



A NOVEL

by *William Somerset Maugham*

SWITCH

London: The Hogarth Press, 1926
Printed in Great Britain

meta- morfose

em busca de um design gráfico *queer-feminista*

Susana João Francisco

*Dissertação para obtenção do
Grau de Mestre em Design Gráfico
orientada por Teresa Fradique
e Marco Balesteros*

Instituto Politécnico de Leiria
Escola Superior de Arte e Design

Caldas da Rainha, 2022

meta- morfose
em busca de um design gráfico
queer-feminista

Susana João Francisco

Dissertação para obtenção do
Grau de Mestre em Design Gráfico

Instituto Politécnico de Leiria
Escola Superior de Arte e Design

Orientadores:

Teresa Fradique
Marco Balesteros

Caldas da Rainha, 2022

Obrigada,

Mãe

Pai

Mano

Prof. Teresa Fradique

Prof. Marco Balesteros

Marta

Lages

Denise

Joana

Ana

“Rosinhas”

“Sorea”

Daniel

A todas as “bruxas” e “monstros”
com que me cruzei durante este
percurso e que levo agora no
coração, a todes vós, o meu mais
sincero obrigada.

RESUMO

Na presente investigação partimos em busca de um design gráfico *queer-feminista*. Convidamos para se juntarem a nós, nesta jornada, as bruxas – mulheres que ousaram ser corajosas, agressivas, inteligentes, inconformadas, curiosas, independentes, sexualmente livres e revolucionárias – e os monstros – sujeitos de metamorfoses impossíveis, companheiros de longa data da humanidade. Perguntámo-nos como pode o design gráfico ser “enfeitiçado” por pensamentos *queer* e feministas, o que significa um “design *queer*” e o que pode constituir um design “monstruoso”, um design que seja, ele próprio, uma *meta-morfose* – para além da forma. A procura por respostas culminou no projeto prático que se apresenta na segunda parte da investigação e que consiste numa “manta de retalhos”, num *guião para um design monstruoso* e num ensaio visual criado com base no referido guião e onde se apresentam os exercícios de experimentação levados a cabo com a manta.

Palavras chave

Bruxa

Monstro

Queer

Design Gráfico

Feminismo

Canône

ABSTRACT

Our current study focuses on *queer-feminist* graphic design. We invite the witches – women who dared to be brave, aggressive, intelligent, nonconformist, curious, independent, sexually free, and revolutionary – along with the monsters – the subjects of impossible metamorphoses and longtime companions of humanity. We asked ourselves how graphic design can be “bewitched” by *queer* and feminist thoughts, what “*queer* design” means and what constitutes a “monstrous” design, a design that is itself a *meta-morphosis* – beyond form. The search for answers culminated in the practical project that is presented in the second part of the investigation and which consists of a “patchwork”, a *script for a monstrous design* and a visual essay created based on the aforementioned script and where the exercises of experimentation carried out with the patchwork are presented.

Keywords

Witch

Monster

Queer

Graphic Design

Feminism

Canon

Agradecimentos p.II

Resumo / Abstract p.III
Palavras Chave / Keywords p.III

Índice p. IV

lista de Figuras p.VI

Página XII
NOTA INTRODUTÓRIA

Páginas 1-7

INTRODUÇÃO

Enquadramento e relevância
Metodologia
Objetivos
Questão de investigação
Estrutura do documento

Parte I

CAPÍTULO 1

Se não puderes dançar não te demores

- 1.1. Do feminismo a Judith Butler: p.12
teoria da performatividade de género
- 1.2. O género do improviso p.15
- 1.3. Coreografias de género: p.20
impactos de 'Problemas de Género' em Portugal
- 1.4. A menina dança? p. 32
Participação feminina no design gráfico em Portugal
- 1.5. Não são isso os feminismos? p.38
- 1.6. Dois passos em frente, um passo para trás p.46

CAPÍTULO 2

Criando desordem

- 2.1. Quantas narrativas cabem na História? p.52
- 2.2. O modernismo (não) é para todos p.63
- 2.3. O design será queer e feminista ou não será p.69
- 2.4. Criadores de desordem p.76

CAPÍTULO 3

Bruxas, monstros e ciborgues: uma orgia de corpos dissidentes

- 3.1. No princípio era a Mãe p.84
- 3.2. Viajamos até Urano p.90
- 3.3. O coração é uma mola, p. 102
e as juntas outras tantas rodas
- 3.4. Uma besta imperfeita, sem medo, sem fé, p.105
sem constância

Parte II

Página 114
Apresentação

Página 122
Guião: para um design monstruoso a haver

Página 146
Meta- morfose

Página 166
CONCLUSÃO

Referências p. 169

LISTA DE FIGURAS

fig. 1

Manuscritos de *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, em exibição numa das paredes da exposição dedicada à escritora no Bundeskunsthalle, Bonn, Alemanha (2022).Fotografia tirada por nós aquando da visita à exposição em julho de 2022.

fig. 2

Primeira edição portuguesa de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Fotografia tirada por nós aquando da visita à exposição em julho de 2022.

fig. 3

Hand measurements of man and woman. Diagrama de Alvin R. Tilley e Henry Dreyfuss Associates retirado do livro *The Measures of Man and Woman*, por A. R. Tilley e H. D. Associates, 1993, Nova York: The Whitney Library of Design, p.75.

fig. 4

“*Dildo Total*”. Ilustração de Paul B. Preciado retirada de *Manifesto Contra-Sexual*, por P. B. Preciado, 2019, Lisboa: Orfeu Negro, p.69.

fig. 5

Dildo piscas pearl. Retirada de de *Manifesto Contra-Sexual*, por P. B. Preciado, 2019, Lisboa: Orfeu Negro, p.147.

fig. 6

Ilustrações de instrumentos para tratar e prevenir a masturbação. Retirada de de *Manifesto Contra-Sexual*, por P. B. Preciado, 2019, Lisboa: Orfeu Negro, p.133.

fig. 7

O braço trabalhador. Retirada de de *Manifesto Contra-Sexual*, por P. B. Preciado, 2019, Lisboa: Orfeu Negro, p.146.

fig. 8

Mulher portuguesa, graças ao Estado Novo tens a estabilidade da família, a liberdade religiosa, a ordem social, a paz que preservou o nosso país da catástrofe e das descrições da guerra. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, 1945-46. Cartaz, 76 x 53 cm. Obtida de https://www.europeana.eu/pt/item/10501/bib_rnod_219365

fig. 9

A Lição de Salazar, Martins Barata, 1938. Retirada de “Adeus Pátria e Família: a resistência à repressão da homossexualidade em Portugal, C. Margato, 2022, *Expresso*, obtida de <https://expresso.pt/revista/culturas/exposicoes/2022-09-02-Adeus-Patria-e-Familia-a-resistencia-a-repressao-da-homossexualidade-em-Portugal-8b595332>

fig. 10

Menina e Moça, nº167, janeiro de 1962. Obtida de <https://ilustracaoportuguesa.wordpress.com/2015/10/05/menina-e-moca-no-167-janeiro-1962-casar-e-um-sacramento/>

fig. 11

1ª Jornada das Mães de Família, junho de 1942. Retirada de *O Género nas Redações*, p.12, A. Casimiro, 2016. Obtido de <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/85589/1/Relatório%20Final.pdf>

fig. 12

Programa de *O ano do pénis*, por Gonçalo Diniz, 1998. Retirada de Em busca de um devir performativo queer em Portugal por J. M. D. Ferreira, 2005, *Sinais de cena* 4, p.20.

