

Guerrilha patrimonial: arte, corpo e narrativas na paisagem monumental do Recife

Patrimonial guerrilla: art, body, and narratives in the monumental landscape of Recife

Francisco Sá Barreto

Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

RESUMO

As grandes cidades modernas frequentemente utilizam monumentos para inscrever narrativas de um passado glorioso, construindo uma simbiose entre paz e disciplina que apaga as violências fundadoras da ordem estabelecida. Contrapondo-se a essa lógica patriarcal e colonial, este trabalho investiga o fenômeno da “guerrilha patrimonial”, analisando como as intervenções artísticas de Clara Moreira e Juliana Notari, em Recife, ressignificam o patrimônio urbano. A pesquisa foca na “mulher gigante” de Moreira, que perambula pela cidade e intervém em sua paisagem fálica para “furar o silêncio” e propor uma “horizontalidade”, e na instalação “Diva” de Notari, um monumentalismo “para dentro” que opera como uma “prospecção” da ferida colonial e de gênero no território. Por meio de uma abordagem interdisciplinar que articula estudos urbanos, de gênero e decoloniais, o estudo examina o *corpus* artístico e os discursos das artistas para compreender suas táticas contra-hegemônicas. Os resultados apontam que a “destruição desejante” de Moreira visa reescrever a paisagem sem aniquilá-la, enquanto a prospecção de Notari expõe o “sangue escondido pela estética monumental do patriarcado”, transformando a ferida em potência. Conclui-se que essa guerrilha não busca a abolição do patrimônio, mas sua subversão estratégica, “cavando armadilhas para a ereção do patrimônio” a fim de abrir espaço para a emergência de outras memórias e futuros urbanos.

Palavras-chave: Guerrilha patrimonial, Antropologia urbana, Monumentalismo, Gênero e cidade.

Recebido em 30 de setembro de 2025.

Avaliador A: 2 de janeiro de 2026.

Avaliador B: 12 de janeiro de 2026.

Aceito em 18 de maio de 2026.



ABSTRACT

Modern major cities frequently use monuments to inscribe narratives of a glorious past, building a symbiosis between peace and discipline that erases the founding violences of the established order. Countering this patriarchal and colonial logic, this work investigates the phenomenon of “patrimonial guerrilla,” analyzing how the artistic interventions of Clara Moreira and Juliana Notari in Recife resignify urban heritage. The research focuses on Moreira’s “giant woman,” who wanders through the city and intervenes in its phallic landscape to “pierce the silence” and propose a “horizontality”, and on Notari’s installation “Diva,” an “inward-facing” monumentalism that operates as a “prospection” of the colonial and gendered wound in the territory. Through an interdisciplinary approach that articulates urban, gender, and decolonial studies, the study examines the artistic corpus and the artists’ discourses to understand their counter-hegemonic tactics. The results indicate that Moreira’s “desiring destruction” aims to rewrite the landscape without annihilating it, while Notari’s prospection exposes the “blood hidden by the monumental aesthetic of patriarchy,” transforming the wound into a source of power. It is concluded that this guerrilla does not seek the abolition of heritage, but its strategic subversion, “digging traps for the erection of heritage” in order to open space for the emergence of other urban memories and futures.

Keywords: Patrimonial guerrilla, Urban anthropology, Monumentalism, Gender and city.

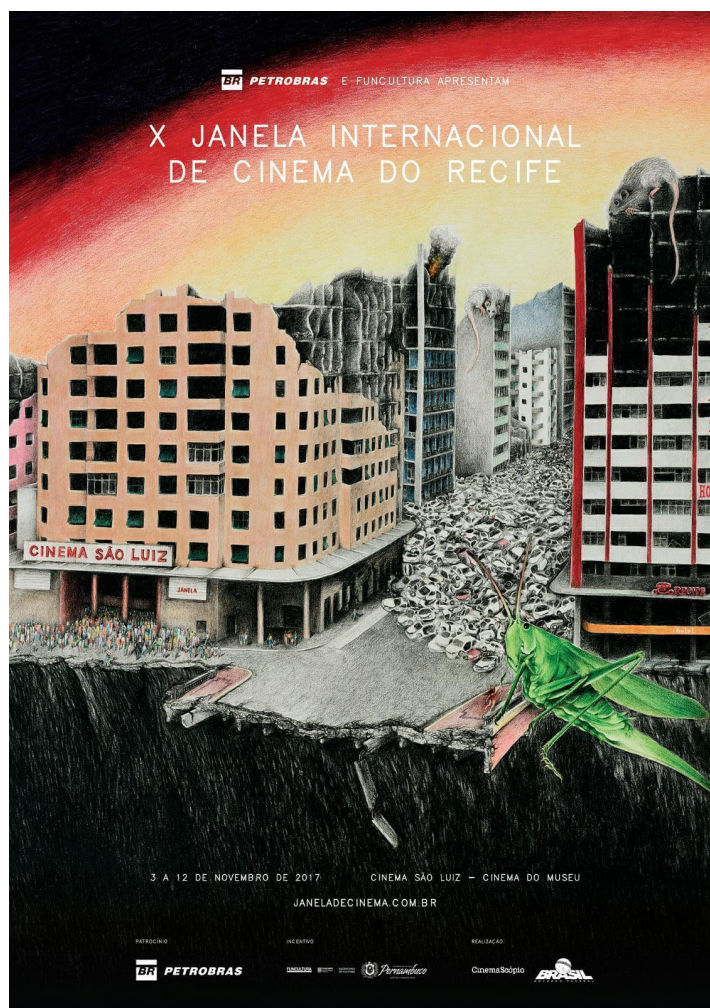
VOZES (OU CARTAS) FEMININAS NO MONUMENTALISMO URBANO

** Excerto descritivo 1

Recife em uma visão distópica. A partir da perspectiva do final da Avenida Conde da Boa Vista, onde, de um lado, fica o Cinema São Luiz e, de outro, o Plaza Hotel, apresenta-se a ponte Duarte Coelho destruída, afundada em um abismo cujo fundo é impossível de medir. No píer formado pela demolição, descansa um animal enorme, um gafanhoto, aparentemente observando um gigantesco entulho de carros que, há muito, ocupa o restante da avenida. Desta vez, porém, trata-se de um amontoado, um ajuntamento apocalíptico que reúne fumaça e abandono. No topo dos edifícios, grandes gabirus revelam uma mudança na paisagem recifense típica, na qual, apesar de sempre presentes, esses animais ocupam o espaço escondido do ralo, das canaletas e da escuridão. Aqui, eles aparecem como corpos bem visíveis, em tamanho desproporcional. Em frente ao cinema, pessoas se aglomeram, aguardando ansiosamente o início de mais uma sessão — uma exibição do festival local, a Janela Internacional de Cinema do Recife — cujo

cartaz, desenhado por Clara Moreira, foi elaborado especialmente para esse momento. O desenho produz uma cena, institui uma paisagem dissonante da cidade monumental, se impõe como narrativa possível, ainda que absurda, de um dos cartões postais do Recife. Talvez não se trate do esforço de destruir a vila, mas de tomar parte dela, fazê-la objeto de uma textualidade negada.

