lugar de tensão entre norma e desvio, visibilidade e invisibilidade, controlo e autonomia. Através do vídeo, da performance e de práticas instalativas, expõe os dispositivos socioculturais que moldam a experiência feminina, evidenciando o modo como o corpo é continuamente produzido, regulado e inscrito por estruturas de poder.



Figura 17. Vistas da exposição Vermelho Vivo, das obras de Bárbara Fonte

Créditos. Cesar Barreto

Os seus gestos, frequentemente ancorados em ações quotidianas e domésticas, operam uma deslocação crítica: aquilo que é tradicionalmente associado ao privado e ao invisível torna-se espaço de enunciação e resistência. A repetição, a contenção e a exaustão do corpo surgem como estratégias formais que tornam visível uma violência difusa, incorporada nas rotinas e nos códigos normativos. O corpo deixa de ser apenas representação e afirma-se como arquivo vivo, onde se acumulam camadas de experiência, memória e disciplina.

Ao recusar a espetacularização e ao insistir numa intensidade contida, o trabalho de Bárbara Fonte convoca uma ética da atenção e da escuta. A vulnerabilidade emerge não como fragilidade, mas como condição crítica de exposição, capaz de desestabilizar regimes de visibilidade que historicamente objetificam o corpo feminino. Neste sentido, a artista reconfigura o espaço íntimo como território político, onde as fronteiras entre o pessoal e o coletivo se tornam porosas e instáveis.

Neste enquadramento, o desejo não surge como abstração, mas como campo de disputa e reconfiguração do corpo. Ao reinscrever gestos e temporalidades, estas práticas artísticas ativam uma política do sensível, que desafia a normalização e afirma a possibilidade de outras formas de existência. A revolução, aqui, desloca-se para o plano micro-político, onde o corpo, o afeto e a relação se tornam centrais na produção de resistência.

Ao situar o desejo como força relacional e o corpo como território de inscrição histórica, *Vermelho Vivo* propõe uma ecologia do sensível, que articula intimidade e política, experiência individual e transformação coletiva. Este capítulo evidencia, assim, que as ecologias do desejo não constituem apenas uma dimensão subjetiva da experiência, mas um campo fundamental de ação crítica, onde se ensaiam outras formas de vida, outras temporalidades e outras possibilidades de existência.

COSMOLOGIAS INDÍGENAS E A CONSTRUÇÃO DE CONTRA-ARQUIVOS

Um dos eixos estruturantes de *Vermelho Vivo* reside na incorporação de práticas artísticas indígenas, que operam como interrupções críticas dos regimes coloniais de visualidade e conhecimento. As obras reunidas neste núcleo não funcionam como ilustrações identitárias, mas como dispositivos cosmopolíticos que reconfiguram as relações entre território, memória, corpo e imagem.

As práticas de artistas indígenas contemporâneos mobilizam o arquivo não como fonte estável de verdade, mas como campo de disputa, reencantamento e reexistência. Ao apropriarem-se de imagens coloniais, narrativas hegemónicas e símbolos do poder ocidental, estas obras produzem gestos de contra-mapeamento que expõem a ficcionalidade da história oficial. O arquivo é, assim, reaberto como espaço vivo, atravessado por ancestralidade, ritual, espiritualidade e imaginação.

Neste contexto, o contra-arquivo não se limita a reescrever a história, mas a desestabilizar os próprios regimes de produção de conhecimento que a sustentam. As imagens deixam de operar como documentos fixos e passam a agir como entidades vivas, portadoras de memória, presença e relação.

Estas cosmologias recusam a separação moderna entre natureza e cultura, sujeito e território, humano e não-humano. A memória é entendida como prática relacional, transmitida através do corpo, da oralidade, do gesto e do sonho. Neste sentido, as obras apresentadas em *Vermelho Vivo* propõem uma outra temporalidade — não linear, não progressiva —, que desafia os fundamentos epistemológicos do colonialismo e do capitalismo extrativista.

Em ressonância com a noção de “opacidade”, proposta por Édouard Glissant, estas práticas afirmam o direito à não transparência, à incompletude e à irreducibilidade. Não procuram tornar-se totalmente legíveis dentro dos códigos ocidentais, mas insistem na diferença como forma de resistência.

Como escreve Suely Rolnik (2018), o desejo não é falta, mas força de vida. Neste projeto, o desejo torna-se motor da imaginação coletiva, de futuros não lineares, de memórias indomáveis, de formas de existência que escapam à captura. Denise Ferreira da Silva (2022) acrescenta: devemos ao passado uma dívida que não pode — nem deve — ser paga. Não por recusa de responsabilidade, mas por insistência na abertura, na recusa do fechamento, na manutenção da história como ferida através da qual a luz ainda pode entrar.