fig. 13

Postal de *O pecado de João Agonia*, de Luís Castro, 1998, fotografia de Velez. Obtido de <https://karnart.org/pecado/>

fig. 14

Olympia, Édouard Manet, 1863. Óleo sobre tela. 130 x 190 cm. Museu d’Orsay, Paris.

fig. 15

Olympia, Vera Mantero, 1993. Fotografia de Jorge Gonçalves. Obtida de https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/olympia-de-vera-mant_13

fig. 16

Corpo de baile, direção de Miguel Pereira, O Rumo do Fumo, 2005. Fotografia de Cláudia Mateus. Retirada de “Em busca de um devir performativo queer em Portugal” por J. M. D. Ferreira, 2005, *Sinais de cena* 4, p.20.

fig. 17

Nossa Senhora das Flores, Francisco Camacho. Fotografia de Nacho Correa. Obtida de <https://eira.pt/nossa-senhora-das-flores/>

fig. 18

Relatório de 25 de maio de 1972 em que se defende a proibição de circulação do livro *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Obtido de <https://ephemerajpp.com/>

fig. 19

Kart, o cigarro que ELE fuma...o cigarro que dá quilómetros de prazer. Retirada de *O Estado Novo e as Mulheres*, J. Mascarenhas (org.), 2001, Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.

fig. 20

Katt Both, sem título, 1930-1931. Anúncio publicitário para a *Atikah Cigarettes*. Retirada de *Bauhaus Women* por E. Otto e P. Rösslner, 2019, Londres: Herbert Press, p.198.

fig. 21

Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa enquanto fumam um cigarro. Fotografadas por Jorge Horta, irmão de Maria Teresa Horta. Retirada de “50 anos: Novas Cartas Portuguesas têm edição comemorativa com fotografias inéditas”, por C. Margato, 2022, obtida de <https://expresso.pt/revista/culturas/livros/2022-06-04-50-anos-Novas-Cartas-Portuguesas-tem-edicao-comemorativa-com-fotografias-ineditas-fod10244>

fig. 22

Novas Cartas Portuguesas. 1ª edição. Lisboa: Estúdios Cor, 1972. Retirada de “Três Marias: a censura de ‘Novas Cartas Portuguesas’”, por A. B. Pedrosa, 2019, obtida de <https://www.esquerda.net/dossier/tres-marias-censura-de-novas-cartas-portuguesas/64514>

fig. 23

Novas Cartas Portuguesas. 2ª edição. Lisboa: Futura, 1974. Obtida de [http://hemerotecadigital.cm-](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_NovasCartasPortuguesas.htm)

[lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_NovasCartasPortuguesas.htm](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_NovasCartasPortuguesas.htm)

fig. 24

A revolução das três Marias, por Maria do Socorro. *Manchete* (Rio de Janeiro), n.º 1153, 25 de Maio de 1974, pp. 28-29. Obtida de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_NovasCartasPortuguesas9.htm

fig. 25

“*Três Marias*”: o fim de um escândalo, por Regina Louro. *Flama*, n.º 1367, 17 de maio de 1974. Obtida de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_NovasCartasPortuguesas9.htm

fig. 26

“*Novas Cartas Portuguesas*”: *Julgamento secreto*. *Diário de Lisboa*, 25 de Outubro de 1973, p. 1. Obtida de http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/LivrosQueForamNoticia_NovasCartasPortuguesas9.htm

fig. 27

Vera Mantero em *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*. Fotografia de José Fabião. Obtida de https://www.orumodofumo.com/pt/em-circulacao/talvez-ela-pudesse-d_10

fig. 28

O festival Klapstuck 91, apresenta o programa “Os Novos Portugueses” onde se inclui a peça de Vera Mantero “Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”. Fotografia tirada durante a visita à exposição *Dança em Coimbra?!, Para uma Timeline a Haver – Genealogias da dança como prática artística em Portugal* (ed. VI), curadoria de Ana Bigotte e João dos Santos Martins, concepção e design gráfico de Marco Balesteros.

fig. 29

Viagens aventureosas de Felício e Felizarda ao Polo Norte (1922) de Ana Castro Osório. Design da Capa e ilustrações por Mily

Possoz; Lusitania Editora. Livro, 12 x 22,6 cm. Retirada de *Errata*, por I. Duarte e O. Martins, 2021, p.36. Obtida de <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue>

fig. 30

Portugal para os Pequenininos, coleção Os Grandes Portugueses (1915), Maria Paula de Azevedo. Design da capa por Alice Rey Colaço. Livro, 17 x 24,5 cm. Retirada de *Errata*, por I. Duarte e O. Martins, 2021, p.15. Obtida de <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue>

fig. 31

Coleção Educativa Bendito é o fruto... (1957/1973) de Maria João de Sousa Martins. Design da capa e ilustrações por Raquel Roque Gameiro Ottolini. Direção-geral do Ensino Primário (Ed. 1957) / Ministério da Educação Nacional, Direção-geral da Educação Permanente (Ed. 1973). Livro, 11 x 16,5 cm. Retirada de *Errata*, por I. Duarte e O. Martins, 2021, p.41. Obtida de <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue>

fig. 32

Portugal Resiste (1965) de Luís Cília. Design por Judite Cília; Cercle du Disque Socialiste (Ed.). Capa de disco, 18 x 18 cm. Retirada de *Errata*, por I. Duarte e O. Martins, 2021, p.29. Obtida de <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue>

fig. 33

Tradução das conferências proferidas durante a 1ª quinzena de Estética Industrial (1965), Núcleo de Arte e Arquitetura, Instituto Nacional de Investigação Industrial. Design da capa por Alda Rosa; Livro, 19,5 x 29cm. Retirada de *Errata*, por I. Duarte e O. Martins, 2021, p.14. Obtida de <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue>

fig. 34

1a Exposição de Design Português (1971) Instituto Nacional de Investigação Industrial Design de Cristina Reis (Capa), Alda Rosa (Miolo); Imprimarte, S.A.R.L. (Composição e impressão) Catálogo, 21 x 21 cm. Retirada de *Errata*, por I. Duarte e O. Martins, 2021, p.22. Obtida de <https://www.errata.design/pt/#errata-digital-catalogue>

fig. 35

Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia: Alexandre Delmar. Imagens gentilmente cedidas por Isabel Duarte.

fig. 36

Sítio online da *Errata*. Design ID-AE Studio, programação web Queo (2021). Obtida de <https://www.errata.design/pt/>

fig. 37

Quem tiver filhas no mundo... (1933), Emília de Sousa Costa. Design: Raquel Roque Gameiro Ottolini (capa); Empresa Nacional de Publicidade (Ed.); Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade. Livro, 14,7 x 20,5 cm. Imagem gentilmente cedida por Isabel Duarte.

fig. 38

Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia: Alexandre Delmar. Imagens gentilmente cedidas por Isabel Duarte.

fig. 39

Género nas conferências de design em 2019: média de mulheres, pessoas não binárias e homens. Visualização de dados por Silva Baum, *AIGA Eye on Design*. Artigo completo em: <https://eyeondesign.aiga.org/we-surveyed-gender-equity-at-design-conferences-again-and-not-much-has-changed>

fig. 40

bell hooks. Fotografia: *The bell hooks Institute*. Retirada de “Big Thinker: bell hooks”, por K. Prendergast, 2019, *The Ethics Centre*. Obtida de <https://ethics.org.au/big-thinker-bell-hooks/>

fig. 41

Black Woman’s Manifesto (s.d.). Retirada de “*Take Back the Fight Tells the History of Fighting Gender + Sexual Violence through Activist Design*” por M. Morley, 2017, *AIGA Eye on Design*, obtida de <https://eyeondesign.aiga.org/take-back-the-fight-tells-the-history-of-fighting->

gender-sexual-violence-through-activist-design/

fig. 42

Greve Feminista Internacional. Lisboa, 8 de Março de 2019. Retirada de *Que Força é Essa*, S. Silva (Ed.), 2019, Lisboa: Tinta da China, p.95.