Figura 1. Cartaz do Festival Janela Internacional de Cinema do Recife



Fonte: Acervo da artista (2017).

**** Excerto descritivo 2**

Uma mulher gigante passeia nua pela cidade. Há uma desproporção óbvia de escala. Ela desponta em alguns dos cartões postais mais comuns do Recife. Num deles, arranca o farol (também conhecido como Farol da Barra), localizado nas ruínas do antigo forte de São Francisco da Barra. Em outra cena, se posiciona de cócoras diante da Torre de Cristal, angulada

linearmente ao marco zero da cidade. Ela se faz, ali, presente; toma para si a cena urbana, refazendo a paisagem da cidade, reposicionando seus monumentos e as lógicas que lhe institui. O que quer essa mulher?

**** Excerto descritivo 3**

Figura 2. Mulher gigante, Clara Moreira



Fonte: Acervo da artista (2015).

Diva é uma instalação que convida o público a uma experiência sensorial e reflexiva sobre

temas relacionados à memória, identidade e resistência cultural. Viajando aproximadamente 127 quilômetros a partir do Recife até o município de Água Preta, o visitante encontra, como uma das instalações da Usina de Arte, um ambiente cuidadosamente pensado para estimular reflexões poderosas sobre escala, colonialidade e desejo, além do diálogo com suas próprias histórias e com o território que o cerca. Já de longe, é possível avistar uma intervenção que parece escavar ou abrir um buraco no chão — uma ferida que expõe camadas subterrâneas, calcários, terra e resíduos que representam as cicatrizes de um passado de exploração, sexismo, racismo e dor. Diva é uma ferida ainda sangrando, uma enorme fenda que desafia a sinonímia para descrevê-la. Uma enorme vagina rasgando um morro distante do centro da maior cidade do Estado de Pernambuco.

Figuras 3 e 4. Diva



Fonte: João Miguel Pinheiro (2020).

A estética da obra evoca uma sensação de desconforto e questionamento: por que essa

ferida existe? O que ela guarda e revela? Uma narrativa visual e sensorial que coloca em evidência as marcas deixadas na terra por práticas coloniais, escravistas e predatórias, além de celebrar as formas de resistência que emergem das populações que há séculos lutam para que suas histórias e direitos sejam reconhecidos. Mas essa é a leitura imediata, apenas; o ponto de partida a partir do qual um novo sobre gênero e monumentalismo urbano começa a se desenrolar.

Nos três excertos há tensões a respeito de narrativas imagéticas da cidade e seus monumentos. As grandes cidades modernas frequentemente utilizam monumentos para inscrever narrativas de um passado glorioso, orientando o presente e o futuro através de uma memória seletiva. Esse monumentalismo, muitas vezes, serve para construir uma simbiose entre paz e disciplina, apagando as violências fundadoras da ordem estabelecida e reforçando estruturas de poder, como o patriarcado e a colonialidade. Em Recife, um exemplo emblemático é a “Torre de Cristal”, um monumento fálico no marco zero da cidade que simboliza uma urbe originada de uma “ereção permanente”, silenciando outras narrativas e sujeitos. A “Bilola - corruptela de pênis - de Brennand”, como é popularmente conhecida, representa um marco fundamental no cruzamento entre cultura, urbanismo e gestão estatal no Recife do século XX. Francisco Brennand, seu autor, desempenhou um papel direto na burocracia cultural pernambucana, influenciando leis que tornaram obrigatória a instalação de obras de arte em grandes edificações e participando da conversão da antiga Casa de Detenção na Casa da Cultura. Sob uma perspectiva monumentalista, a torre é pode ser compreendida como uma materialização da ansiedade desenvolvimentista de uma cidade que glorifica o passado enquanto busca incessantemente o novo. Esse tipo de monumentalismo fálico é recorrentemente utilizado por estados para fortalecer narrativas nacionais e uma gestão rígida da cultura, funcionando como um arquivo da glória das elites.

No entanto, a relação da torre com o patrimônio é subvertida pela dinâmica urbana, que a transforma em uma torre-na-cidade recodificada diariamente por significados sobrepostos. A alcunha popular conferida ao monumento carrega uma potência profana que o descola de sua condição monolítica e cívica, convertendo-o em patrimônio do povo e material vivo da cultura popular. Na paisagem recifense, a torre figura como um marco visual cuja visibilidade é defendida por movimentos de resistência contra a verticalização excessiva e a lógica da cidade como negócio, ainda que permaneça sendo representativa do monumentalismo moderno.

A própria história do urbanismo moderno pode ser lida como uma metáfora da captura e do silenciamento do feminino.

Em contraposição a essa lógica, emergem práticas artísticas contemporâneas que se

apropriam da estética monumental para subvertê-la, configurando o que se pode chamar de uma “guerrilha patrimonial”. Artistas como Clara Moreira, com sua “mulher gigante” que perambula por Recife e intervém em sua paisagem fálica, e Juliana Notari, com sua instalação “Diva”, um monumentalismo voltado “para dentro”, uma prospecção da ferida feminina, utilizam o dispositivo hegemônico de forma contra-hegemônica. Elas não desejam a morte da cidade, mas reivindicam o direito de inscrever nela outras histórias, expondo o “sangue escondido pela estética monumental do patriarcado” e propondo novas escritas urbanas que cavam armadilhas para a “ereção do patrimônio”.

