

Vincere urbem: o grafite enquanto intervenção discursiva no/do espaço urbano

Vincere urbem: el graffiti como intervención discursiva en/del espacio urbano

Vincere urbem: graffiti as a discursive intervention in/of urban space

Igor Fonseca Silva, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
(ifsilva.cos@uesc.br)

Giordano de Carvalho Soffiati, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
(gcsoffiati.cos@uesc.br)

Verbena Córdula Almeida, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, Brasil
(vc Almeida@uesc.br)

RESUMO | O grafite está presente na sociedade brasileira desde a década de 1980, e pode ser visto na qualidade de manifestação sociopolítica de um povo. Para ratificar essa perspectiva, tomamos como *corpus* analítico três obras dispostas nos muros da cidade de Ilhéus (BA), criadas pelos artistas Rildo Foge e Quinho Fonseca. Através da Análise do Discurso, da forma como é abordada por Orlandi (2001, 2004) e Foucault (1996, 1997), buscou-se discorrer acerca das compreensões dispostas pelos grafiteiros, aliadas ao contexto histórico, político e social do local em que as obras foram fixadas. Conclui-se que o grafite pode operar como registro histórico capaz de expressar uma perspectiva coletiva das vivências dos indivíduos que estão inseridos no espaço urbano, manifestando discursos sob a forma de *ativismo*.

PALAVRAS-CHAVE: grafite; análise do discurso; sociopolítica; cidade; espaço.

FORMA DE CITAR

Silva, I. F.; Soffiati, G. & Almeida, V. C. (2024). Vincere urbem: o grafite enquanto intervenção discursiva no/do espaço urbano. *Cuadernos.info*, (58), 278-297. <https://doi.org/10.7764/cdi.58.73761>

ABSTRACT | *Graffiti has been present in Brazilian society since the 1980s, and can be seen as a sociopolitical manifestation of a people. To confirm this perspective, we analyzed three works by the artists Rildo Foge and Quinho Fonseca, placed on the walls of the city of Ilhéus (BA). Using discourse analysis, as developed by Orlandi (2001, 2004) and Foucault (1996, 1997), we sought to discuss the perceptions expressed by the graffiti artists, in relation to the historical, political and social context of the place where the works were placed. It is concluded that graffiti can function as a historical record expressing a collective perspective on the experiences of individuals located in urban space, expressing discourses in the form of activism.*

KEYWORDS: *graffiti; discourse analysis; sociopolitics; city; space.*

RESUMEN | *El grafiti está presente en la sociedad brasileña desde la década de 1980 y puede verse como una manifestación sociopolítica de un pueblo. Para confirmar esta perspectiva, analizamos tres obras expuestas en las murallas de la ciudad de Ilhéus (BA), creadas por los artistas Rildo Foge y Quinto Fonseca. Mediante un análisis del discurso, abordado por Orlandi (2001, 2004) y Foucault (1996, 1997), buscamos discutir las interpretaciones expresadas por los grafiteros, combinadas con el contexto histórico, político y social del lugar en el que se fijaron las obras. Se concluye que el grafiti puede operar como un registro histórico capaz de expresar una perspectiva colectiva sobre las experiencias de individuos que se insertan en el espacio urbano, expresando discursos en forma de *activismo*.*

PALABRAS CLAVE: *graffiti; análisis del habla; sociopolítica; ciudad; espacio.*

INTRODUÇÃO

A necessidade de criar simbologias, tanto para fins de registro como para estabelecer relações interpessoais, é inata ao ser humano. Em razão do desenvolvimento histórico das formas de produção de conhecimento, e dos espaços destinados a cada uma, a supremacia da escrita e da oralidade é notória quando se discute dois conceitos: linguagem e meio de comunicação. Entretanto, quaisquer sistemas de produção de sentido podem ser assimilados pela terminologia linguagem e, conseqüentemente, encarados como fenômenos comunicacionais (Santaella, 1983).

A profusão de registros visuais da experiência humana abarca uma diversidade sociocultural inestimável. Os primeiros vestígios de comunicação do ser humano são as inscrições rupestres em paredes de cavernas, realizadas na Pré-História. Alguns dos principais sistemas alfabéticos da Idade Antiga, como o egípcio e o mesopotâmico, são formados por caracteres pictográficos. Para mais, a imagem é um dos primeiros recursos comunicacionais que temos ao nascer, visto que utilizamos de gestos e rabiscos em paredes como manifestações pessoais antes do processo de educação formal.

Na qualidade de veículo de expressão, as imagens possuem grande alcance e capacidade de massificação, contemplam comunidades sem acesso ou identificação com a grafia, e desafiam o paradigma dominante das humanidades de utilizar a fonte escrita como o documento histórico central (Knauss, 2006). Nesse sentido, por serem classificadas como produções simbólicas, junto a outras expressões humanas, elas também são instrumento de poder. Imagens podem ser cooptadas por ideologias com o fim de propagar divisão e impor controle estruturante, através da esfera cultural. A camada social dominante, por consequência, é perpetuada nas próprias criações simbólicas (Bourdieu, 1989).

Kress e Van Leeuwen (2006) notam na comunicação contemporânea uma necessidade implícita de veicular através da imagem um sentido transparente, direto e sem nenhum suporte mediador. Como resposta ao cenário descrito, ocorrem tentativas de afronta ao ciclo hegemônico de (re)produção simbólica e ideológica. No Ocidente contemporâneo, uma das mais significativas é o grafite. A etimologia vem do italiano *graffiato*, palavra cujo significado é riscado. O conceito possui relação com registros encontrados nas ruínas de grandes cidades da Idade Antiga, como Roma e Pompéia. Era comum escrever mensagens e contar histórias em paredes, com o uso de carvão ou algum objeto pontiagudo.

Da forma como é compreendido na atualidade, o grafite incorpora desde a inserção de palavras até pinturas e desenhos elaborados, cujo uso contempla a necessidade por demarcação territorial, expressão pessoal, valorização dos aspectos socioculturais regionais e provocações anti-*establishment*. Ele surge na década

de 1970 como parte integrante do hip-hop, movimento cultural estadunidense que emergiu nas cidades da Filadélfia e Nova York, edificado por latino-americanos, jamaicanos e afro-estadunidenses. No Brasil, ganha maior impulso em 1984, no estágio final da Ditadura Militar, sob a alcunha pixação (Schacter, 2013).