fig. 43

Integrantes do *Combahee River Collective* numa marcha em memória das mulheres de cor assassinadas na Massachusetts Avenue, em Boston, 1 de abril de 1979. Segurando a faixa, da esquerda para a direita: Maria Elena Gonzales, Margo Okasawa-Rey, Barbara Smith e Demita Frazier. Crédito: Foto de Tia Cross. Obtida de <https://abolha.com/2020/06/23/barbara-smith/>

fig. 44

Audre Lorde (esquerda) a brincar com os cabelos entrançados de Barbara Smith, 1979. Crédito: Foto de Tia Cross. Obtida de <https://abolha.com/2020/06/23/barbara-smith/>

fig. 45

Social construction zone (2021). Ilustração de Jennifer Tobias, lettering de Akshita Chandra. Retirada de *Extra Bold* por E. Lupton, F. Kafai, J. Tobias, J. A. Halstead, K. Sales, L. Xia e V. Vergara, 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, pp.18-19.

fig. 46

Greve Feminista Internacional. Lisboa, 8 de Março de 2019. Arquivo EPHEMERA. Obtida de <https://oficialjpp.com/index.html>

fig. 47

Marcha pela Igualdade de Género. Vila Real, 23 de Março de 2019. Arquivo EPHEMERA. Obtida de <https://oficialjpp.com/index.html>

fig. 48

Greve Feminista Internacional. Lisboa, 8 de Março de 2019. Arquivo EPHEMERA. Obtida de <https://oficialjpp.com/index.html>

fig. 49

Occupy Wall Street, fotografia e Jason Lester. Retirada de “Nope to Hope: The power of graphics in politics protest”, por E. Gosling, 2018, *AIGA Eye on Design*, obtida de <https://eyeondesign.aiga.org/nope-to-hope-the-power-of-graphics-in-politics-protest/>

fig. 50

bell hooks em 1996. Fotografias de Eli Reed / Magnum. Retirada de “The power of bell hooks’s gaze”, por E. Reed, 2021, *The New Yorker*, obtida de <https://www.newyorker.com/magazine/2021/12/27/the-power-of-bell-hooks-gaze>

fig. 51

Coletivo feminista Pussy Riot performam “Virgem Maria, afugente Putin!” no altar da Catedral de Cristo Salvador de Mocovo, 2012. Retirada de “Ideologia punk e militância política juvenil: as Pussy Riot e a invasão do sacro”, por J. Brandão e A. V. Sousa, 2016, *Revista Lumen Et Virtus*, VII, 17, p.16.

fig. 52

A revista LGBT *The Advocate*, escolheu, ironicamente, o presidente russo como personalidade do ano 2014. A capa desenhada por Gray sugere um cartaz do *Big Brother*, saído diretamente da obra de Orwell para a realidade. Retirada de *The graphic design idea book*, por S. Heller e G. Anderson, 2016, Londres: Laurence King, p.54.

fig. 53

Da primeira versão cinematográfica (1956) de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*. Retirada de “1984”, por G. Orwell, [1987] 2015, Lisboa: Antígona, p. 329.

fig. 54

Polka Walcząca (Fighting Polish Woman), Ola Szmida, 2020. Retirada de “Lighttning Bolts, Umbrellas + the Body as a Battleground – Decoding the Symbols of Protest Against Poland’s Abortion Law”, por Z. Swidlicka, 2020, obtida de <https://eyeondesign.aiga.org/lightening-bolts-umbrellas-the-body-as-a-battleground-decoding-the-symbols-of-protest-against-polands-abortion-law/>

fig. 55

Dość! (Chega!), Joanna Gębal, 2020. Retirada de “Lighttning Bolts, Umbrellas + the Body as a Battleground – Decoding the Symbols of Protest Against Poland’s Abortion Law”, por Z. Swidlicka, 2020, *AIGA Eye on Design*, obtida de <https://eyeondesign.aiga.org/lightening-bolts-umbrellas-the-body-as-a-battleground-decoding-the-symbols-of-protest-against-polands-abortion-law/>

fig. 56

Detalhe do panfleto *Can Jokes Bring Down Governments?*, Metahaven (2014).

fig. 57

Um jovem Trump rodeado de reparigas anime de pele clara com bonés *Make America Great Again*. Retirada de “The Aesthetics of the Alt-Right”, por M. Ambedkar, *Post-Office Arts Journal*, Baltimore, obtida de <http://www.title-magazine.com/2017/02/aesthetics-of-the-alt-right/>

fig. 58

Ramona Andra Xavier aka Macintosh Plus, capa de album, 2011. Retirada de “Vaporwave is Dead, Long Live Vaporwave”, por E. Gosling, 2020, *AIGA Eye on Design*, obtida de <https://eyeondesign.aiga.org/vaporwave-is-dead-long-live-vaporwave/>

fig. 59

Tunga, da série *Vanguardia Viperina*, 1985. Fotografia em preto e branco. Retirada de “Tentacular Thinking” por D. Haraway, 2016, *e-flux journal*, obtida de <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>

fig. 60

Primeira página do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* que aconteceu no MoMA em 1936 da autoria de Alfred H. Barr Jr. Retirada de *Extra Bold* por E. Lupton, F. Kafai, J. Tobias, J. A. Halstead, K. Sales, L. Xia e V. Vergara, 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, p.81.

fig. 61

Rizomas de *acorus calamus* no fundo de uma lagoa vazia. Pelhrimov, República Checa, abril de 2012. Imagem de domínio público obtida através do arquivo online *Wikimedia Commons*.

fig. 62

Colonialism and Abstract Art. Hank Willis Thomas, 2019. Retirada de *Extra Bold* por E. Lupton, F. Kafai, J. Tobias, J. A. Halstead, K. Sales, L. Xia e V. Vergara, 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, p.80.

fig. 63

The birth canal of graphic design. Ellen Lupton, 2021. Retirada de *Extra Bold* por E. Lupton, F. Kafai, J. Tobias, J. A. Halstead, K. Sales, L. Xia e V. Vergara, 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, p.83.

fig. 64

Posições de uma criança ao nascer. detalhe de um gravura do século XVIII. Retirada de *A medicinal dictionary*, por R. James, Londres 1743-1745.

fig. 65

Infográfico realizado pela *Pencilbox Studios* (2018) de todas as mulheres referenciadas em cada capítulo de *Meggs History of Graphic Design*. Obtido de <https://pencilboxstudios.com/the-women-included-in-meggs-history-of-graphic-design/>

fig. 66

Secção “Narrativa”. *Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia captadas por nós aquando a visita à exposição.

fig. 67

Secção “Casa”. *Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia captadas por nós aquando a visita à exposição.

fig. 68

Secção “Instituição”. *Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia captadas por nós aquando a visita à exposição.

fig. 69

Votes for Women (1915), cartão postal de Katherine Milhous. Retirada de *Baseline Shift*, por B. Levit (Ed.), 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, p.64.

fig. 70

Margaret Macdonald, projeto *ex-libris*, 1896. Reproduzido em *Ver Sacrum* (A primavera sagrada) em 1901. Retirada de *Meggs’ History of Graphic Design* (6ª Ed.), por P. B. Meggs e A. W. Purvis, 2016, New Jersey: John Wiley & Sons, p. 246.

fig. 71

Festa Bauhaus, taberna “Ilmschlösschen”, Weimar, 29 de novembro de 1924. Retirada de *Bauhaus Women* por E. Otto e P. Rössler, 2019, Londres: Herbert Press, p.10.

fig. 72

Anúncio *Thügina* criado por Söre Popitz, 1925. Retirada de *Baseline Shift*, por B.