Diante deste cenário, o problema de pesquisa deste trabalho procura investigar: De que maneira as intervenções artísticas de Clara Moreira e Juliana Notari em Recife e seus arredores operam como uma “guerrilha patrimonial” que desafia e ressignifica as narrativas hegemônicas, patriarcais e coloniais materializadas no patrimônio urbano? O termo guerrilha patrimonial, aqui, está compreendido como uma prática de resistência e contrapolítica que se apropria do dispositivo monumental para subverter narrativas hegemônicas, patriarcais e coloniais que historicamente orientam a gestão do espaço urbano. O conceito de guerrilha, aqui, opera em oposição direta ao que se descreve como a ereção do patrimônio, um monumentalismo fálico que materializa ansiedades desenvolvimentistas e glorifica uma história unilateral, silenciando sujeitos tidos como menores. Nesse sentido, a guerrilha manifesta-se através de intervenções que utilizam o corpo e a escala monumental para produzir novas razões para escrever e surgir na cidade.

Este trabalho tem como objetivo geral analisar de que maneira as intervenções artísticas de Clara Moreira e Juliana Notari em Recife e seus arredores operam, portanto, como uma “guerrilha patrimonial”. Procuramos demonstrar como as artistas utilizam o dispositivo monumental de forma contra-colonial (Nego Bispo (Santos), 2023) para questionar e ressignificar as narrativas patriarcais e coloniais materializadas no patrimônio urbano. Para tanto, o texto busca compreender de que forma a apropriação da estética monumental e da grande escala permite a essas artistas “furar o silêncio” imposto pela paisagem de poder oficial, sabotando o “texto em pedra da metrópole” e propondo novas “paisagens postais” dissidentes. A análise se aprofunda em como a prática da “prospecção”, especialmente na obra Diva de Notari, funciona como um método para expor as violências de gênero e coloniais que constituem a “origem violenta” da cidade, mas que são sistematicamente apagadas para conservar a “ordem estabelecida”. Por fim, são investigadas as implicações dessa “guerrilha patrimonial” para a disputa por outras formas de urbanismo, examinando como as propostas de “horizontalidade” de Moreira e o “buraco” de Notari servem como novas “razões para escrever e surgir na cidade”, cavando “armadilhas para a ereção do patrimônio”.

A metodologia utilizada, de abordagem qualitativa e interdisciplinar, procurou atravessar

em diálogo os estudos urbanos, a história da arte, os estudos de gênero e os estudos decoloniais. A investigação se apoia em uma revisão teórico-conceitual, aprofundando o diálogo com os conceitos de “sedução monumental” de Huyssen (2000), “paisagens de poder” de Zukin (2000), cultura como “recurso”, de Yudice (2004), e a relação entre modernidade e “colonialidade” de Quijano (2000).

Este arcabouço é aplicado à análise de um estudo de caso centrado em Recife, tendo como *corpus* a série de desenhos da “mulher gigante” de Clara Moreira e a instalação “Diva” de Juliana Notari. A análise examina a forma, a escala e a inserção dessas obras na paisagem urbana, investigando como elas subvertem monumentos fálicos como a “Torre de Cristal” a partir de entrevistas realizadas pelo projeto de pesquisa “Genitália: corpo, museu e patrimônio em Pernambuco”, coordenado pela professora Elaine Muller. As entrevistas das artistas em podcasts foram utilizadas como fontes primárias para compreender suas intenções e discursos. Este estudo de caso é complementado por uma análise discursiva comparada entre o discurso hegemônico do patrimônio oficial — que promove uma simbiose entre “paz e disciplina” — e os contradiscursos produzidos pelas intervenções artísticas, mapeando como essas “genitálias em guerrilha” reescrevem a cidade, expondo o “sangue escondido pela estética monumental do patriarcado”.

CIDADES MONUMENTAIS

A história dos grandes monumentos da cidade moderna é, também, a história de um jeito de dizer a cidade. Não é acaso que grandes metrópoles do Ocidente escolham determinados lugares para inscrever em pedra — muitas vezes de forma recorrente — um trecho da cidade que olha para trás, fixando um tempo como modo de orientar o presente e orientar um futuro vago, disperso, empoeirado pela névoa do passado glorioso que os monumentos materializam. Se, de um lado, as cidades estão repletas de bustos, estátuas, esculturas e outras formas de monumento, muitas delas caindo no esquecimento e desorientando os transeuntes — habitantes em fluxo na vida urbana —, por outro lado, esses mesmos monumentos continuam operando, mesmo quando esquecidos, como razões militares de Estado para a vida e disciplina na cidade. Os monumentos são fundações, são estruturas, mas de quê exatamente?

A história contemporânea dos monumentos das grandes guerras no Ocidente tem, fundamentalmente, dois propósitos principais: a) construir uma narrativa material de uma nova história geopolítica do globo, baseada na posição dos atores em um tabuleiro arbitrário de guerra; e b) criar uma complexa simbiose entre paz e disciplina, a partir do que Huyssen (2000) chamou de sedução monumental. Se uma memória do potencial bélico, em crescimento exponencial, das

grandes nações serve para contar uma história de um passado violento e tortuoso, a relação com a memorabilia estaria orientada por um tipo potente e curioso de passado presente: o esquecimento que a normalidade institucionaliza. Esse movimento também é acompanhado, inicialmente de forma curiosa, pelo interesse do mercado cultural em potencializar financeiramente os bens culturais, projetando-os como herdeiros do paradigma monumental da *Fontana di Trevi*. Como sugere Paulo Peixoto (2004), a partir do final dos anos 1980, com o fim da Guerra Fria e a expansão da globalização do capitalismo, o mercado do patrimônio foi se transformando em um objeto de interesse cuidadoso por parte de nações do G8, que passaram a dedicar atenção às tecnologias de registro patrimonial e à sua relação possível com um mercado global de turismo.

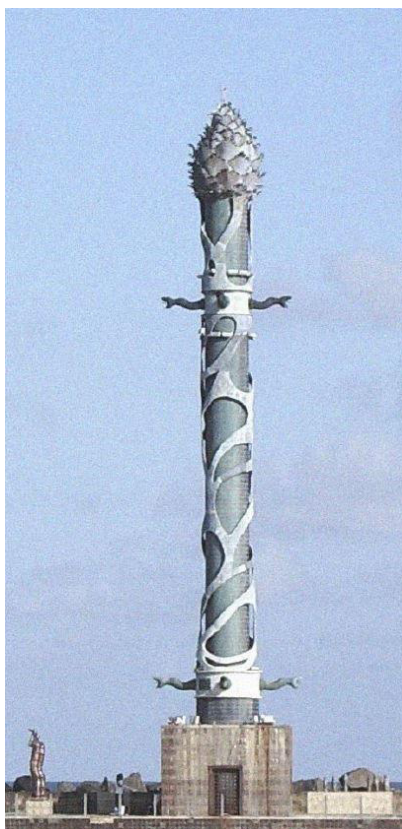
Além disso, grandes cidades fortaleceram ainda mais sua relação com um sentido ampliado de obeliscos. Não apenas suas formas tradicionais, mas também novas construções passaram a representar não somente marcos fundadores ou pontos de localização dos centros urbanos, mas — o mais importante — novas paisagens postais da metrópole no final do século XX. A relação íntima entre o monumentalismo e a glória cívica vai dando lugar — sem eliminá-la completamente — a novas funcionalidades, especialmente aquela que diz respeito à paisagem postal de cidades “pacificadas” e de portas abertas para movimentar uma economia própria do patrimônio e do turismo. Uma nova fase da gentrificação em cidades como Recife não se resume apenas à reconstrução de áreas “degradadas”, com fins especulativos e voltados ao mercado imobiliário, mas também envolve um discurso de ganhos culturais fortemente vinculado ao desenvolvimento e ao empreendedorismo, associados à valorização do patrimônio e ao mercado do turismo (Leite, 2007).