Dentro das variadas potencialidades discursivas do grafite, nos interessa estabelecer uma interação teórica e analítica com o que denominamos por intervenções. Estas são obras imagéticas de cunho sociopolítico, capazes de refletir o ponto de vista crítico dos sujeitos-autores acerca do espaço em que habitam. À vista disso, para executar tal proposta, delimitamos como campo de estudo a cidade de Ilhéus (BA), por ser um dos primeiros territórios incorporados pela colonização portuguesa e, portanto, fornecer intencionalidades discursivas complexas dentro de seu contexto de formação e desenvolvimento histórico-social.

Tomamos como corpus discursivo três obras dispostas em diferentes pontos de Ilhéus: a primeira, realizada pelo artista Rildo Foge, a segunda, por Quinho Fonseca, e a terceira, um trabalho colaborativo feito pelos dois. Dos grafites, buscamos extrair o discurso enquanto prática social, moldada por instituições e estruturas consolidadas, cuja intenção é injetar a noção de poder e o despertar da consciência política nos indivíduos. Tomamos como base a análise do discurso (AD), observando os dois sujeitos na posição de cidadãos ilheenses, propulsionadores de reflexões acerca das próprias compreensões da realidade em que se inserem, e quais artifícios técnicos são utilizados para a consolidação desse olhar e, conseqüentemente, do sujeito.

O artigo está estruturado da seguinte forma: primeiramente, dialogamos sobre a interseção entre os sentidos produzidos pelas cidades e os atribuídos a elas, com o objetivo de demarcar os territórios teórico-argumentativos pelos quais o grafite perpassa, e atestar a viabilidade dos objetos de análise enquanto pertencentes a comunicação visual. Em seguida, descrevemos nossa abordagem metodológica para a pesquisa realizada, especialmente ancorada nos estudos de Orlandi (2001, 2004) e Foucault (1996, 1997) sobre a análise do discurso. Por fim, apresentamos a análise do *corpus*, discorrendo em paralelo sobre o contexto estadual e regional, diante de estudos da constituição e expansão do espaço urbano de Ilhéus.

DA(S) POLÍTICA(S) DA ARTE URBANA

Com o propósito de iniciar esta reflexão, toma-se como disparo inicial as múltiplas fronteiras que o conceito de cidade atravessa. No capítulo inicial do livro *Cidade dos Sentidos*, Orlandi (2004) diz que “no território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo

da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do destino do outro” (p. 11). Nesse sentido, quaisquer sejam os critérios adotados ou aspectos delimitados para o estudo do espaço urbano, eles deverão levar em conta os habitantes daquele local enquanto unidade fundamental e indissociável do corpo urbano.

Orlandi (2004) parte da linguagem verbal para construir um modelo analítico no qual seja possível compreender o discurso das cidades. Dentre eles, interessa-nos o termo lugar comum, noção que ela aplica às frases consagradas na linguagem verbal popular, cujo intuito é solidificar um imaginário específico sobre a vida urbana. Logo, considerando o caráter coletivo inerente ao uso dos jargões populares, “podemos pensar o lugar comum como locus de elaboração relativo ao que é público e, por extensão, à opinião pública” (Orlandi, 2004, p. 48). Seguindo esse raciocínio, as expressões comunicacionais compartilhadas entre a população de um determinado local contêm uma visão simplificada e restrita, incapazes de refletir um contexto amplo, complexo e multifacetado.

Por consequência, estabelece-se o corpo urbano como unidade heterogênea em composição histórico-social e espacial, mas que, apesar de tudo, sofre influências dos mesmos processos ideológicos. Assim, dois discursos se formam: o daqueles que emitem significados e constroem camadas de sentido, e o dos que não realizam tais atos. O segundo grupo, portanto, não promove o mesmo potencial de deslocamento do primeiro, por não conseguir atingir o âmago da ordem vigente no espaço de uma cidade, demarcando assim uma diferença entre organização e ordem (Orlandi, 2004).

Ao discorrer sobre a viabilidade da cidade enquanto objeto de conhecimento, Barbosa Filho (2012) expande o raciocínio proposto por Orlandi, se opondo ao uso do termo periferia e ao sentido atribuído a ele. O autor questiona diferentes compreensões sobre as zonas periféricas, para atestar que tais agrupamentos humanos não pertencem à delimitação territorial oficial de uma cidade, nos âmbitos teórico, técnico e jurídico. Porém, ainda assim, elas são componentes intrínsecos ao imaginário urbano, justamente por desafiar as normas de organização e concepções de conhecimento tradicionais. Nesse sentido, todo discurso desenvolvido nesses espaços terá caráter contestador, por desafiar as concepções clássicas incutidas no entendimento acerca da estrutura social de uma cidade.

Tal proposta analítica pode ser transposta para o corpus deste trabalho. A presença dos grafites – uma intervenção originada e perpetuada por habitantes de periferias – no centro de Ilhéus, porção oficial da cidade, ganha uma nova camada simbólica. O discurso invade o real espaço urbano, conquista as paredes das cidades, e demarca a presença, existência e resistência da maioria subalternizada. Apoiada nisso, a análise se realiza através da compreensão das obras, substituindo as

primeiras impressões resultantes da interpretação imediata, e “empreendendo um movimento de leitura que considera o simbólico como materialidade histórica” (Barbosa Filho, 2012, p. 54).

Na comunicação visual, os significados não são construídos apenas a partir da obra resultante, mas também por todos os componentes utilizados ao longo do processo, e das estratégias incorporadas pelo artista para materializar o conceito idealizado (Kress & Van Leeuwen, 2006). Desde a tinta escolhida para pintar, até o tipo de traço desenhado pelo grafiteiro, precisam ser levados em consideração na análise de um grafite. Afinal, a elasticidade dos tipos de intervenções realizadas em espaço urbano torna ampla a definição do termo arte de rua (Ryan, 2013). É a forma/técnica empregada pelo autor da obra que dá vazão para ele, assim como o apreciador, criar relações próprias com o discurso ali incutido.