Levit (Ed.), 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, p.133.

fig. 73

Hannah Höch, *Da—dandi*, colagem e fotomontagem, 1919. Imagens e materiais são reciclados, com justaposições casuais e decisões planeadas contribuindo para o processo criativo. 48,3 x 31 cm. Retirada de *Meggs’ History of Graphic Design* (6ª Ed.), por P. B. Meggs e A. W. Purvis, 2016, New Jersey: John Wiley & Sons, p. 278.

fig. 74

So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt (É assim que parece, meu filho, este mundo), Friedl Dicker, sem data/ início dos anos 1930, fotomontagem e colagem. Fotografia de uma obra destruída. Retirada de *Bauhaus Women* por E. Otto e P. Rössler, 2019, Londres: Herbert Press, p.31.

fig. 75

Em 1938, o arquiteto formado na Bauhaus, Ernest Neufert, publicou um sistema de proporções padrão para produtos e arquitetura baseados numa forma humana ideal. O corpo da mulher é sempre mostrado em relação a objetos e espaços domésticos, reforçando a visão da mulher como cuidadora do lar e da família. Retiradas de *Bauentwurfslehre*, por E. Neufert, 1984.

fig. 76

Campanha da *Timex*, 1969, que convida os maridos a “eletrificar” as suas esposas com um relógio de \$50. Retirada de *Mechanical Bride*, por E. Lupton, 1993, Nova York: Princeton Architectural Press., p.12.

fig. 77

Mulher conectada a várias máquinas. Publicidade da *GE*, 1965. Retirada de *Mechanical Bride*, por E. Lupton, 1993, Nova York: Princeton Architectural Press., p.13.

fig. 78

A “noiva mecânica”. Publicidade de *torradeira, 1949, Proctor-Silex, Inc.* Retirada de *Mechanical Bride*, por E. Lupton, 1993, Nova York: Princeton Architectural Press., p.3.

fig. 79

Anúncio da RCA, de 1966, que compara uma televisão a uma mulher – ambos têm rostos adoráveis e traseiras robustas e confiáveis. Retirada de *Mechanical Bride*, por E. Lupton, 1993, Nova York: Princeton Architectural Press., p.12.

fig. 80

Suffragetto (1908/9). obtido de <https://eyeondesign.aiga.org/what-does-metoo-gain-by-winning-brand-of-the-year/>

fig. 81

Paula Scher, cartaz da *Swatch Watch*, 1985, 117 x 76 cm. Retirado de *Meggs’ History of Graphic Design* (6ª Ed.), por P. B. Meggs e A. W. Purvis, 2016, New Jersey: John Wiley & Sons, p. 507.

fig. 82

April Greiman (design e tipografia) e Jayme Odgers (direção de arte, fotografia e design), cartaz para o *California Institute of the Arts*, 1979. 29, 2 x 119 cm. Retirado de *Meggs’ History of Graphic Design* (6ª Ed.), por P. B. Meggs e A. W. Purvis, 2016, New Jersey: John Wiley & Sons, p. 500.

fig. 83

A mulher vitruviana, Harmonia Rosales, 2017. Obtida de <https://www.instagram.com/honeiee/>

fig. 84

O homem vitruviano, 1490, por Leonardo da Vinci canonizou o conceito de homem como medida para o mundo construído.

fig. 85

Bauentwurfslehre, 1938. Diagrama de Ernst Neufert. *Bauwelt-Verlag* (Alemanha); primeira publicação em 1936.

fig. 86

A medida de uma mulher (vista frontal), in *The Measure of Man and Woman*, 1993, Henry Dreyfuss Associates, p.24.

fig. 87

Diagrama de Ernst Neufert, anotações de Ellen Lupton. Retirada de *Extra Bold* por E. Lupton, F. Kafai, J. Tobias, J. A. Halstead, K. Sales, L. Xia e V. Vergara, 2021, Nova York: Princeton Architectural Press, p.31.

fig. 88

The Measure(s) of Man, 2011, Thomas Carpentier. Projeto de graduação, École Spéciale d’Architecture, Paris. Retirado de *Beautiful Users*, E. Lupton, 2014, Nova York: Princeton Architectural Press, p.27.

fig. 89

ENgenderingGenderChangers, Zach Blas redesenhou as conexões de *hardware*, opondo-se ao sistema de conexão binária heteronormativo *male/female – macho/*

fêmea. Obtida de <https://zachblas.info/works/queer-technologies/>

fig. 90

Gay Bombs, 2011. Detalhe da instalação com curadoria de Zach Blas e Christopher O’Leary. Obtida de <https://zachblas.info/works/queer-technologies/>

fig.91

Genderpoo é um trabalho queer-gráfico sobre iconografia das casas de banho realizado por Coco Guzman, a.k.a. Coco Riot, desde 2008. Obtida de <https://www.cocoriot.com/genderpoo>

fig. 92

Fotos da performance de Luiza de O. Prado que criou as bases para *Uma Topologia dos Excessos*. Obtida de <https://www.luiza-prado.com/>

fig. 93

A releitura feita por Harmonia Rosales da *Criação de Adão* substitui as figuras originais por mulheres negras. Obtida de <https://www.instagram.com/honeiee/>

fig. 94

Criação de Adão (1508-1515), fresco de Michelangelo Buonarroti, teto da Capela Sistina, Roma.

fig. 95

Adão e Eva (1507), Albrecht Dürer. Óleo sobre painel, 209 x 81 cm. Galeria online del Museo del Prado de Madrid.

fig. 96

Cartazes The Measure of Man. Henry Dreyfuss, 1969. Retirado de *Beautiful Users*, E. Lupton, 2014, Nova York: Princeton Architectural Press, p.20.

fig. 97

Primeiro retrato de família do sistema solar (1990). Obtida de <https://solarsystem.nasa.gov/resources/700/first-ever-solar-system-family-portrait-1990/>

fig. 98

A mutilação de Urano por Saturno, Gioprggio Vasari e Cristoforo Gherardi, século XVI. Óleo sobre painel.

fig. 99

Urano crescente, uma visão que os terráqueos nunca testemunharam até a *Voyager 2* a fotografar a 24 de janeiro de 1986. Obtida de <https://voyager.jpl.nasa.gov/galleries/images-voyager-took/uranus/>

fig. 100

Imagem dos dois hemisférios de Urano obtida com o *Keck Telescope* nos dias 11 e 12 de julho de 2004. Obtida de <https://solarsystem.nasa.gov/resources/605/keck-telescope-views-of-uranus/>

fig. 101

Imagem de Urano obtida pelo *Telescópio Espacial Hubble*, em 2006, que mostra as bandas e uma nova mancha escura na atmosfera do planeta. Obtida de <https://solarsystem.nasa.gov/resources/454/hubbles-uranus/>

fig. 102

Multispecies Cat’s Cradle. Desenho de Nasser Mufti, 2011. Retirada de *Staying with the Trouble*, por D. Haraway, 2016, EUA: Duke University Press, p. 9.

fig. 103

Ícone proposto por Haraway para o Chthuluceno: Potnia Theron com cara de górgona, 600 AC, 33 cm de diâmetro. Museu Britânico, escavado por Auguste Salzmann e Sir Alfred Bilotti; comprado em 1860. Fotografia de Marie-Lan Nguyen, 2007. Retirada de *Staying with the Trouble*, por D. Haraway, 2016, EUA: Duke University Press, p. 53.

fig. 104

Octopi Wall Street: revolta sinctónica. Marley Jarvis, Laurel Hiebert, Kira Treibergs, 2011. Instituto de Biologia Marinha de Oregon, Universidade de Oregon. Retirada de *Staying with the Trouble*, por D. Haraway, 2016, EUA: Duke University Press, p. 51.

fig. 105

Planos do telescópio refletor de Herschel de 12 metros de altura. Science Museum Group Collection. Obtida de <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co56986/herschels-20-foot-telescope-made-in-1783-print-engraving>

fig. 106

Retrato de William Herschel por Louise du Piery (1781). Louise Du Pierry era astrônoma. Ela foi a primeira mulher a lecionar em Sorbonne. Obtida de <https://artsandculture.google.com/entity/louise-du-pierry/m0czbh7v?hl=en>

fig. 107

No retrato, o novo planeta de Herschel é mostrado no canto superior esquerdo da imagem, para lá da órbita de Saturno.