Duas importantes configurações de cultura como dispositivo são mobilizadas para esse entendimento (Yudice, 2004). Em primeiro lugar, a gestão do Estado sobre a memória cultural remonta aos esforços das grandes cidades globais para administrar os traumas políticos gerados pelas duas grandes guerras do século XX e pelo colapso de um modelo de colonialismo. Gerir a memória cultural tornou-se uma questão central para centros cosmopolitas empenhados em uma economia dos lugares, dada a complexidade das formas que essas cidades assumiram após as políticas de reconhecimento e as imigrações pós-1945. Assim, a cidade em que todos deveriam encontrar seus lugares passou a ser aquela em que os espaços de poder — ou mesmo as paisagens de poder, como as de Zukin (2000), ou as que sugerimos como paisagens postais (Veras, 2017) — traduziram-se em lugares diagramados para todos.

Em segundo lugar, mas não menos importante, há a compreensão da cultura como recurso econômico, uma linguagem voltada para novos mercados, especialmente em um contexto de colapso de inúmeros empreendimentos nos setores mais tradicionais. Notadamente após a queda do Muro de Berlim, ocorreram grandes investimentos no mercado do consumo cultural, visando viabilizar novos usos da tradição e impulsionar a explosão do turismo global.

O marco zero dessa nova cidade é a imagem que se projeta da metrópole, sua paisagem postal. No século XXI, a cidade refaz seus monumentos fálicos, reconstruindo narrativas ligadas às glórias cívicas, transformando-as em potentes símbolos da grandeza cultural.

Figura 5. Torre de Cristal



Fonte: Autoria própria (2012).

No Recife, esse movimento tem um capítulo especial. Trata-se da Torre de Cristal, uma construção fálica dedicada à grandiosidade poética da cidade, cravada no marco zero do Recife. Assim como grandes obeliscos estrategicamente distribuídos em zonas bem planejadas de grandes cidades do Ocidente, a Torre pretendia apenas traduzir a narrativa de cidades gloriosas. Contudo, ela — a torre — nunca, ou quase nunca, foi realmente a Torre de Cristal. À vista da cidade, da vida urbana, das socialidades espontâneas, uma suspeita inicialmente silenciosa, mas amplamente compartilhada, sugeria: a torre era uma bilola, motivo suficiente, desde sua instalação em 2000, marcada por polêmicas e piadas, para sugerir que o Recife é uma cidade que se origina de uma ereção permanente.

A relação entre Recife e seu patrimônio histórico é caracterizada por uma tensão estrutural entre os discursos de progresso, modernização e desenvolvimento econômico frente às narrativas

de tradição, identidade e memória social. Ao longo do último século, a gestão do espaço urbano recifense tem sido palco de conflitos onde o patrimônio é ora visto como um obstáculo ao avanço da cidade, ora como um recurso estratégico para a valorização imobiliária e o turismo global. Esse panorama pode ser compreendido através de três marcos temporais fundamentais que revelam a evolução dessas disputas e a sofisticação das estratégias de intervenção urbana, como discuti mais cuidadosamente em outros trabalhos (Sá Barreto; Medeiros, 2020a, 2020b).

O primeiro momento significativo ocorre entre o final da década de 1930 e o início da de 1940, sob a égide do Estado Novo. Nesse período, Recife passou por uma intensa onda de modernização que buscava alinhar a capital pernambucana ao modelo de desenvolvimento industrial e nacionalista do país. O centro da cidade, especificamente os bairros de Santo Antônio e São José, foi alvo de intervenções monumentais, como a abertura da Avenida Guararapes, que exigiu a demolição de casarios coloniais considerados obsoletos pela lógica da época. Paralelamente, o governo promoveu a chamada limpeza urbana através da Liga Social Contra o Mocambo, que visava remover habitações espontâneas das zonas centrais, empurrando as populações mais pobres para as periferias e consolidando uma lógica de segregação que perdura até hoje. O patrimônio, nesse contexto, era mobilizado para construir uma imagem de cidade moderna e cosmopolita, sacrificando a memória arquitetônica em nome de uma racionalidade monumentalista.

O segundo recorte temporal situa-se na década de 1970, durante o regime militar, período marcado pelo paradigma da gestão eficiente e por grandes obras de infraestrutura viária. Um dos episódios mais emblemáticos dessa fase foi a demolição da Igreja dos Martírios para a conclusão da Avenida Dantas Barreto. Esse evento gerou um embate direto entre a prefeitura, liderada por Augusto Lucena, e órgãos de preservação como o Iphan, evidenciando como a urgência desenvolvimentista da ditadura frequentemente atropelava a proteção de bens tombados. Outro marco dessa época foi a conversão da antiga Casa de Detenção no centro cultural hoje conhecido como Casa da Cultura. Essa transformação ilustra o início de uma tendência na qual o patrimônio passou a ser gerido como um recurso para o entretenimento e o turismo, adaptando espaços de repressão em mercadorias culturais, muitas vezes esvaziadas de seu conteúdo político original.

A partir dos anos 2000, inicia-se o terceiro e atual momento da relação entre a cidade e seu patrimônio, pautado por projetos de requalificação urbana e pelo fenômeno da gentrificação (Sá Barreto; Medeiros, 2020c; Leite, 2007). O exemplo central desse período é o Projeto Novo Recife, planejado para a área do Cais José Estelita. Aqui, o patrimônio histórico e industrial é utilizado como um diferencial estético em estratégias de marketing urbano para atrair investimentos imobiliários de alto padrão. O discurso oficial apresenta essas intervenções como uma forma de revitalizar zonas degradadas, porém, na prática, essas ações tendem a excluir as

populações locais e a transformar áreas históricas em enclaves fortificados de luxo (Santana do Ó; Sá Barreto, 2024). A cultura e a história do lugar tornam-se, assim, instrumentos de valorização do solo, em um processo que alguns autores denominam de disneylandização da memória, a partir do qual o passado é reempacotado para o consumo de elite e do turismo internacional.