Tratar da visão do urbano por parte de quem habita nele mantém a consistência teórico-argumentativa deste trabalho, já que tais ideias não surgem dentro do conhecimento formal, e sim das vivências provenientes e possibilitadas pelos modos de organização humana. Orlandi (2004) sinaliza para o fato de a cidade possuir materialidade significativa, ser produtora de seus próprios sentidos, e lista o grafite como uma dessas ferramentas. Por isso é imperioso entender de quais formas os habitantes das cidades refletem suas próprias problemáticas, partindo do reconhecimento do variado escopo de manifestações visuais de cunho sociopolítico que desembocaram no grafite.

No Brasil, esse tipo de arte tem seus primórdios no período do Estado Novo (1937-1945), por meio de peças propagandistas criadas por apoiadores e opositores da ditadura comandada por Getúlio Vargas. Na década de 1950, motivados pela insatisfação com o governo federal, habitantes de grandes centros urbanos começam a protestar nas paredes metrópoles, a exemplo do Rio de Janeiro e de São Paulo (Ryan, 2013). Frases e interjeições em resposta aos slogans partidários eram a manifestação das vozes dos brasileiros pobres e periféricos, naqueles que podem ser considerados os primeiros exemplos de pixo.

Importante frisar a diferença entre o fenômeno ocorrido na época e o que viria a surgir em meados dos anos 1980, em alinhamento com o florescer da cultura *hip hop*. Ambos possuem o mesmo nome, mas a partir daqui, as pixações possuem influências diretas do grafite estadunidense, marcado pelas assinaturas enigmáticas dos autores, denominadas de *tags* (Ryan, 2013). O teor político termina por ser uma das abordagens características do grafite brasileiro, responsável por lhe conferir autenticidade juntamente com a subcultura distinta vivida pelos artistas. Ao avaliar trabalhos de nomes emblemáticos do grafite de São Paulo, Schacter (2013) afirma que a prática atual do pixo tem foco na tipografia e na

invasão do espaço físico, pois os grafiteiros são instigados a deixarem sua marca em edifícios altos, exigindo deles táticas de escalada.

Contudo, ainda que esta seja a forma mais emblemática do grafite brasileiro, não é a única a ser praticada. Instalações expressivas e de grande escala, com alta carga simbólica, também são amplamente encontradas. É possível estabelecer uma correlação dessa vertente com o Muralismo, movimento artístico e político do México iniciado na década de 1920, cujo objetivo era trazer uma reafirmação das heranças ancestrais indígenas, em um nítido embate contra os efeitos colaterais da colonização espanhola (Mandel, 2007). No Brasil, existem trabalhos nesse estilo que incorporam elementos do pixo, através da presença da assinatura do artista em forma de *tag*, do uso da tinta *spray*, e do espírito temerário na escolha de temas e do local da instalação das artes (Schacter, 2013).

Existe um paralelo entre a ideologia incutida em um objeto simbólico com a realidade na qual ele está posto. Ele faz parte da totalidade social, mas sua essência autônoma o priva, por consequência, de ser afetado pelo movimento natural no processo de construção e desenvolvimento de um espaço (Santos, 2006). O impacto do processo de globalização limita o conceito de totalidade, devido a sua tendência fundamental de homogeneizar realidades e negligenciar especificidades. Na realidade, o conceito de espaço deve ser encarado como sendo “um aspecto particular da sociedade global” (Santos, 2006, p. 77).

O grafite ilheense pode ser enquadrado enquanto uma intervenção que traz alertas quanto à realidade municipal, feita por pessoas pertencentes à camada subalternizada da sociedade, e disponíveis em pontos de alto tráfego humano. São textos multissemióticos, por trabalharem com linguagem verbal e não verbal, capazes de despertar apreensões semióticas para os autores e os apreciadores, tornando os elementos utilizados na elaboração da arte tão importantes quanto a técnica e o discurso (Kress & Van Leeuwen, 2001). Ao serem fixadas pelos grafiteiros em paredes, muros e construções abandonadas, essas reflexões artísticas e intelectuais transgredem a ordem espacial estruturante para instigar uma insurreição simbólica.

Já abordada a potencialidade do grafite enquanto ferramenta comunicacional, é possível enquadrá-lo, diante da reflexão exposta, dentro da proposta de ativismo. O neologismo se refere a “uma prática híbrida que conecta as pulsões criativas da arte com os propósitos concretos da intervenção política” (Raposo, 2022, p. 2). No que diz respeito à produção de peças pertencentes a essa seara, além da exigência pelo comprometimento com os ideais da causa defendida, observa-se a descentralização do trabalho dos ativistas diante das esferas de poder e das estruturas hegemônicas (Assis, 2022).

No caso do grafite, a ruptura se dá, dentre outros motivos, pelos artistas se recusarem a desenvolver suas obras dentro dos códigos impostos pela indústria cultural. O modelo reprodutivo de distribuição de peças artísticas amplia as possibilidades de acesso, ao mesmo tempo em que remove contextualizações e possíveis relações entre a obra e o seu local/momento de instalação, capazes de elevar o trabalho desenvolvido a outro patamar (Kress & Van Leeuwen, 2001). Os artistas escolhem ir contra o molde de produção em massa, tornando suas artes intrinsecamente ligadas à atmosfera social e ao ponto físico escolhido para deixá-las. Assim, os dois aspectos citados provam estar diretamente ligados à construção do discurso incutido em um grafite.

METODOLOGIA

A investigação é efetuada sob os princípios da Análise do Discurso, campo de estudos inserido na área da linguística que propõe uma interlocução entre língua e discurso, na qual a primeira seja condição de possibilidade do segundo (Orlandi, 2001). As ferramentas linguísticas são observadas sob o viés ideológico contido na construção de qualquer manifestação gramatical, seja ela oral, escrita ou visual. Foucault (1997) enfatiza que o objeto de análise precisa ser avaliado sob critérios concretos, de modo que seja dotado de algum grau de materialidade, e então consiga ser situado em um contexto espaço-temporal. Em vista disso, assume-se o aspecto encapsulante do trabalho, pois as obras trazem um simulacro específico da experiência contínua do que significa habitar o município de Ilhéus.

O processo tem início com a seleção do corpus feita pelo analista, para que ele possa inferir o discurso a partir do(s) texto(s) escolhidos. A análise se divide em três etapas: (1) observar a discursividade presente no objeto com o auxílio de recursos como metáforas e paráfrases, (2) incidir uma análise na qual a formação discursiva possa ser alinhada com a formação ideológica, e (3) obter por fim um resultado quanto ao processo discursivo e a formação ideológica presentes no texto (Orlandi, 2001).