Obtida de <https://artsandculture.google.com/entity/louise-du-pierry/m0czbh7v?hl=en>

fig. 108

Conrad von Meigenberg; *Buch der Natur*, Augsburg, 1478. Retirada de *Monstros*, por J. Gil, 1994, Lisboa: Quetzal Editores.

fig. 109

Hartmann Chedel, *Chronica mundi*, Nuremberg, Anton Koberger, 1493. Retirada de *Monstros*, por J. Gil, 1994, Lisboa: Quetzal Editores.

fig. 110

As gémeas siamesas Millie e Christine McKoy, filhas de pais escravos na América do século XIX, foram vendidas quando tinham apenas 10 meses. Fotografia tirada por Louis Bertin. Obtida de <https://www.ncpedia.org/biography/mccoy-millie-christine>

fig. 111

The Measure(s) of Man, 2011, Thomas Carpentier. Projeto de graduação, École Spéciale d’Architecture, Paris. Retirado de *Beautiful Users*, E. Lupton, 2014, Nova York: Princeton Architectural Press.

fig. 112

Uma boneca *Barbie* transexual que nos remete para o universo do monstro de *Frankenstein* faz alusão ao artigo na revista sobre a história de um homem trans. *The Village Voice* vol. 44, nº46 (nov. 23, 1999). Retirada de *de Manifesto Contra-Sexual*, por P. B. Preciado, 2019, Lisboa: Orfeu Negro, p.151.

fig. 113

Beweis: wie aus einer Mücke ein Elephant werden kann. [Como um elefante se pode transformar num mosquito] *Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin*, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm. Imagem de domínio público obtida de: <https://wellcomecollection.org/works/dx2zvrpf/items?canvas=1>

fig. 114

Wie ein Nachtfalter entsteht. [Como uma borboleta nasce de um dândi]. *Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin*, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm. Imagem

de domínio público obtida de: <https://wellcomecollection.org/works/dx2zvrpf/items?canvas=1>

fig. 115

Entstehung eines Backfisches aus einem Backfisch. [transformação de um peixe numa adolescente]. *Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin*, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm. Imagem de domínio público obtida de: <https://wellcomecollection.org/works/dx2zvrpf/items?canvas=1>

fig. 116

Entwicklung des Bücklings aus einem Bückling. [transformação de um arenque num gesto de reverência]. *Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin*, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm. Imagem de domínio público obtida de: <https://wellcomecollection.org/works/dx2zvrpf/items?canvas=1>

fig. 117

A capa da revista *Vogue* (2008), protagonizada por LeBron James e Gisele Bündchen, apresenta semelhanças bizarras com o cartaz americano de 1917 “*Destroy This Mad Brute – Enlist U.S. Army*” (Destrua este bruto louco – aliste-se no Exército dos EUA). Retirada de *Design Gráfico como forma de descolonização*, por I. Borges, 2019, disponível em: <https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/4035>

fig. 118

Borg-Queen, personagem dos filmes *Star Trek*.

fig. 119

The Measure(s) of Man, 2011, Thomas Carpentier. Projeto de graduação, École Spéciale d’Architecture, Paris.

fig. 120

Mão com uma prótese de um dedo. Imagem retirada do filme *O Piano* (1993), de Jane Campion.

fig. 121

Prótese de uma mão. Imagem retirada do filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

fig. 122

“*O braço trabalhador*”, prótese projetada por Jules Amar. Imagem retirada de *Manifesto Contra-Sexual* (2019), de Paul B. Preciado.

fig. 123

Um exemplo da nova concepção mecânica do corpo é esta gravura alemã do século XVI, em que o corpo do camponês é composto por instrumentos agrícolas.

fig. 124

J. Case, *Compendium Anatomicum* (1696). Em claro contraste com a gravura do homem-máquina temos esta imagem do “homem árvore”, em que os vasos sanguíneos são vistos como ramos a crescer do corpo humano.

fig. 125

A concepção do corpo como um receptáculo de poderes mágicos derivava, em grande medida, da crença em uma correspondência entre o microcosmo do indivíduo e o macrocosmo do mundo celestial, como ilustra a imagem do “homem do zodíaco” do século xvi.

fig. 126

Bruxas conjurando um aguaceiro, xilogravura em Ulrich Molitor, *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus*, Sobre Mulheres Feiticeiras e Adivinhas (1498).

fig. 127

Gravura de Hans Weiditz, *O herbário da bruxa* (1532).

fig. 128

Pode-se ver refletida a “africanização” da bruxa nesta caricatura de uma *pétroleuse*, num panfleto contrarrevolucionário de 1871.

fig. 129

Um dos *tweets* do movimento *#magicalresistance*. O Trump é representado como sendo um *Cheeto* e nele é conjurado uma espácie de feitiço de vudu.

fig. 130

O sabá das bruxas. A primeira e mais famosa de uma série de gravuras produzida pelo artista alemão Hans Baldung Grien a partir de 1510.

fig. 131

Se eu morrer de SIDA – esqueçam o enterro – apenas larguem o meu corpo nos degraus da F.D.A. Casaco usado por David Wojnarowicz (14 de setembro de 1954 - 22 de julho de 1992), demonstração *ACT UP*, Food and Drug Administration, Washington D.C., 11 de Outubro de 1988. Fotografia por Bill Dobbs. Imagem retirada de *What is a queer typography?* (2021), de Paul Soulellis, disponível em: <https://soulellis.com/writing/tdc2021/>

diagrama 1

Resposta emocional humana em relação à semelhança com o humano. Diagrama desenhado por nós a partir do trabalho de Dave Bryant.

diagrama 2

Resposta emocional humana em relação à semelhança com o movimento e aparência humanas. Diagrama desenhado por nós a partir do trabalho de Dave Bryant.

diagrama 3

Resposta emocional humana possível face à aparência e movimento de King Kong, o monstro de Frankenstein, a prótese de um braço, um dildo vibratório, John Merick, Calibã, e Paul B. Preciado.

NOTA INTRODUTÓRIA¹

*Escrevo da terra das feias, para as feias, as velhas, as machonas, as frígidas, as malfodidas, as infodiveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado das gajas boas. E começo por aqui para que as coisas sejam claras: não peço desculpa de nada, não me venho lamentar.**

Sentada frente ao computador, penso em como articular uma reflexão que introduza a investigação. Procuo identificar o meu lugar, enquadrar o “eu” antes de encarnar o “nós” que vos irá falar. Sentada frente ao computador, como estou há vários dias, tenho escrito, apagado e reescrito. Sentada à frente do computador sofro do chamado “bloqueio de escritor”. É mais fácil pensar o outro, os outros, do que o eu. Sentada frente ao computador, as palavras com que Virginie Despentes inicia *Teoria King Kong* ecoam na minha mente. Sinto a necessidade de abrir a reflexão com elas, de as partilhar para que possam ecoar noutras mentes. Também eu quero deixar as coisas claras.