Nesse cenário contemporâneo, a resistência ao avanço da especulação imobiliária sobre o patrimônio ganhou novos contornos através da agência digital e de movimentos como o Ocupe Estelita e o Grupo Direitos Urbanos (GDU). Esses coletivos utilizam as redes sociais para desconstruir o discurso técnico das gestões municipais e para mobilizar a população em defesa de uma cidade mais inclusiva e menos segregada. Para esses movimentos, o patrimônio não deve ser apenas um cenário estático ou um produto de mercado, mas um suporte vivo para a participação política e para o direito à cidade. A ocupação física e virtual de espaços como o Cais José Estelita serviu para expor as irregularidades dos projetos de requalificação e para pautar o debate sobre quem são os verdadeiros beneficiários do desenvolvimento urbano em Recife.

A análise histórica demonstra que a preservação do patrimônio em Recife tem sido um campo de batalha permanente. De um lado, as elites políticas e econômicas tentam moldar a cidade conforme os interesses do capital, frequentemente destruindo ou remodelando o patrimônio para servir a modelos de progresso importados. De outro, grupos da sociedade civil lutam para manter os vestígios da memória urbana como parte essencial de uma identidade coletiva que resiste à homogeneização do mercado. O conflito entre a cidade como negócio e a cidade como espaço de uso é o que define o panorama atual, no qual a tecnologia e a comunicação digital tornaram-se ferramentas fundamentais para contestar visões autoritárias de planejamento urbano.

Não seria exagero dizer que a relação entre Recife e seu patrimônio reflete as contradições da própria formação social brasileira. O uso estratégico da noção de degradação urbana tem servido historicamente para justificar remoções e intervenções que favorecem a acumulação de capital em detrimento da justiça socioespacial. No entanto, a emergência de novas formas de mobilização indica que o patrimônio histórico continua sendo um elemento vital para a reivindicação de outras urbanidades possíveis, nas quais a memória não seja tratada como um resíduo do passado a ser superado, mas como uma bússola para a construção de um futuro mais democrático e compartilhado.

Parece difícil ser mais patriarcal do que boa parte da história do patrimônio urbano em Recife tem sido, mas o movimento não surpreende. É o que podemos observar em duas passagens de imaginação urbana — e no diálogo possível entre elas — que destaco a seguir. Trata-se do Recife de Clara Moreira, artista pernambucana, e da cidade em fantasia de Ítalo

Calvino, escritor italiano.

TRANSITAR O MONUMENTO, ATRAVESSAR O PATRIMÔNIO

A cidade é uma armadilha. É assim que Ítalo Calvino (1990) dá voz a Marco Polo para definir Zobeide, uma “cidade branca”, uma “cidade feia”. Ele conclui sua descrição daquela vila com uma frase que sugere a armadilha: a cidade, ao mesmo tempo, trai quem confia em seu funcionamento específico, mas também escapa de quem tenta aprisioná-la em um quadro bem definido de significados. Afinal, Zobeide foi construída por homens que sonharam, um dia, em correr atrás de uma mulher nua que, ao final da perseguição, sempre escapava. Fabricaram a cidade para dar materialidade à possibilidade da captura, mas alteraram, no projeto arquitetônico, a zona de fuga que a mulher dos sonhos usara para escapar.

A história do urbanismo moderno está muito bem resumida nas poucas páginas que tentaram descrever Zobeide. Os homens que construíram a cidade abandonaram tudo que possuíam para buscar o próprio sonho. Jamais encontraram a mulher, mas, ao se encontrarem, fabricaram a cidade que sonharam. A narrativa é épica e sórdida. É provável que muitas leituras foquem apenas na obstinação dos construtores, o enorme desafio de criar do nada uma cidade, organizando ruas, edifícios e circulação de pessoas. Também é possível que a armadilha de Zobeide seja dupla: uma para quem vive a cidade e outra para quem a lê ou visita. Trata-se, nas palavras de Marco Polo, de uma cidade feia, talvez por ter sido excessivamente modificada para que se mantivesse como uma armadilha, um alçapão para a mulher que, existindo apenas nos sonhos, sempre escapava.

O fato pouco contestável é que esses homens buscavam capturar a mulher nua — há uma perseguição que gera a vida urbana, uma violência (sexual?) que é a base da existência de Zobeide. Como metáfora, isso levanta a questão: essa narrativa explica a ausência de “mães fundadoras” (Hall, 2016) no planejamento urbano moderno? Parece claro que não se trata de mera omissão, mas de uma captura, de um planejamento urbano patriarcal e misógino.

Há mais uma camada de significados que eu ainda gostaria de destacar. Zobeide virou um filme de curta-metragem, dirigido¹ por Gabriel Bitar e narrado por Paulo César Pereio. Ainda que com roteiro adaptado, o filme é bastante fiel à escrita de Calvino, contudo oferece camadas visuais à cidade que, obviamente, se descolam da imaginação do leitor, orientando — ao menos parcialmente — seu imaginário urbano para Zobeide.

Perto do fim da história, o filme nos sugere a passagem do tempo, algo marcado

¹ Disponível em: <https://youtu.be/wE8gJrOLYF4>. Acesso em: 30 abr. 2026.

esteticamente por dois importantes recursos imagéticos. O primeiro é uma tomada aérea da cidade em grande angular, revelando que a pequena vila se convertera em uma metrópole. Agora, anônimos riscam a cidade com os pés dos passantes, reanimando a personalidade distraída e desinteressada destacada por Simmel (1904), algo tão característico de uma socialidade adoentada pela dispersão e impessoalidade, leitura muito cara às reflexões críticas sobre a cidade na primeira metade do século XX. O segundo recurso imagético para sugerir a passagem do tempo é o foco em um dos construtores da cidade. O rosto cansado da animação vai, em poucos quadros, se transformando em um busto numa praça pública. A perspectiva se amplia, a praça é vista em sua totalidade, anônimos a cruzam sem notar o monumento ali presente, o narrador reforça que os construtores e a história da origem de Zobeide são, agora, narrativas longínquas, parte do esquecimento de uma vida agitada por um presente que engole passado e futuro. A mulher, objeto da captura, da violência fundadora, tinha sido — há muito tempo, reitera Calvino — esquecida. Ora, como não compreender esse esquecimento como algo mais que o descuido da vida acelerada da modernização? O esquecimento da violência fundadora é um dos importantes recursos do monumentalismo como dispositivo dos Estados-nação contemporâneos, como sugerimos acima. Apagar a origem violenta certamente contribui para a conservação da ordem estabelecida e reforça a simbiose entre paz e disciplina que destacamos acima. Trata-se do movimento de instituir uma consciência da cidade que oculta seus sintomas traumáticos constituintes, como inspira Lélia Gonzales (1984).