No caso deste trabalho, foi feita uma pesquisa de campo em Ilhéus (BA) ao longo do mês de maio de 2023, na qual seis bairros –Centro, Cidade Nova, Conquista, Pontal, São Sebastião e Teresópolis– foram visitados, considerando para a escolha a localização geográfica deles na porção central do município. Buscaram-se por obras em que pudessem ser observadas a mescla entre o pixo e as expressões voltadas para a ilustração expressionista, da forma como foi abordado anteriormente nos estudos de Schacter (2013). Das artes observadas, oito foram pré-selecionadas como potenciais objetos de análise, até ser determinado um total de três, tomando as condições de elaboração delas como critério principal.

De acordo com Orlandi (2001), cada análise se desenvolve diante do uso de dois dispositivos, o teórico e o analítico. O primeiro se refere ao arcabouço bibliográfico levantado, e o segundo às questões postas pelo analista para guiar o seu processo interpretativo. A mobilização dos conceitos a serem empregados, e as variáveis consideradas para a interpretação do material, entram nesse quesito, pois o arcabouço da literatura vem para mediar o diálogo entre a descrição e a interpretação (Foucault, 1997). Ou seja, o dispositivo teórico é um aparato comum a qualquer processo, enquanto o analítico se apropria dele para estabelecer uma construção interpretativa individual.

Tomamos os seguintes critérios para nortear a análise: a forma/técnica empregada nos desenhos pelos grafiteiros, o diálogo do conteúdo das obras com o local onde elas foram instaladas, e como elas expressam momentos/questões sociopolíticas específicas do município através dos dois pontos. O conceito de autoria também se faz presente, por se tornar “a função mais afetada pelo contato com o social e com as coerções, [por estar] mais submetida às regras das instituições e nelas são mais visíveis os procedimentos disciplinares” (Orlandi, 2001, p. 75). Em outros termos, quando a pessoa unifica essas formações discursivas em um único fio, coerente e organizado, compõe-se o discurso, sendo ele representação específica de parte do sujeito, convertido em autor.

Os autores dos discursos analisados são Rildo Foge e Quinho Fonseca, ambos residentes de Ilhéus. Rildo tem 43 anos, é nativo da cidade, e faz grafite desde o final da década de 1990. Atualmente, suas obras podem ser encontradas pelas ruas de várias porções da Bahia, e em mais outros nove estados do país. Elas são marcadas pelo realismo empregado no traço, e pela representação de negros e indígenas como protagonistas. Já Quinho nasceu em 1985 no distrito de São Mateus, zona leste de São Paulo, mas reside em Ilhéus desde os anos 90. Além do município baiano, suas obras também estão em muros e paredes de capitais brasileiras e sul-americanas. Ele explora, majoritariamente, questões de classe e o diálogo entre o homem e o meio urbano.

AS INTERVENÇÕES

Terras do sem fim

A primeira arte a ser discutida é da autoria de Rildo Foge, criada em abril de 2023. Está instalada nos fundos do Instituto Municipal de Ensino Eusínio Lavigne e disposta para a Avenida Osvaldo Cruz, localizada no bairro Cidade Nova. Aqui, assim como nas duas análises subsequentes, não há uma relação na qual a imagem explique ou seja transmitida através de algo escrito: ela é o próprio texto a ser dissecado.



Imagem 1. Colagem de três (3) fotografias do grafite feito por Rildo Foge no Instituto Municipal de Ensino Eusínio Lavigne

Fonte: Dos autores (2023).

Inicialmente, ressalta-se a presença de três crianças indígenas. Devido à disposição espacial da arte e do tamanho das figuras delas em comparação aos outros elementos desenhados, é possível defini-las como personagens principais da obra, ou, na lógica de Foucault (1997), como o enunciado do discurso. Em uma obra visual, o equilíbrio é a influência psicológica mais contundente para guiar o processo interpretativo de um indivíduo (Dondis, 2015). Isto é verificável no trabalho de Rildo, visto que as figuras humanas estão distribuídas equitativamente no espaço escolhido para a instalação, com cada uma delas ocupando um terço diferente do muro.

As imagens estão em diálogo direto com figuras de animais presentes na Mata Atlântica, bioma predominante em Ilhéus. Encontramos, da esquerda para a direita, uma arara, um tucano, uma jaguatirica, uma rã-de-olho-vermelho, uma onça-pintada e um beija-flor. Para fazer as crianças prevalecerem perante eles, cada uma delas é interpelada por um grande feixe em formato de trapézio, funcionando como uma espécie de vetor, cuja presença em qualquer imagem serve para guiar o observador a uma interpretação narrativa daquela estrutura (Kress & Van Leeuwen, 2006). Esta lógica, normalmente aplicada em mapas e composições gráficas, pode ser visualizada na obra.

Outra tática utilizada é o esquema de cores, ao pôr o tom de pele das crianças em um nível de saturação menor que o dos animais e dos feixes, destacando através do contraste e sem desarmonizar a composição (Dondis, 2015). Além disso, os três estão sobrepostos à maior parte dos animais, os evidenciando também em perspectiva (Kress & Van Leeuwen, 2006). Dada a posição distinta perante a composição, cuja regularidade “é definida pela própria formação discursiva” (Foucault, 1997, p. 35), as crianças cumprem a função enunciativa, ao serem formuladas e existirem dentro dos códigos próprios de sua linguagem, neste caso a do grafite. Ainda que

haja um nivelamento notável na proporção entre os desenhos dos animais e os das crianças, estratégias técnicas são tomadas para garantir o protagonismo delas.

O foco dado às crianças indígenas entra em correlações importantes com a constituição territorial do município. Antes da colonização portuguesa, habitavam na região que formaria a capitania de Ilhéus os grupos etnolinguísticos tupi, nuaruaque, caraíba e macrojê, além dos aimorés, descendentes dos tapuias, e os tupiniquins, descendentes dos tupis (Andrade, 2004). A partir da invasão dos portugueses, da formação da capitania de Ilhéus em 1534, e do fortalecimento da cultura canavieira, intensificou-se a formação de vilas povoadas por jesuítas, e, conseqüentemente, a redução extrema da população indígena local (Vinhães, 2001).