O campo visual, historicamente lugar de dominação, torna-se aqui espaço de contra-visão. O que é lembrado? O que é apagado? O que é reativado? Em cada imagem projetada, em cada vibração de som e sombra, pulsa a memória daqueles que ousaram amar e lutar. *Vermelho Vivo* não se refugia na nostalgia: convoca à vigilância, à compreensão da liberdade como processo inacabado. Recordar não é um gesto passivo, mas um ato contínuo de resistência.

Estas estratégias insurgentes encontram expressão potente nas obras de artistas indígenas, como Denilson Baniwa e Olinda Tupinambá. As suas práticas não são meramente ilustrativas, mas estruturantes da pulsação cosmopolítica da exposição, operando como interrupções radicais dos regimes visuais coloniais e patriarcais.

Denilson Baniwa (Figura 18) mobiliza o desenho, a instalação e os meios digitais para subverter o arquivo colonial, reapropriando-se de símbolos e narrativas ocidentais a partir de cosmologias baniwa. Em *Ficções Coloniais* (2020; Figura 19), colidem imagens coloniais com imaginários indígenas, criando uma cartografia crítica de “verdades” impostas. As suas intervenções são simultaneamente lúcidas, irónicas e desestabilizadoras, funcionando como dispositivos de contra-mapeamento e insurgência imaginativa.



Figura 18. Vistas das obras de Denilson Baniwa e Olinda Tupinambá

Créditos. Cesar Barreto



Figura 19. Ficções Coloniais de Denilson Baniwa

Créditos. Denilson Baniwa

De forma complementar, Olinda Tupinambá (Figura 20) desenvolve uma prática situada na interseção entre epistemologias indígenas, urgência ecológica e ancestralidade feminina. Em *Ibirapema*, encena o encontro de uma mulher tupinambá com o espaço urbano, artístico e florestal. Não se trata de uma narrativa de assimilação, mas de um exercício de diálogo, tensão e coexistência. Os seus filmes desdobram-se como cosmo grafias íntimas, onde memória, água, corpo e ritual convergem numa poética da escuta — uma recusa da linguagem dominante em favor do gesto, do ritmo e da respiração. A sua presença transforma o espaço expositivo numa zona de reencantamento. Em conjunto, estas práticas constituem um contra-arquivo que não busca legitimidade na documentação, mas na experiência incorporada. Não pedem tradução, exigem relação. Através delas, *Vermelho Vivo* afirma-se não apenas como espaço de memória, mas como território vivo de insurgência.

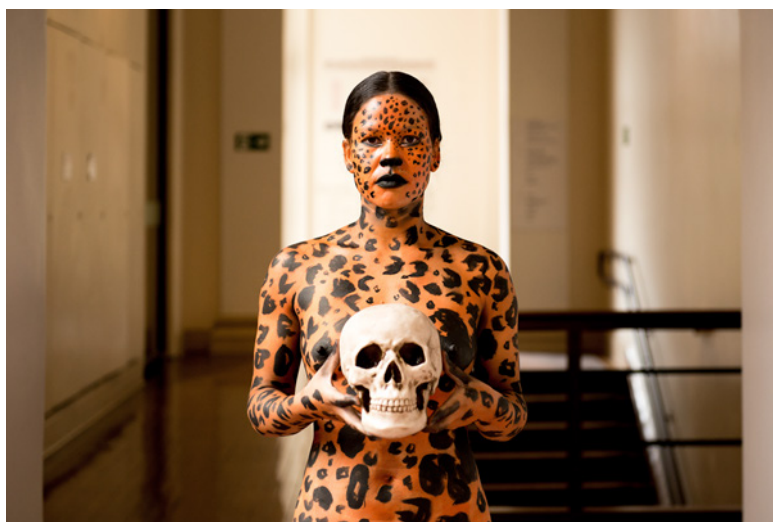


Figura 20. *Ibirapema* de Olinda Tupinambá

Créditos. Olinda Tupinambá

Neste mesmo campo expandido, o artista português Miguel Ângelo Marques (Figura 21) apresenta uma série de oito pinturas inspiradas em “Notas Para um Manifesto de uma Arte Ecológica”, de Alberto Carneiro (1973). Mobilizando símbolos animistas, como a esfera cristalina e a serpente, Marques dissolve a separação entre sujeito e paisagem, convocando uma relação ritual com a natureza. As suas obras não representam a natureza. incorporam-na. Ao fazê-lo, reposicionam a ecologia como espaço de resistência e reflexão, em ressonância com saberes indígenas e ancestrais.