Teoria King Kong foi o meu primeiro contacto com literatura feminista. É a génese da investigação que aqui se apresenta e que, agora percebo, começou muito antes do mestrado. Mulher branca do norte global, nascida em Portugal, inquietada, desde que me lembro, com a submissão da mulher aos

desejos e vontades do homem. Mulher branca do norte global, nascida e criada em Portugal, vejo os restos mortais do regime salazarista a ser transportados por tios, tias, avós, familiares e não familiares, mais ou menos conhecidos. O homem sai para trabalhar, a mulher cuida da casa e das crianças – o trabalho não remunerado, produção de mão de obra, máquina que alimenta o capital. “Deus, pátria, família” vai ressoando de mansinho nas casas portuguesas. Se em mim havia já uma chama tímida de inquietação despontada pelas vivências no meio rural, onde todos conhecem todos, onde a diversidade é escassa, Despentes, com o seu grito feminista rebelde, transformou essa chama num imenso incêndio, incapaz de ser dominado.

Mulher branca do norte global, nascida em Portugal em 1998, pertencço à geração Z, *pósmillennial*, geração do digital, do *multitasking* e da velocidade; à geração em rede, sempre conectada à rede; à geração que se tem vindo a mostrar mais consciente, humanitária e defensora de

causas sociais (Netto, 2020). Escrevo deste lugar de mulher branca do norte global. Mulher a quem foi permitido ingressar na universidade. Mulher que pensa, com as filósofas Vinciane Despret e Isabelle Stengers, no privilégio de poder dar continuidade aos estudos, que pensa o seu lugar na universidade e no modo como o ocupa. *Women who make a fuss*, no original *les faiseuses d’histoires*, são mulheres que “fazem barulho”, que “provocam situações”, que “criam caso”; são as filhas enfiéis de Virginia Woolf que foram para a universidade mas que utilizam esse espaço como espaço de afirmação e não de submissão (Despret & Strengers, 2014).

Escrevo deste lugar de mulher rebelde, de designer, de feminista. De mulher que sabe que nem só de “homens” e “mulheres” se faz o mundo. De designer que, como Joana & Mariana (2013), acredita que o papel do designer é, ou deveria ser, “arranjar problemas” – arranjar problemas tanto no sentido de solucionar problemas mas também, e principalmente, no sentido de provocar problemas, no sentido de,

nas palavras de Zoy Anastassakis (2021), “fazer balbúrdia”. De mulher, designer e feminista que pensa o seu lugar no mundo. Que pensa os obstáculos, injustiças e dificuldades que o ser mulher ainda acarreta mas que pensa também os privilégios que o ser uma mulher branca, do norte global, portuguesa, cidadã da Europa lhe proporciona. Parafraseando Preciado (2021), cúmplice e antigo amante de Despentes (Bretas, 2019) autora com quem iniciei esta viagem, *eu sou a bruxa que vos fala*.

1.

Procurou-se adotar uma linguagem o mais inclusiva possível. Não havendo uma regulamentação formal neste sentido não há uma prática formalizada porém, decidimos explorar esta dimensão linguística. Assim, ao longo do documento, encontramos momentos em que falamos a “linguagem da academia”, infiltramo-nos no seu mundo não fosse este também, apesar da sua dimensão disruptiva, um documento que se insere nesse mesmo contexto. Os momentos em que fala um “nós” contrastam com momentos em que predomina o “eu”. Procuramos deliberadamente evitar a utilização do masculino “universal” – conscientes de que, apesar do esforço, talvez ele surja no documento, tal é o modo como está enraizado em nós.

* Despentes, 2016, p.7

INTRODUÇÃO¹

ENQUADRAMENTO E RELEVÂNCIA

A marcha das mulheres que encheu Washington de *pussyhats* no dia seguinte à tomada de posse de Donald Trump teve repercussões mundiais. Surgem, também em Portugal, manifestações pela igualdade de género, contra a violência doméstica e sexual e contra a injustiça patriarcal. Manifestações despertadas, tanto por casos específicos e mediáticos nacionais, como no rescaldo de movimentos e protestos internacionais – o *Ni una Menos* na Argentina, o caso *Manada* em Espanha, o *#metoo*, entre tantos outros motivados pelo crescimento da extrema direita um pouco por todo o mundo (Silva, 2019). Nestes protestos e manifestações, expressões como “somos as netas das bruxas que vocês não conseguiram queimar” tornaram-se recorrentes. Uma provocação face ao patriarcado que resgata com ironia e sarcasmo o que Silvia Federici descreve como “um dos ataques mais monstruosos ao corpo perpetrado na época moderna” (2020, p.15), uma perseguição que, durante muito tempo, não teve lugar nas páginas da história: a caça às bruxas.

Os acontecimentos mencionados motivaram-nos a partir numa “caça às bruxas”. Não no sentido literal, claro, mas no sentido metafórico de resgatar, também nós, este acontecimento e

explorar as suas possíveis ligações com o design gráfico – ou não tivesse sido, a caça às bruxas, a primeira perseguição na Europa a utilizar propaganda gráfica para gerar o que Federici chama de uma “psicose em massa” (2020, p.252) entre a população. Neste sentido, as bruxas representam as mulheres designers que foram sendo excluídas de uma história linear da profissão, ficando à margem do cânone vigente. A “caça” surge enquanto metodologia. Isto é, perguntámo-nos *Porque é que as mulheres foram sendo excluídas da história do design?* E partimos numa “caça”, numa busca por respostas.

Lendo Judith Butler, rapidamente percebemos o ridículo de restringir a investigação à categoria “mulheres”. O conceito de “corpo”, essencial, desde sempre, às ativistas e teóricas feministas para compreender as raízes da dominação masculina (Federici, 2020) não poderia ser restringido à ideia binária de dois sexos e dois géneros. Havia uma multiplicidade de designers e práticas que estaríamos a negligenciar. Nasce então a vontade de incluir perspectivas e abordagens da teoria *queer* na nossa investigação. Mas como? É neste contexto, que surge a possibilidade de participar do ciclo de leituras e discussão *Mulheres, bruxas, monstros: fazendo balbúrdia*, inserido

no *Programa de estudos independentes em humusidades* organizado por Zoy Anastassakis, entre os dias 4 de março e 27 de maio de 2021. Foram as leituras que, em conjunto com todes es participantes do programa, fomos fazendo de Paul B. Preciado – que relaciona a monstruosidade com a transexualidade e *queerness* – e Donna Haraway – que argumenta sobre a incapacidade do ser humano, com todas as suas limitações, de lidar com os problemas contemporâneos – que nos inspiraram a chamar os monstros a juntar-se a nós e às bruxas nesta investigação. Os monstros, sujeitos de metamorfoses impossíveis, seres que acompanharam, desde sempre, a humanidade, permitem-nos pensar sobre a persistência das normas que, quer no género, quer no próprio design gráfico, definem e delimitam o que constitui “bom” e “mau” design e quem pertence ao cânone da disciplina.

A indústria do design, que privilegia a criatividade e a inovação, não tem refletido esses valores na história que conta. Porém, os trabalhos levados a cabo por autoras como Cheryl Buckley e Martha Scotford e, mais recentemente, por Alexandra Midal, Briar Levit, Ece Canlı, Ellen Lupton, Isabel Duarte, Luiza Prado de O. Martins, Nina Paim, Teal Triggs, Sasha

Constanza-Chock e Vera Sacchetti levam-nos a acreditar que talvez se estejam a reunir as condições para que se possa, de facto, interromper a narrativa dominante abrindo portas para que uma perspectiva *queer* e feminista – parafraseando Canlı em *Design History Interrupted* (2016). É neste sentido que a “caça às bruxas” com que iniciamos a investigação se transforma numa busca por um design “monstruoso”. Um design gráfico capaz de desafiar as normas excludentes e convidar a uma reflexão crítica da disciplina, imaginando futuros possíveis para um design socialmente comprometido.