Além disso, o nome da escola em que a peça foi feita homenageia um ex-prefeito da cidade, cujo mandato se estendeu entre 1930 e 1937, que foi o responsável pela fundação da instituição. Em seu governo, capitaneou iniciativas que catapultaram a expansão urbana da cidade, a exemplo da criação do Instituto de Cacau da Bahia (ICB) e a construção do porto do Malhado (Vinhães, 2001). Eusínio foi personagem direto para o processo de urbanização, possibilitado pela destruição do habitat natural dos seres vivos representados na arte, e da desterritorialização dos indígenas locais.

Trazer um trabalho com traços realistas – no sentido de buscarem uma aproximação verossímil com o real – e uma saturação explícita de cor, fugindo de estéticas surrealistas ou folclóricas comumente encontradas em artes urbanas sobre povos originários, reitera em discurso a (r)existência dos indígenas ilheenses, de seus códigos culturais, e do bioma Mata Atlântica. Há uma ausência de especificidade de qual povo está sendo retratado, pois Rildo desenha pinturas corporais diferentes no rosto de cada criança. A escolha acaba abrangendo uma multiplicidade de etnias presentes na região, potencializando a polissemia da mensagem. Em um olhar panorâmico a técnica glorifica, mas por baixo da relva traz um alerta para a atual situação dos grupos indígenas e a da fauna local.

Isso se dá por Ilhéus estar em paralelo com o desenvolvimento urbano do resto do país. Até a década de 1960, as cidades brasileiras variavam de subespaço para uma emulação de estéticas e normas organizacionais europeias, com crescimento focado na região costeira (Pinheiro, 2011). O avanço de políticas urbanísticas recentes reitera o processo citado, e justifica o poder da simbologia posta na mensagem. A exemplo do Porto Sul, um complexo portuário em desenvolvimento na cidade desde o final da década de 2000, que põe em risco a biodiversidade local e a permanência das comunidades litorâneas, incluindo as populações indígenas remanescentes.

Outro exemplo é a revitalização da praça Misael Tavares, localizada em frente à obra analisada, e que está em vigor desde 2022 –um ano antes da instalação do grafite de Rildo. O projeto é financiado pela Aero Shake, uma microempresa do ramo alimentício, e faz parte do programa Adote uma Praça, que visa, de acordo com a prefeitura do município (“Prefeitura de Ilhéus...”, 2022), modernizar o local por meio da inserção de iluminação artificial, grama sintética e espaços de recreação. Além de dar continuidade aos processos articulados por Pinheiro, demonstrando a perpetuidade da devastação do espaço ilheense, a revitalização expõe a contradição que o grafite aponta ao escolher o Instituto como local de exposição.

É papel da análise do discurso evidenciar as contradições como objetos a serem descritos, a depender da formação discursiva empregada pelo autor, independentemente de sua tipologia (Foucault, 1997). Aqui identificamos a oposição crítica, na qual põe-se em jogo os contextos e sentidos produzidos e assimilados. Diante das associações entre representação pictográfica, espaço e a atual conjuntura social e administrativa de Ilhéus, a aceitabilidade da narrativa hegemônica da evolução da cidade é colocada à prova.

No canto superior esquerdo, em branco, está disponível o endereço da conta de Rildo no Instagram, junto ao número de seu celular. E dentro de um feixe amarelo, próximo da criança mais à esquerda, encontra-se a *tag* dele em tamanho reduzido. A presença dessas identificações demarca a assinatura do autor, que, por consequência, dá corpo e validação ao discurso assumido e exposto por meio da linguagem do grafite. Declarar-se autor o põe na qualidade de aglutinador de compreensões, capaz de evocar um jogo simbólico de semelhanças e diferenças, e foco primordial da coerência do discurso (Foucault, 1996).

Há uma interatividade perceptível entre o grafite e o ponto da cidade em que ele se encontra. Nos referimos a uma noção de ponto além do físico, visto que o espaço urbano é “sítio de significação que requer gestos de interpretação particulares” (Orlandi, 2004, p. 32). De início, temos a criança que está mais à esquerda com seu cabelo coberto por uma árvore real, pois atrás do muro existe um espaço arborizado, estendendo a materialidade do discurso pró-preservação ambiental e de defesa dos povos originários – pautas interseccionais – para fora das fronteiras da obra.

Sociedade plástica

O segundo grafite está localizado dentro da antiga Cesta do Povo, localizada em frente ao terminal urbano, no centro de Ilhéus. Após a desvinculação oficial da rede com o governo da Bahia, ocorrida em 2018, o espaço tem sido utilizado por jovens skatistas para a prática esportiva, e conta com várias intervenções de grafiteiros feitas nas paredes de seu interior, tornando o local uma conjunção de manifestações da cultura urbana jovem ilheense.



Imagens 2 e 3. Imagens de grafite feito por Quinho Fonseca na antiga Cesta do Povo

Fonte: À esquerda, Quinho Fonseca (2020); e à direita, dos autores (2023).

Chama a atenção, primeiramente, o fato da forma da arte ter sido alterada. No grafite original, feito em 2019, o policial impõe uma pistola na cabeça do homem rendido. Entretanto, devido ao temor de uma resposta das forças policiais, os skatistas que frequentam o local optaram por apagar a arma de fogo, e substituí-la meses depois por uma flor (Quinho Fonseca, 2020). Em qualquer sociedade, a emissão, materialização e disseminação de um discurso está sujeita aos códigos e interferências da ordem sistemática vigente (Foucault, 1996), tornando possível a aplicação de interferências e métodos de controle com o objetivo de moldar sua materialidade. Baseado nesse raciocínio, é possível afirmar que a compreensão do porquê da mudança reside na análise da própria obra.

Tanto a arma quanto a flor podem ser qualificadas como vetores, compartilhando a responsabilidade de guiar a leitura feita da imagem. Tal qual observado em diagramas, a arte de Quinho pode ser entendida pelas vias da interatividade entre os seus elementos, nas quais identificam-se os papéis de cada componente encontrado nela (Kress & Van Leeuwen, 2006). Diante da relação que duas representações humanas mantêm com o vetor, classifica-se a figura do policial como o agente/protagonista da ação ilustrada, enquanto o homem rendido é o paciente.