O monumento, em Zobeide ou não, fura o tempo, inscrevendo-se no presente como uma espécie de representante sem origem certa do passado glorioso, masculino, patrimônio das grandes cidades. Não poderia ser diferente, o marco zero do Recife carrega ereta a genitália do homem, a Bilola de Brennand. A cidade que esse patrimônio edifica e erige é pacificada pela disciplina e silêncio ora da história de seus conflitos, ora de seus sujeitos tidos como menores. É exatamente essa paz que a mulher gigante de Clara Moreira interrompe.

Era 22 de julho de 2020². Estávamos vivendo o período de mais intenso isolamento no primeiro ano da pandemia da COVID-19. A equipe do projeto Genitália, da qual eu fazia parte, abria o programa que seria dedicado a Clara. Depois de uma breve introdução, a convidada foi solicitada a discorrer sobre a cidade imaginada nas suas criações: qual é a cidade de Clara Moreira? Ela agradece o convite e a introdução e discorre sobre o Recife que projetou a partir

2 A entrevista completa produzida pelo projeto Genitália em parceria com o Museológicas Podcast está disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4rlHkEcmos9YGow8eu9IUO?si=29d8d09133454969>. Acesso em: 30 abr. 2026.

do subúrbio, de uma geografia das periferias e, sobretudo, dos trânsitos como ponto de partida entre essas zonas de bordas da cidade — Clara morava na zona oeste — e o centro, “(...) uma cidade que parecia longe dali”, insistiria. Os fluxos, o circuito, o movimento, as idas e vindas pela Avenida Caxangá — uma das principais rotas que conectam as regiões centrais às bordas a oeste do Recife — compuseram uma imagem de cidade em trânsito, permanentemente a caminho, num pêndulo diferente daquele que produzira Zobeide, mas também ativado pelo desejo, pelo imaginário que a conexão entre esses dois pontos distintos de cidade produz. “A cidade é o próprio acontecimento; não é simplesmente o lugar onde as coisas acontecem”, reafirmava. O Recife que é acontecimento parece distante daquele petrificado por um sentido específico de patrimônio associado à rigidez — ereção? — de um tipo arrebatado de memória: o cívico, a vitória, a tradição, a glória.

Os eventos em sequência temporal que sugerem a vida da cidade enquanto um amontoado progressivo de camadas de dados, fatos, o acontecimento dos relógios, afinal, tendem a montar um mapa urbano das grandes e velhas cidades a partir de nomes e geografias bem específicas, uma espécie de diagrama que marca a vida urbana como, essencialmente, vida na história. Também a essa compreensão serve uma narrativa da cidade que se dá pelas mãos do dispositivo disciplinar do patrimônio. Ora, é a cidade do presente aquela que domina seus tempos passado e futuro, mas administrando sua presencialidade sobretudo por alertas de um passado gerido por narrativas desigualmente concentradas em grupos específicos. Quem conta o conto urbano concentra em si a habilidade e a disposição do texto que ergue e sustenta em concreto o patrimônio da cidade? Parece uma equação simples: cidades dissidentes dentro de uma mesma cidade silenciam e morrem.

Parece, apenas. Tim Ingold (2012, p. 38) afirma: “[...] o papel do artista não é [o de] reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho”. O trabalho da criação seria, portanto, um exercício de mobilização de materiais da cultura. É esse fluxo de materiais em movimento que, reunidos pela artista, reescrevem, rasuram e sabotam o texto em pedra da metrópole. Clara, ao refletir sobre o tempo que viveu fora do Recife, insiste:

Quando Recife passou a ser um território de saudade, começaram a surgir essas imagens [projeções diversas do Recife — sendo destruída, predominantemente] e que depois se tornaram desenhos (...), saindo do registro acadêmico, dos mapas, ao registro poético, afetivo. Precisei voltar (...) principalmente quando me tornei mãe. Foi a saudade que me ajudou a elaborar isso (...) (Moreira, 2020, n. p.).

Esse retorno significa uma procura também diferente daquela que cria Zobeide. A armadilha, nesse caso, estava sendo montada para a cidade e não para a mulher que dela ainda corria para escapar. Em uma série de desenhos, uma mulher gigante — e nua — perambula

pela cidade, visitando zonas estratégicas e modificando seu mapa “original”. Um toque, uma mudança de direção, um farol que é arrancado e reposicionado, pernas abertas que se projetam sobre a bilola de Bernnand. O que quer, afinal, essa mulher? Que urbanismo habita a mulher?

Eu achava muito absurdo que a “origem do mundo” fosse um pênis. (...) Como pode a cidade ser lembrada pelo pênis de alguém? Eu tinha a intenção de que as pessoas passassem a olhar o parque das esculturas e ver também a mulher ali. (...) Essa mulher não deseja essa rola. Nenhuma mulher deseja uma rola espinhenta. (...) Essa mulher se coloca ali e quer fazer parte dessa paisagem que fala sobre a origem da cidade. (...) Eu queria cortar os falos da paisagem e produzir horizontalidade. Como eu poderia fazer isso, trazendo referências monumentais que fossem tortuosas, horizontais, circulares como o Rio Capibaribe? (...) Essa destruição é desejante; eu queria destruir mitos; não a destruição do lugar, mas [ver] o que acontece na cidade depois disso (Moreira, 2020, n. p.).

Não se trata de uma revanche contra a cidade; não é o desejo de abandonar a cidade. A escrita da Recife de Clara, pelo contrário, está associada ao retorno da artista à urbanidade da vida cotidiana recifense. Ora, há um desejo de cidade fortemente associado à necessidade de dela ser sujeito, não o de assumir a narrativa oficial, mas de furar o silêncio de uma marginalidade — e quase selvageria — que opera a mulher de Calvino em Zobeide, mas que significa, em Moreira, liberdade e leveza. Quais são as implicações disso para um monumentalismo na cidade brasileira do século XXI? A mulher gigante que perambula e modifica peças no desigual tabuleiro urbano é também um exemplar da mesma estética monumental que põe em xeque?