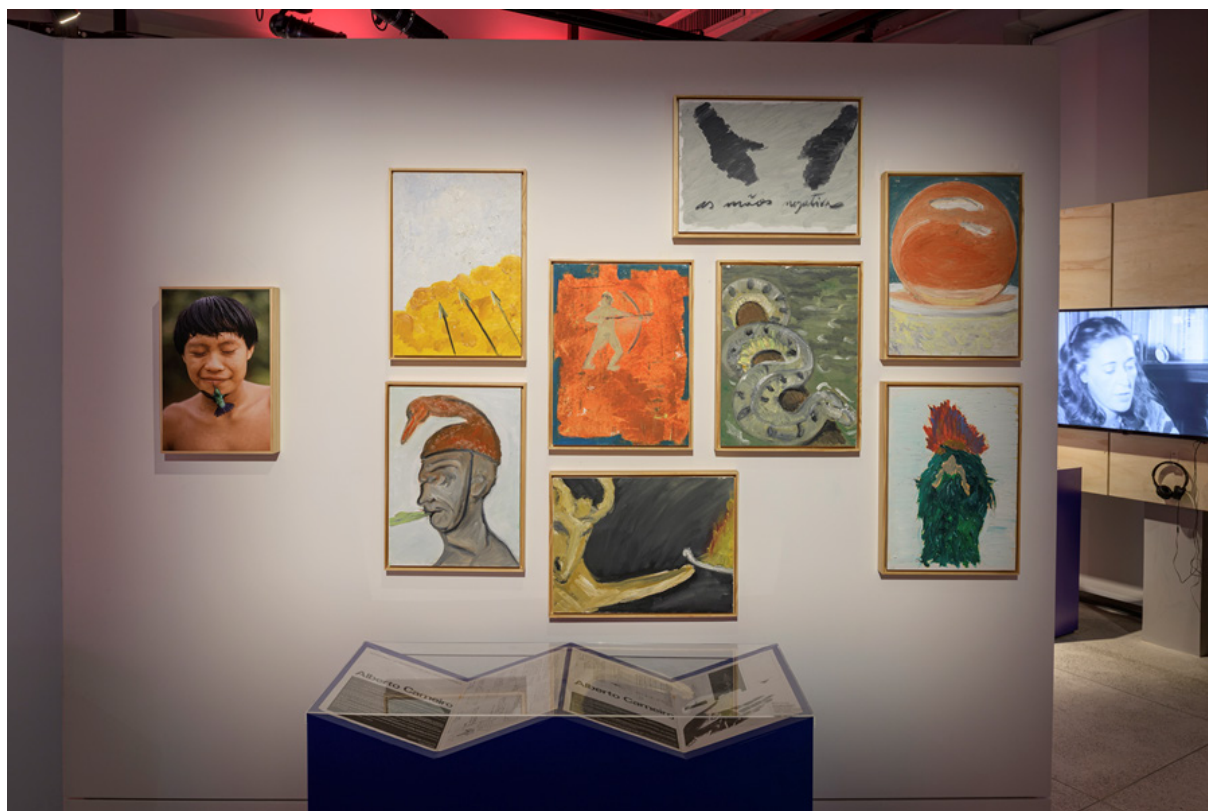


Figura 21. Vistas das obras de Rosa Gauditano (à esquerda) e de Miguel Ângelo Marques

Créditos. Cesar Barreto

Estes artistas, entre outros, não expõem apenas as feridas do presente; convocam o espectador a imaginar de outro modo. Oferecem ferramentas, metáforas e talismãs para a sobrevivência num mundo em que o “progresso” se aproxima cada vez mais da destruição. O seu grito coletivo é claro: é preciso escutar a Terra antes que ela se cale.

Nos momentos finais de *Vermelho Vivo*, o feminino retorna, não como vulnerabilidade, mas como força elementar. As últimas curvas da exposição pulsam com símbolos de proteção, resistência e continuidade. Natureza e ancestralidade emergem não como retorno ao passado, mas como forças orientadoras do futuro, verdadeiros baluartes de imaginação e construção do porvir. Porque o que está por vir exigirá mais do que sonhos: exigirá coragem renovada.

CONCLUSÃO: CURAR COMO ATO DE RESISTÊNCIA

Vermelho Vivo: Amor & Revolução afirma-se como um gesto curatorial, que reivindica a memória, o afeto e a imaginação como campos ativos de disputa política. Ao articular práticas artísticas feministas, indígenas e decoloniais, o projeto desloca a curadoria de uma função organizacional para uma prática situada de mediação crítica, onde o cuidado e o confronto coexistem como forças indissociáveis.

Ao recusar narrativas lineares e formas monumentais de memória, *Vermelho Vivo* propõe um entendimento da história como processo inacabado, atravessado por

fraturas, silêncios e resistências persistentes. As efemérides que enquadram a exposição, a Revolução dos Cravos, o golpe militar no Brasil e os processos de descolonização nos territórios africanos lusófonos, são ativadas não como marcos estabilizados, mas como matérias vivas que continuam a reverberar no presente. Neste contexto, recordar não constitui um gesto passivo, mas uma prática contínua de vigilância, responsabilidade e imaginação, implicando uma relação ativa com o passado enquanto campo de disputa.