Há uma notória contradição presente, de uma figura que vilaniza e extermina alguém cujas práticas são semelhantes às suas. A questão não parte do discurso tecido por Quinho, mas sim da ação representada pelos personagens ali fixados, pertencentes a dimensões histórico-temporais próprias, em que “as contradições imediatamente visíveis não são mais do que um reflexo de superfície” (Foucault, 1997, p. 172). O grafite materializa a letalidade da Polícia Militar baiana contra a juventude negra por meio de figuras de sentido literal e simbólico, sendo a inclusão descrita dos envolvidos no ato retratado pertencente à primeira ordem.

O traço de Quinho possui uma abordagem cartunista, e também se aproxima dos exemplos usados por Schacter (2013) para ilustrar o estilo intitulado estética subversiva, devido ao uso de seu estilo em prol de uma provocação semântica presente na técnica e na instalação. Ainda que essa tenha sido a opção estética tomada, não é possível remover da obra o seu diálogo com situações encontradas na conjuntura sociocultural ilheense. Kress e Van Leeuwen (2006) propõem variadas maneiras de encarar o conceito de realismo, concluindo que cada expressão realista é dotada do seu próprio naturalismo, ainda que o principal critério tomado por observadores seja a correspondência entre a representação (imagem) e o objeto real transposto para a forma visual.

Nesse sentido, o grafite discutido pode não ser enquadrado dentro das concepções técnicas de realismo, mas o faz sob outro ponto de vista – o discursivo e ideológico. Considerando o perigo da exposição desse material em um espaço possivelmente visado pelas forças policiais, a estilística do traço do grafiteiro sugere um olhar sarcástico para a situação retratada. A presença da flor ao invés da arma eleva essa camada interpretativa, pois quem entra em contato com a arte, pode visualizar o artefato como uma piada ou uma camuflagem, tendo o conhecimento prévio das relações mantidas entre as forças policiais e os jovens negros do estado da Bahia.

Sacolas cobrem os rostos dos dois homens. O item é comumente encontrado nos trabalhos de Quinho, sendo um exemplo mais lúdico e criativo do processo de assinatura requerido por um autor, da forma como explica Foucault (1996). Ao vermos atentamente as duas figuras, os itens que envolvem as suas cabeças chamam a atenção pelo traço escolhido para indicar o material componente de cada sacola. O saco plástico, semelhante àqueles encontrados em supermercados, eleva a metáfora da identificação do agente da ação – o policial – como uma pessoa branca. O modelo de amarração feito remete aos capuzes utilizados nas batatas do movimento de supremacia branca Ku Klux Klan, que apregoa o ódio racial.

Já o paciente – o homem rendido – está envolvido por uma sacola de papel, de coloração escura, identificando-o enquanto pessoa preta. O homem preto e algemado usa uma calça branca típica da capoeira. As provocações acerca das noções de ilegalidade ganham seu ápice, ao justapor uma substância ainda tratada como ilícita, com uma forma de expressão cultural e esportiva negra, que já foi criminalizada pelo Código Penal Brasileiro entre 1890 e 1937 (Decreto Nº 847, 1890). A escolha da roupa, junto com a camisa e o fato de ele estar descalço, podem operar como as vestes colocadas nele pela sociedade – subversivo, fora da lei, traficante, usuário. E como algozes, os principais movimentadores do tráfico, trajados como paladinos da justiça e da estrutura social. Ademais, a presença do saco de

papel, cobrindo um corpo preenchido por maconha, alude a um dos métodos de consumo da substância.

A dicotomia existente nos semblantes desenhados nas sacolas é uma forma de Quinho demarcar seu posicionamento perante tais categorias sociais. Elas não aludem a expressões faciais, mas ao poder simbólico do retrato de um policial abordando um homem negro. As sacolas escondem os rostos, uma escolha que alude a diferentes vias de sentido. Ambos podem estar representando coletividades (PM e usuários de maconha, supremacia branca e juventude negra) ao invés de individualidades; o jovem pode estar tendo sua identidade negada para se tornar mais um número em uma estatística genocida; e o policial se priva de identificação para ser inocentado de responsabilidades perante a estrutura que fomenta.

Outra forma de assinatura utilizada é a pixação da frase sociedade plástica, um lema de protesto do artista em forma de *tag*. Um entendimento da lógica pré-determinada, manifestada imagetivamente por meio das sacolas que cobrem as representações humanas. Existe uma seta levando a frase até o desenho de uma tesoura, que por sua vez aponta para uma placa não-verbal, na qual está indicada a proibição do uso de cigarro. Nesse pequeno detalhe, evidencia-se que a organização da cidade não permite o consumo de cigarros em geral. Entretanto, a um representante da lei e da estrutura organizacional tradicional, é permitido, integrando a ordem da cidade e do local, mas se mantendo blindado pelas instituições que o veste – a policial e a racial.

Liberdade para quem?

A arte abaixo se encontra na ponte Jorge Amado, inaugurada em 2020 com o objetivo de ligar o centro ao bairro do Pontal, localizado no eixo da rodovia Ilhéus – Olivença, na qual há um grande apelo turístico, contendo hotéis e pousadas e casas para veraneio. O bairro está localizado na porção continental do município, composto por um pequeno conjunto de ilhas, e está separado do centro pelo rio Cachoeira. Por conta disso, essa região era de difícil acesso, possibilitado apenas por barcos e canoas. Através da construção da ponte Lomanto Júnior, inaugurada em 1966, sua povoação foi intensificada (Andrade, 2003; Vinhães, 2001).

Com a expansão do bairro e com o aumento do trânsito de pessoas, surge a necessidade de criar um novo acesso. Assim, a ponte Jorge Amado é inaugurada para facilitar o fluxo intermunicipal e fomentar o potencial turístico de Ilhéus. Porém, houve um custo social para a construção da nova ponte ser concluída. Imóveis foram desapropriados e demolidos para que o terreno fosse utilizado (Dias, 2017). Um deles foi a Escola Estadual Padre Luiz Palmeira, que se localizava na Rua Cassimiro Costa, em um bloco dividido com a Rua Nova Brasília, exatamente no local onde se encontra a arte analisada.