Enquanto o monumentalismo oficial recifense, exemplificado pela Torre de Cristal, opera como um arquivo do silêncio que tenta fixar narrativas vitoriosas e masculinas, a guerrilha patrimonial utiliza o próprio corpo e a escala monumental para subverter essa lógica. Gonçalves (2005) define ressonância como o poder de um objeto evocar forças culturais complexas no espectador, indo além de suas fronteiras formais. O monumento oficial muitas vezes falha em encontrar essa ressonância com os sujeitos presentes, pois está aprisionado em um passado morto que apaga a violência fundadora da urbe. Contudo, a Bilola de Brennard demonstra que a ressonância pode surgir da profanação: ao renomear o monumento fálico com uma alcunha popular, o povo se apropria da obra, dobrando sua rigidez cívica, transformando-a em patrimônio vivo e material da cultura.

No final de 2020, a artista também pernambucana Juliana Notari abriu ao público a instalação *Diva*. Naquelas primeiras semanas, muitos debates envolveram disposições interpretativas diversas para o trabalho, não sem criar e reforçar polêmicas. *Diva* tinha elementos claramente vinculados a outros trabalhos da artista — *Dra. Diva* (2002), *Ferida da Bienal* (2008) e *Amuamas* (2018). Em todos eles, uma relação com o sangue, com um instrumento que fere ou viola uma ferida feminina, com o meio ambiente e com questões que envolvem a crítica ao patriarcado estão lá. *Diva* (2020) reúne todos eles, mas os amplifica a partir de um

curioso — e contemporâneo — monumentalismo. Notari abriu uma enorme fenda em um dos pequenos montes da Usina de Arte³, localizada no município de Água Preta, distante 127 km do Recife. São grandes lábios vermelhos, destacando reações diversas a respeito do papel da instalação: quais são os limites da arte quando uma grande vagina se abre ao público como um monumento do feminino? Parece óbvio o incômodo fortemente associado ao desvelamento da intimidade genital de uma mulher que sequer aparece, tal qual na bilola de Brennan. O que está em jogo? Eu também entrevistei Juliana e a questioneei sobre o uso do monumento “contra” o monumentalismo⁴:

Os monumentos são muito para fora; são fálicos. Diva é uma prospecção; ela é para dentro. (...) Esses monumentos geram força para a cultura patriarcal. Precisamos deixar de ver a prospecção como fraqueza; isso também é força. (...) O falocentrismo detesta tudo que tem buraco; tudo que tem frestas. Eu preciso ser monumental porque eu preciso dialogar com essa paisagem. (...) [Ao mesmo tempo] Eu não quero anular outras formas de sexualidade, mas eu precisava dizer que essa mulher é construída pelo apagamento. [Diva] é a necessidade de derrubar certas representações de poder, de assassinos que precisam ser destruídos e não cultuados (Notari, 2021, n. p.).

Diva é uma tradução do dispositivo colonial usado contra-colonialmente. O monumento — e o monumental — está ali, mas o monumentalismo é severamente questionado à medida que deixou de servir à cidade que se estrutura como saber e como arquitetura do patriarcado. A mulher que escapa da violência em Calvino não produz a revanche contra aqueles homens captores, especificamente, mas contra um modelo de conhecimento do mundo e de projeção do real que lhes relega ora o silêncio, ora a abjeção, ora a morte. Diva e a mulher gigante não desejam a morte da cidade — o que já não se pode dizer do urbanismo de Howard ou de Le Corbusier —, mas reivindicam ser quem elas são e, obviamente, um sentido estratégico de destruição do patrimônio está associado a esse movimento. Essas mulheres estão em guerrilha; são genitálias em guerrilha patrimonial. Ao prospectar, Notari e Moreira encontram sangue e destruição. É o sangue delas e de outras mulheres — com vaginas ou não —; é um sangue escondido pela estética monumental do patriarcado, a partir da qual só a ereção e um tipo masculino de higiene interessam. As invisibilidades de outros recursos do patrimônio são, assim, perfuradas por espelhos em reversão. O que vamos encontrar do lado de cá da prospecção?

3 Diva é parte de um programa de residências artísticas da parceria entre o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) e a Usina de Arte. Esta, por sua vez, é a antiga Usina Santa Teresinha, antes dedicada ao plantio e extração da cana de açúcar. Esse dado, por si só, já seria suficiente para um outro debate que se dedicasse à reflexão a respeito da conversão de antigas edificações coloniais em equipamentos culturais.

4 O programa pode ser escutado em: <https://open.spotify.com/episode/3kAacCoZinlzZdfKicbwNc?si=cd90c0d-26d8d45c2>. Acesso em: 30 abr. 2026.

Em 24 de julho de 2021, um grupo ateou fogo à estátua de Borba Gato, na cidade de São Paulo. O monumento é dedicado à figura histórica responsável pela caça e escravização de populações indígenas. O papel desse monumento é — inclusive através do esquecimento (Gonzales, 1984), como apontamos na Zobeide envelhecida acima — reforçar estruturas de uma cidade que descolou do colonialismo a colonialidade. A cidade colonial pode sobreviver colonial agregando a si um discurso e uma razão desenvolvimentistas, políticas da modernização — e também do modernismo —, sem que para isso um paradigma da escravidão e do colapso da diferença fosse superado. Pelo contrário, a ereção do patrimônio colonial somente se viabiliza a partir dos sujeitos que por ele são silenciados. A colonialidade não é o oposto da modernidade, mas sua implicação (Quijano, 2000).

Por que, então, o patrimônio? Os movimentos seguem precisando das bandeiras, entre outras coisas, porque as bandeiras reúnem, agregam, convidam e celebram a reunião. O dispositivo patrimonial desarmado de sua estrutura hegemônica e, portanto, usado contra-colonialmente serve a essa reunião, a uma política que se estrutura no encontro, em um sentido de multidão que se renova e se repete, inclusive para novos embates entre o patriarcado e a resistência e ele. Desse patrimônio, precisamos do buraco, das vaginas, do sangue, da prospecção, enfim, como razões para escrever e surgir na cidade. Essa outra escrita nunca cessou; esse texto não sustenta mais sua invisibilidade e cava armadilhas para a ereção do patrimônio. Que cidade é essa que esse patrimônio prospecta?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, aqui, discutir como o monumentalismo urbano opera historicamente enquanto um dispositivo de poder, inscrevendo em pedra narrativas seletivas de um passado glorioso para orientar o presente e o futuro sob a égide de uma paz disciplinadora. Este processo, marcadamente patriarcal e colonial, apaga as violências fundadoras da ordem estabelecida, como metaforizado na cidade de Zobeide, de Ítalo Calvino, na qual a captura e o esquecimento do feminino são estruturantes da vida urbana. A cidade de Recife, com sua “Torre de Cristal” fálica, materializa essa lógica de uma urbe que se origina de uma “ereção permanente”, silenciando outros sujeitos e histórias.