O artigo demonstrou como o afeto, o desejo e a opacidade operam como forças políticas e epistemológicas centrais neste projeto curatorial. Inspirada por autoras e autores que pensam o amor como prática ética, o desejo como potência de vida e a opacidade como direito à complexidade, a exposição configura-se como um espaço onde a arte não procura esclarecer ou resolver, mas tensionar, escutar e manter abertas as feridas da história. Trata-se de um campo onde as imagens não estabilizam sentidos, mas produzem deslocamentos e reorientações críticas.

A presença de cosmologias indígenas e de legados feministas evidencia a necessidade de ampliar os regimes de visibilidade e de conhecimento, recusando hierarquias coloniais e patriarcais ainda dominantes. Estes contributos não operam como elementos ilustrativos, mas como forças estruturantes que reconfiguram o próprio modo de ver, conhecer e relacionar. Nestes cruzamentos, a curadoria emerge como prática situada de escuta e articulação, capaz de sustentar relações entre diferentes epistemologias sem as reduzir a uma lógica unificadora.

Neste sentido, *Vermelho Vivo* afirma a curadoria como um ato de resistência estética e política. Curar implica sustentar relações, criar alianças sensíveis e produzir condições para futuros plurais, sem apagar a violência do passado nem reduzir a complexidade do presente. Trata-se de uma prática que opera no intervalo entre memória e imaginação, entre aquilo que foi e aquilo que ainda pode ser, mantendo abertas as tensões que constituem o campo histórico e político.

Num tempo marcado por crises da democracia, da ecologia e da imaginação política, o projeto reivindica a arte como lugar de presença ativa. Um espaço onde a memória se transforma em ação e onde o afeto se afirma como força crítica de transformação. Neste enquadramento, a curadoria deixa de ser apenas mediação e torna-se também gesto de posicionamento, responsabilidade e implicação. Assim, *Vermelho Vivo* não se limita a revisitar o passado, mas propõe a sua ativação como condição para a construção de futuros possíveis. Recordar, neste contexto, constitui-se como um ato crítico e contínuo, inseparável da responsabilidade de imaginar, sustentar e tornar possíveis outras formas de existência.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado no âmbito do financiamento plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2025-2029, referência UID/00736/2025, pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

REFERÊNCIAS

- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Andresen, S. de M. B. (1977). *O nome das coisas*. Moraes Editores.
- Benjamin, W. (1992). The work of art in the age of mechanical reproduction (H. Zohn, Trad.). In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 211–244). Fontana Press. (Trabalho original publicado em 1936)
- Breton, A. (1924). *Manifeste du surréalisme*. Éditions du Sagittaire.
- Buarque, C. (1978). Tanto mar [Canção]. On *Chico Buarque*. Philips.
- Carneiro, A. (1973). Notas para um manifesto de uma arte ecológica. *Revista de Artes Plásticas*, (1), 6–9.
- Costa, M. V. (1978). *Revolução e mulheres* [Gravação]. RTP.
- hooks, b. (2000). *All about love: New visions*. William Morrow.
- Ferreira da Silva, D. (2022). *Unpayable debt*. Sternberg Press.
- Horta, M. T., Velho da Costa, M., & Barreno, M. I. (1994). *New Portuguese letters* (H. R. Lane & F. Gillespie, Trans.). Readers International. (Trabalho original publicado em 1972)
- Glissant, É. (1997). *Poetics of relation* (B. Wing, Trad.). University of Michigan Press. (Trabalho original publicado em 1990)
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 Edições.
- Sequeira, L. (Realizadora). (2023). *Todas as mulheres são Maria* [Documentário]. Coprodução Portugal–Brasil.
- Tordo, F., & Ary dos Santos, J. C. (1973). Tourada [Canção]. On *Tourada/Carta de longe* [Single]. Tecla.

NOTA BIOGRÁFICA

Ângela Ferreira (também conhecida como Berlinde; Porto, 1975) é artista, curadora e investigadora em fotografia. A sua investigação centra-se nas práticas fotográficas e curatoriais contemporâneas, com especial atenção à fotopintura no Nordeste do Brasil, ao fotolivro e à cultura visual nos territórios lusófonos. Realizou um pós-doutoramento em Artes e Poéticas Interdisciplinares na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e é doutorada em Educação Artística, Comunicação Visual e Expressão Plástica pela Universidade do Minho. Possui ainda o European Media Master em Fotografia, pela Escola de Artes de Utrecht, e formação em Direção Artística, Práticas

Curatoriais e Direito na Universidade do Minho. É também cofundadora do Nervo — Observatório dos Fotolivros em Portugal.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8597-5648>

Email: angelamferreira@me.com

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

Submetido: 11/01/2026 | Revisto: 08/06/2026 | Aceite: 08/06/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.