Imagem 4. Imagem de obra colaborativa feita por Rildo Foge (à esquerda) e Quinho Fonseca (à direita) na ponte Jorge Amado

Fonte: Dos autores (2023).

A obra conjunta de Rildo Foge e Quinho Fonseca –os artistas apresentados anteriormente– gera como compreensão inicial a relação do município com a educação. Há um confronto de sensibilidades artísticas, entre a busca pela verossimilhança e a seriedade de Rildo e o cartunista sardônico de Quinho, no qual ambos os artistas põem suas estéticas a serviço de um discurso único. As duas obras conversam intencionalmente entre si, e entram em conjunção por meio de pequenos detalhes visuais e pelo tom geral da obra. A exemplo da sobriedade das expressões faciais das duas crianças, dos desenhos feitos em bordas brancas que estão dispostos ao redor das duas artes, e dos lápis atirados pelo menino atingem o espaço no qual a menina se encontra aprisionada.

O emprego estético norteia as compreensões dos autores acerca da socialização de crianças pretas e periféricas em Ilhéus. O garoto está em preto e branco, e os lápis de cor são os únicos elementos vibrantes e multicoloridos. As formas da cidade se aproximam do grafite abstrato, devido a escolha por traços unidimensionais que remetem a prédios amontoados, porém com uma liberdade maior nas escolhas de posicionamento e no efeito de profundidade. O menino e a cidade entram em conjunção, demonstrando uma visão obscurecida e uma vivência privada dos benefícios que a educação formal (multicor) poderia lhe fornecer. A menina está colorida, mas imune à munição atirada pelo garoto. Ambos não conseguem acessar uma realidade a qual foram usurpados e negados.

As figuras em branco apresentam traços e temáticas distantes de um realismo verossímil, estando mais próximas dos rabiscos feitos por crianças na primeira

infância – faixa etária condizente com as crianças retratadas. O estilo empregado, juntamente com a coloração, remete a algo feito com giz, material frequentemente utilizado em salas de aula para escrever e/ou desenhar. Mais ainda, não há nenhum preenchimento em cor dos pequenos desenhos, apesar da presença dos lápis de cor na munição da arma do garoto. Os desenhos os cercam, mas nunca os perpassam, e parecem desprendidos dos cenários criados para as duas crianças, em mais uma possível privação do contato com a infância. A marca da autoria entra em coesão com os trabalhos anteriormente analisados: Rildo assina com seu perfil no Instagram (localizado na linha do olhar do garoto), e Quinho através da presença da sacola plástica.

Dentro do saco, a jovem é prisioneira de uma sociedade plástica, que a sufoca e marginaliza. Tristeza e amargura são sentimentos presentes tanto na expressão facial da garota, como no rosto pintado na sacola transparente que a envolve. As duas crianças não interagem entre si, com exceção da presença do vetor (a arma), em mais um exemplo da dinâmica agente-paciente, da forma como é explicada por Kress e Van Leeuwen (2006).

Outro detalhe a ser mencionado é a estampa da camisa que ela está usando, com um arranjo semelhante ao da visão topográfica do planeta Terra. Isso indica, metaforicamente, mais uma camada do mundo aprisionante ao qual ela está submetida. Sua postura corporal dentro da sacola reforça o entendimento, por estar curvada, imobilizada, e com as mãos em punho nas costas. A garota está rendida pela criminalidade. Rendida por um igual. Rendida pela estrutura que não a possibilita alcançar a liberdade (os livros) sobre a qual se apoia.

Nesse momento, ao integrar a arte ao processo de construção da ponte na qual ela foi feita, entra de maneira mais explícita, dentre o corpus selecionado para análise, a relação entre discurso e conflito. No contexto de mobilizações urbanas, Modesto (2014) considera o conflito como resultante dos movimentos sociais, e um dispositivo capaz de questionar a organização administrativa vigente em uma cidade. O pesquisador ainda enfatiza a contradição dos movimentos em se colocarem como mediadores dos conflitos que geram. Em outras palavras, eles instigam a provocação e propõem saídas para a resolução das problemáticas.

Sob a luz dessa reflexão, observa-se no trabalho de Rildo e Quinho a incapacidade de propor ou possibilitar soluções para a questão da Escola, pois o grafite não possui esta função. Todavia, ele é perfeitamente capaz de funcionar como veículo de um discurso incisivo e escancarado, ou um alerta para a situação popular. Posicionar esta imagem no local escolhido rebate o procedimento de determinação do funcionamento de um discurso (Foucault, 1996), por desafiar frontalmente as ações tomadas pela prefeitura de Ilhéus, e quebrar o ritual sobre o que/como deve ser comunicado acerca do real impacto da ponte para a sociedade local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da correlação entre grafite e midiativismo, e dos significados evocados pela presença dessas expressões visuais em uma cidade, este texto vem a discutir o potencial das três obras selecionadas enquanto veículos de compreensões críticas acerca da(s) conjuntura(s) sociopolítica(s) do município de Ilhéus. Em conformidade com os estudos sobre análise do discurso, toma-se como prerrogativa a identificação de aspectos que relacionam as artes com o espaço no qual foram inseridas – dentro dos vários sentidos encontrados na palavra. Observamos uma aglutinação entre os códigos da linguagem do grafite e as possibilidades de alcance e impacto de uma peça de mídia subversiva.

As obras, que aqui determinamos como intervenções, contêm coerência discursiva verificável nas nuances que permeiam a construção das imagens, e na localização escolhida para cada uma ser exposta. Retratar a infância e a juventude de pessoas negras e indígenas é fazer um protesto quanto a preservação ambiental, a luta contra a repressão policial e a defesa da territorialidade, por meio de pautas como a construção do Porto Sul, da Praça Misael Tavares e da Ponte Jorge Amado, bem como a higienização social dos centros de convivência e lazer. Características singulares aos sujeitos na função-autor servem de registro da autoria, estabelecendo linhas de coesão com outros trabalhos realizados. Rildo Foge e Quinho Fonseca comunicam suas apreensões da cidade através dos grafites, na posição-sujeito de partes integrantes de um local, enunciado através de perspectivas coletivas.