Chamamos ao nosso trabalho *Meta- morfose: em busca de um design gráfico queer-feminista*. O prefixo de origem grega “*meta-*”, exprime a ideia de mudança, união, transformação. Meta é também algo, um objetivo, que se deseja alcançar. Morfose, por sua vez, significa adquirir ou dar forma. Neste sentido, “*meta- morfose*” pode ser traduzido como “além/para além da forma”. É uma mudança de forma ou de estrutura, uma transformação que acontece. É também o objetivo que pretendemos alcançar: um design monstruoso, que vá, ele próprio, “para além da forma”.

1.

Já fomos disseminando a reflexão desta pesquisa e discutido o seu enquadramento em diferentes fóruns.

METODOLOGIA

Neste trabalho adotou-se uma metodologia simultaneamente intervencionista e não intervencionista, de cariz qualitativo e com uma abordagem multimetodológica. Foram utilizadas como técnicas de recolha de dados a análise documental; a participação no ciclo de leituras *Mulheres, bruxas, monstros: fazendo balbúrdia*, inserido no Programa de estudos independentes em humusidades anteriormente referido; a realização de entrevistas semi-estruturadas; a pesquisa em arquivos de imagens online; a visita a exposições e visualização de filmes considerados pertinentes para a temática em investigação.

A partir da análise documental, faz-se uma análise crítica do estado da arte, contrapondo as informações recolhidas através da leitura, com as informações objetivas e subjetivas mais específicas recolhidas através das entrevistas realizadas a Vera Sacchetti (sobre o coletivo *Foreign Legion*, o simpósio *A Woman's Work* e a exposição que dele decorreu *Add to the Cake*), Isabel Duarte (sobre o projeto *Errata* e a participação de mulheres no design gráfico em Portugal) e Cícero Silveira (sobre a publicação independente e o poder subversivo dos *fanzines*, entre eles a *Sapata Press* – agora *Gato da Bota* –, sobre ideologia de género e *queerness*). As entrevistas foram realizadas via *zoom*, tendo-se optado, quanto à sua estrutura, por uma abordagem

semi-estruturada, seguindo um conjunto de questões previamente definidas – “um guião onde se define e regista, numa ordem lógica para o entrevistador, o essencial que se pretende obter, embora, na interação se venha a dar uma grande liberdade de resposta ao entrevistado” (Amado, J. & Ferreira, S., 2013, p.208). Ainda no âmbito dos processos de campo, visitou-se a primeira apresentação pública do projeto de investigação *Errata*, no Gabinete Gráfico do Museu da Cidade, no Porto, em setembro de 2021; a exposição *Dança em Coimbra?* inserida no projeto com curadoria de Ana Bigotte Vieira e João dos Santos Martins *Para uma timeline a haver*, em junho de 2022; e à exposição *Simone de Beauvoir and 'The Second Sex'*, em julho de 2022, no museu *Bundeskunsthalle* em Bonn, Alemanha. Durante a visita às exposições pôde-se realizar um levantamento fotográfico e recolher informações pertinentes, quer para a estruturação do estado da arte teórico, como para a própria concepção gráfica do projeto prático, no qual culmina esta investigação.

Sendo este um trabalho de pesquisa em design gráfico, procuramos refletir e incorporar, graficamente, as problemáticas trabalhadas no próprio documento. Neste sentido, todas as fontes utilizadas foram desenhadas por mulheres e podem ser baixadas gratuitamente². Na primeira parte, utilizou-se para o corpo de texto,

títulos, notas de rodapé e legendas a fonte *Rasa*, desenhada por Rosetta, Anna Giedryś e David Březina, uma experiência deliberada de remisturar tipos de letra existentes, um “monstro de Frankenstein” e destinada a leitura contínua em ecrãs. Utilizou-se também, nomeadamente nas capitulares, a *Pinyon Script*, uma fonte de estilo *script* desenhada por Nicole Fally; *Not Courier Sans*, desenhada por Ludivine, Loiseau e OSP; *Almendra Display*, por Ana Sanfelippo; *Courgette*, por Karolina Lach; *ABeeZee* de Anja Meiners e *Kotta One*, por Ania Kruck. Utilizou-se também a fonte *Mrs. Eaves*, desenhada por Mrs. Eaves, esposa de John Baskerville. Alterna-se entre uma coluna de texto com as imagens e notas dispostas à margem e a página organizada em duas colunas, onde se organizam o corpo de texto, as imagens e as notas de rodapé. Há também páginas compostas exclusivamente por imagens. As imagens são mais do que ilustração daquilo que se escreve, apresenta e argumenta: embora dialoguem com a escrita, sugerem (re)leituras e outras narrativas, convocando uma relação de horizontalidade entre o texto e a imagem. Note-se que o tamanho das imagens apresentadas em nada representa hierarquia de importância de conteúdos. O objetivo do “jogo” de escalas é o de convidar ao manuseamento ativo do suporte digital. Quem lê o documento tem de o manipular, aumentando e diminuindo o tamanho das

páginas, tem de *performar*, de mergulhar em leituras múltiplas e não lineares.

Na segunda parte do documento, vai-se abandonando a abordagem gráfica adoptada ao longo da primeira parte à medida que se incorpora uma linguagem mais experimental. Também o documento, como um monstro, inicia a sua mutação. Apresenta-se um “guião” que orienta a leitura da “manta monstro” – objeto em que culmina a investigação que aqui se apresenta. Neste guião, cruzam-se ideias recolhidas durante a análise documental, com excertos de filmes (nomeadamente de *O Livro de Imagem* [2018], de Jean Luc-Godard) e poesia (*Ode Triunfal*, de Álvaro de campos, heterónimo de Fernando Pessoa e *Cosmocópula* de Natália Correia). A “manta monstro” é apresentada no seio de sequências de imagens, inspiradas no “guião” e onde se incluem imagens provenientes da primeira parte da investigação, cenas retiradas de filmes, bem como imagens de vídeos feitos por nós em que se manipula e interage com o objeto gráfico proposto – a manta monstro, aquela que é a nossa meta, um objeto em metamorfose, a nossa *meta- morfose*.

².

Ver: <https://www.design-research.be/by-womxn/>

Pensar, mãos dadas com as bruxas – mulheres rebeldes, inteligentes, inconformadas e sexualmente livres – e com os monstros – corpos dissidentes que desafiam o sistema sexo-género – as intersecções entre o design gráfico e os estudos de género numa abordagem que, mais do que feminista, seja também ela *queer*, política e, acima de tudo, transdisciplinar;

Identificar os mecanismos que perpetuam a invisibilidade das mulheres, das bruxas, na história – nomeadamente na história do design gráfico;

Sugerir estratégias de subversão por meio de pensamentos *queer* e feministas capazes de serem aplicadas tanto ao modo como se escreve a história do design, como à própria prática do design gráfico, com a consciência de que o caminho é longo e impossível de percorrer sozinha e, por isso, encorajar potenciais projetos futuros sobre o género no design gráfico.

QUESTÃO DE INVESTIGAÇÃO



O corpo de investigação organiza-se em duas partes. Na primeira, composta por três capítulos, articulam-se os conceitos teóricos fundamentais para o desenvolvimento do projeto prático, apresentado na segunda parte do trabalho.