Os achados centrais desta discussão residem na identificação e análise de uma contrapolítica a essa hegemonia, aqui denominada “guerrilha patrimonial”. As intervenções artísticas de Clara Moreira e Juliana Notari exemplificam essa prática ao se apropriarem da estética monumental para subvertê-la de forma contra-hegemônica. A “mulher gigante” de

Moreira não busca a destruição da cidade, mas sim reivindica o direito de inscrever-se nela, de “furar o silêncio” da paisagem de poder oficial. Sua ação de “cortar os falos da paisagem” propõe uma “horizontalidade” que desafia a rigidez vertical do patrimônio cívico, reescrevendo os cartões postais da cidade com um desejo de pertencimento e transformação.

Por sua vez, Diva, de Juliana Notari, radicaliza essa guerrilha ao propor um monumentalismo “para dentro”. A sua obra é uma “prospecção”, uma ferida aberta na terra que expõe as cicatrizes do sexismo, do racismo e da exploração colonial. Ao invés de erigir um símbolo de glória, Notari escava para revelar o “sangue escondido pela estética monumental do patriarcado”. Essa prática utiliza o dispositivo colonial do monumento de maneira “contra-colonial”, transformando a fraqueza associada ao “buraco” e à ferida em uma potente declaração de força e memória.

Estes achados dialogam diretamente com as tensões patrimoniais contemporâneas, como os debates sobre a derrubada de estátuas de figuras controversas, a exemplo de Borba Gato. As obras analisadas demonstram que a disputa pela memória não se resume a um simples ato de apagar o passado, mas a um complexo processo de reescrita e ressignificação. A “guerrilha patrimonial” de Moreira e Notari revela que é possível desafiar a colonialidade que persiste na modernidade sem necessariamente abandonar o campo do patrimônio. Elas demonstram que bandeiras e monumentos ainda são necessários para reunir, agregar e celebrar a resistência.

O futuro das disputas pela memória urbana, portanto, não reside na abolição do patrimônio, mas na sua subversão. A necessidade contemporânea é por um patrimônio que abrace o “buraco”, o sangue e a prospecção como novas razões para escrever e existir na cidade. As obras aqui discutidas não são apenas críticas, mas proposições ativas de outros urbanismos possíveis, uma prática que, em última instância, “cava armadilhas para a ereção do patrimônio”, abrindo fissuras por onde outras histórias e futuros podem emergir.

REFERÊNCIAS

1. CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
2. GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, 2005.
3. GONZÁLES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, p. 223-244, 1984.
4. HALL, Peter. **Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

5. HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
6. INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida. Porto Alegre: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, , ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 maio. 2026.
7. LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Ed. UNICAMP; Aracaju: Ed. UFS, 2007.
8. MOREIRA, Clara. **Museológicas Podcast – Genitália #3**: Falocentrismo, cidades e patrimônio – Clara Moreira. Entrevistada: Clara Moreira. Entrevistadores: Francisco Sá Barreto e Rodrigo Acioli. Spotify, 11 maio. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4rIHkEcmos9YGow8eu9IUO?si=4bdec9bf12da4529>. Acesso em: 6 ago. 2025.
9. NOTARI, Juliana. **Museológicas Podcast – Genitália #1**: Genitálias expostas ou das políticas da genitália – Juliana Notari. Entrevistada: Juliana Notari. Entrevistadores: Elaine Muller, Francisco Sá Barreto, Rodrigo Acioli, Joana D’arc de Lima. Spotify, 8 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3kAacCoZinlzZdfKicbwNc?si=8e102b700591474c>. Acesso em: 10 ago. 2025.
10. PEIXOTO, Paulo. A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 70, n. 1, p. 183-204, 2004. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1056>. Acesso em: 26 maio 2026.
11. QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-System Research**, [s. l.], v. 2, p. 342-386, 2000.
12. SÁ BARRETO, Francisco; MEDEIROS, Izabella. Culturas do passado-presente: um estudo sobre o discurso da novidade e as políticas patrimoniais em um Recife de três tempos. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, Salvador, v. 5, n. 14, p. 667-691, 2020a. Disponível em: <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2020.v5.n14.p667-691>. Acesso em: 4 maio. 2026.
13. SÁ BARRETO, Francisco; MEDEIROS, Izabella. Limites e possibilidades de agências digitais para outras urbanidades possíveis – o caso do grupo de direitos urbanos em Recife, Pernambuco. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 666-696, 2020b. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/48268>. Acesso em: 4 maio. 2026.
14. SÁ BARRETO, Francisco; MEDEIROS, Izabella. Uma reflexão sobre cidade, conflito e a “ocupação” como léxico da agência política do Recife contemporâneo a partir do Movimento Ocupe Estelita. **Revista Desenvolvimento Social**, Montes Claros, v. 26, n. 1, p. 10-37, jan./jun. 2020c. Disponível em: <https://doi.org/10.46551/issn2179-6807v26n1p10-37>. Acesso em: 4 maio. 2026.

15. SANTANA DO Ó, Elaine; SÁ BARRETO, Francisco. Olinda patrimônio do mundo: gentrificação como tecnologia da expulsão em sítios históricos. **Revista História Oral**, [s. l.], v. 27, n. 3, p. 49-74, set./dez. 2024. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/1469>. Acesso em: 30 abr. 2026.
16. SANTOS, Antonio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU Editora, 2023.
17. SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. Cidade: Editora, 1904.
18. VERAS, Lúcia. **Paisagem-postal**: a imagem a palavra na compreensão de um Recife urbano. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.
19. YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
20. ZUKIN, Sharon. Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano. In: ARANTES, Antônio. **O Espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000. p. **X-X**.

Francisco Sá Barreto

Professor Associado do Departamento de Antropologia e Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6659-7047>. E-mail: francisco.bsantos@ufpe.br