Quando essas criações artísticas são fixadas em muros, pontes e paredes, partindo de executores de uma linguagem criada e perpetuada pela população periférica, elas conquistam a cidade –*vincere urbem*. Bairros como Cidade Nova, Centro e Pontal são componentes oficiais da organização da cidade de Ilhéus, sendo tomados pelo discurso daqueles que realmente dominam o imaginário urbano construído ao longo dos séculos. Imagens de ordem e peso estão dispostas em um espaço no qual o autor é um sujeito individual, mas o enunciador pertence a um corpo que pulsa em conjunto, tecendo a história e convertendo a experiência ilheense em materialidade.

REFERÊNCIAS

- Andrade, M. P. (2003). *Ilhéus Passado e Presente* (Ilhéus past and present) (2nd ed.). Editus.
- Assis, F. R. R. (2022). *Midiativismo e estética como resistência: uma análise sobre o Design Ativista* (Media activism and aesthetic as resistance: an analysis about Activist Design) (Master's thesis, Universidade Federal Tecnológica do Paraná).
<https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/27857>

- Barbosa Filho, F. R. (2012). *A escrita urbana nos (des)limites do (im)possível* (The urban writing in the verge of the (im)possible). (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2012.876422>
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico* (Language and symbolic power). Bertrand.
- Decreto Nº 847, de 11 de outubro de 1890, que promulga o Código Penal (Decree No. 847 of October 11, 1890, that establishes the Criminal Code). *Presidência da República*. Brasília, Brazil.
- Dias, T. (2017, February 1). Maioria dos alunos do Colégio Padre Luiz Palmeira perde ensino integral (Majority of the students at Padre Luiz Palmeira School loses full-time program). *Blog do Gusmão*. <https://blogdogusmao.com.br/2017/02/01/maioria-dos-alunos-do-colegio-padre-luiz-palmeira-perde-ensino-integral/>
- Dondis, D. A. (2015). *Sintaxe da linguagem visual* (A primer of visual literacy) (3rd ed.). Martins Fontes.
- Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso* (The order of discourse) (3rd ed.). Loyola.
- Foucault, M. (1997). *A arqueologia do saber* (The archaeology of knowledge) (5th ed.). Forense Universitária.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. Arnold.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: the grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
- Knauss, P. (2006). O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual (The challenge of making History with images: art and visual culture). *Revista ArtCultura*, 8(12), 97-115. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>
- Mandel, C. (2007). Muralismo mexicano: arte público/identidade/memória coletiva (Mexican muralism: public art/identity/collective memory). *ESCENA. Revista de las artes*, 61(2), 37-54. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181>
- Modesto, R. (2014). *Movimentos (d)e resistência no espaço urbano* (Resistance movements on the urban space) (Master's thesis, Universidade Estadual de Campinas). <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2014.929989>
- Oliveira, A. L. N., Andrade, J. A., & Aragão, L. A. L. (2020). O conceito de Pré-História nos livros didáticos do Brasil (A teaching practice carried out from the perspective of experimentation and interdisciplinarity through the theme of water and biodiversity in elementary school classrooms). *PerCursos*, 21(47), 277-302. <https://doi.org/10.5965/1984724621472020277>
- Orlandi, E. (2001). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos* (Discourse Analysis: principles and procedures). Pontes.
- Orlandi, E. (2004). *Cidade dos sentidos* (City of senses). Pontes.
- Pinheiro, E. P. (2011). *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos* (Europe, France and Bahia: diffusion and adaptation of urban designs) (2nd ed.). EDUFBA.
- Prefeitura de Ilhéus moderniza praças e garante novas áreas de lazer à população (Ilhéus' city hall upgrades its parks and guarantees new leisure areas to the population). (2022, September). *Prefeitura de Ilhéus*. <https://www.ilheus.ba.gov.br/detalhe-da-materia/info/prefeitura-de-ilheus-moderniza-pracas-e-garante-novas-areas-de-lazer-a-populacao/175672>

- Quinho Fonseca (@quinhoqnh). (2020, February 3). *O galpão da antiga 'Cesta do Povo' no centro de Ilhéus, antes desocupado, agora abriga o Zeca Urubu, um catador* (The shed of the old 'Cesta do Povo' in downtown Ilhéus, once vacant, now is the home of Zeca Urubu, a collector). (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/B8GhaDnn2QV/>
- Raposo, P. (2022). Performances políticas e ativismo: arquivo, repertório e re-performance (Political performances and activism: archive, repertoire and re-performance). *Novos Debates*, 8(1), 1-28. <https://doi.org/10.48006/2358-0097/V8N1.E8119>
- Ryan, H. E. (2013). *Bringing the visual into focus: street art and contentious politics in Brazil, Bolivia and Argentina* (Doctoral dissertation, City University London). <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/2729/>
- Santaella, L. (1983). *O que é semiótica?* (What is semiotics?) (4th ed.). Brasiliense.
- Santos, M. (2006). *A natureza do espaço* (The nature of space). Edusp.
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. UNSW Press.
- Vinhães, J. C. (2001). *São Jorge dos Ilhéus: da capitania ao fim do século XX* (São Jorge dos Ilhéus: from the captaincy till the end of the 20th century). Editus.

SOBRE AUTORES

IGOR FONSECA SILVA, estudante de Comunicação Social – Rádio e TV, departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista de extensão no projeto Rádio Experimental do Curso de Comunicação Social (RADCOM).

 <https://orcid.org/0000-0002-4245-2609>

GIORDANO DE CARVALHO SOFFIATI, estudante de Comunicação Social – Rádio e TV, departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista de extensão no projeto Rádio Experimental do Curso de Comunicação Social (RADCOM).

 <https://orcid.org/0009-0000-7826-8400>

VERBENA CÓRDULA ALMEIDA, doutora em História e Comunicação no Mundo Contemporâneo pela Universidad Complutense de Madrid. Professora titular do departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Pesquisadora em Gênero e Raça na Comunicação. Coordenadora do Projeto PRISMA- educação para a diversidade. Autora do livro *Prensa y Propaganda en la Emancipación Hispanoamericana* (Universidad de León, 2011). Co-autora do livro *Subversão Epistêmica - gênero e raça na Economia Política da Comunicação* (Editora XEROCA!, 2021). Colaboradora da revista eletrônica *Diálogos do Sul*.

 <https://orcid.org/0000-0003-3696-3928>