O primeiro capítulo, *Se não puderes dançar não te demores*, encontra-se organizado em seis subcapítulos. *Do feminismo a Judith Butler* aborda a teoria da performatividade de género proposta por esta autora. *O género do improvisado* trata do mito da norma – transversal quer aos estudos de género quanto à prática do design gráfico – a partir dos trabalhos desenvolvidos tanto por Butler, como por Paul B. Preciado, Ellen Lupton e Leslie Xia, e Cheryl Buckley. Em *Coreografias de género*, os trabalhos desenvolvidos por João Manuel de Oliveira, Manuela Tavares, Lígia Amâncio e João M. Diniz Ferreira permitem-nos refletir sobre a génese dos estudos de género em Portugal e a sua relação com a dança. Por sua vez em *A menina dança?*, reflete-se sobre a participação feminina no design gráfico em Portugal, tomando-se por base o projeto *Errata* desenvolvido por Isabel Duarte e Olinda Martins. Em *Não são isso os feminismos?* pensamos os limites do feminismo tomando como principal referência os trabalhos desenvolvidos por bell hooks. Em *Dois passos em frente, um passo para trás* faz-se um balanço das conquistas e retrocessos no campo dos

direitos das mulheres e da comunidade LGBTQIA+, sobre a *alt-right* e o modo como esta utiliza e subverte artefactos gráficos a seu favor.

No segundo capítulo intitulado *Criando desordem*, pensam-se os fatores que levaram à exclusão de toda uma multiplicidade de trabalhos e praticantes da história do design gráfico, propondo-se a teoria *queer* como estratégia inclusiva e subversiva, capaz de “criar desordem” nas normas e valores discriminatórios da disciplina. Assim, começamos por perguntar *Quantas narrativas cabem na história?* para refletir sobre os métodos de historiar exclusivos, servindo-nos para isso do trabalho de autores como Georges Didi-Huberman, Ellen Lupton, Martha Scotford, Cheryl Buckley e Briar Levit. Em *O modernismo (não) é para todos* partimos dos autores anteriormente referenciados para pensar acerca do que constitui um bom e um mau design no seio de um cânone que é historicamente branco e masculino. Em *O design será queer e feminista ou não será*, a partir do trabalho desenvolvido por autores como Mário Moura, Sacha Constanza-Chock, Sara Ahmed e Ece Canli, apresentamos exemplos de como as minorias e identidades oprimidas têm lentamente ganho visibilidade dentro da disciplina.

No terceiro e último capítulo da primeira parte convidamos as bruxas, os monstros e os ciborgues a juntarem-se a

nós numa *orgia de corpos dissidentes*. Este capítulo – inspirado pelo já referido ciclo de leituras *Mulheres, bruxas, monstros: fazendo balbúrdia*, inserido no *Programa de estudos independentes em humusidades* e organizado por Zoy Anastassakis – é uma peça fundamental da investigação, permitindo-nos identificar uma série de conceitos operacionais que servirão de base ao projeto prático. Em *No princípio era a Mãe*, relacionamos os princípios anacrônicos propostos por Didi-Huberman com as histórias da origem do mundo, sendo conduzidos por Haraway às histórias de Gaia, a Mãe Terra. Deixamos depois a Terra/Gaia e *viamos até Urano*, com Paul B. Preciado. Urano que é o filho e amante de Gaia, o planeta mais distante do sistema solar, inabitável para os humanos, mas que talvez possa ser casa para os monstros e os *chthonicos* de Haraway. Em *O coração é uma mola e as juntas outras tantas rodas* servimo-nos do trabalho de Silvia Federici e Donna Haraway para pensar duas visões fundamentalmente opostas do corpo: o corpo como receptáculo de poderes mágicos e o corpo como engrenagem da máquina capitalista. Por fim, “*uma besta imperfeita, sem medo, sem fé, sem constância*”, ditado francês do século XVII, é o mote para pensar o ataque contra a bruxaria e a visão mágica do mundo.

Na segunda parte da investigação partimos em busca de um *design gráfico monstruoso*. Trabalhamos os conceitos, instrumentos e ferramentas que fomos compilando. Interrompemos, reordenamos, experimentamos. É disso que será feita esta segunda parte: de experiência. Seguimos

em busca de um design que seja *queer* e feminista; um design que seja monstruoso. O monstro é a figura que nos acompanha nesta jornada. É-nos simpático. É-nos intrínseco. É-nos essencial. A experiência é frutífera. São os frutos que dela resultam que servirão para alimentar o nosso monstro. O objetivo é ambicioso e a cada resposta um novo problema se levanta. Permanecemos com o problema. Abraçamos o anacronismo e a narrativa não linear. Apropriamo-nos de frases, filmes, poesias, imagens. Munimo-nos de todas as armas possíveis. Deixamos que o que recolhemos ao longo da investigação inicie o seu processo de mutação, tecemos a nossa teia, a nossa manta de retalhos, sem fim. Queremos experimentar com o que temos e pensar sobre o que ainda não temos. Na segunda parte desta investigação, fazemos o percurso inverso: partimos em busca de perguntas e não em busca de respostas.

PARTE I

Se não puderes dançar

não te demores

CAPÍTULO 1

1.1. DO FEMINISMO A JUDITH BUTLER: teoria da performatividade de género

*Os debates feministas contemporâneos em torno dos significados de género levam, uma e outra vez, a uma certa sensação de problema, como se a indeterminação do género pudesse culminar no fracasso do feminismo.**

Sendo este um trabalho essencialmente transdisciplinar, começamos por pensar, alguns conceitos que consideramos fundamentais nesta jornada. Olhamos para o trabalho de Butler que propõe uma concepção de género como performatividade – cópia de uma cópia, citação sem original. Pensamos no que está nas falhas, nos improvisos, queremos criar problemas. Vemos como, em Portugal, esta concepção de género performativo se dançou primeiro para se pensar depois. Um início promissor cujos frutos começamos, agora, a colher. Pensamos como o crescimento da extrema direita, um pouco por todo mundo, ameaça as, ainda tão recentes, conquistas dos movimentos feministas e pelos direitos das comunidades LGBTQIA+. Pensamos como o design gráfico se cruza com tudo isto. Pensamos como o design não é, de facto, neutro nem universal mas que, assim como o género, implica normas que o definem e delimitam.

Publicado pela primeira vez em 1990, *Gender Troubles* rapidamente se tornou numa obra de referência da teoria feminista, dos estudos de género e da teoria queer. Vinte e sete anos depois da sua publicação original, surge, finalmente, uma tradução para português dos textos de Butler. *Problemas de Género* – obra que nos acompanha ao longo do primeiro capítulo – conduziu a uma mudança radical no modo como investigadores olham e pensam o género, a figura de fundo de um psíquico social e culturalmente construído.

Problemas de Género é um texto denso que implica uma imersão nos campos da filosofia, literatura, psicanálise, sociologia e antropologia. No prefácio de 1999, aquando da segunda edição da obra, Butler clarifica as suas intenções com a escrita do manuscrito de *Problemas de Género*: “refutar as posições que supunham os limites e a propriedade do género e restringiam o significado de género a noções adquiridas de masculinidade e feminilidade” ([1999] 2017, p.17) e “minar todos e quaisquer esforços de brandir um discurso de verdade para deslegitimar práticas sexuais e de género minoritárias” ([1999] 2017, p.18). A autora deixa claro que *Problemas de Género* não constitui um modelo que quem lê possa seguir. Antes, *Problemas de Género* vem “abrir as possibilidades de género sem ditar os tipos de possibilidades que poderiam concretizar-se” ([1999] 2017, p.18).

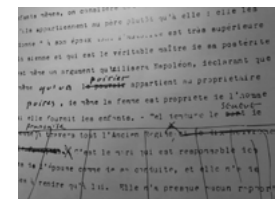


fig. 1
Manuscritos de *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, em exibição numa das paredes da exposição dedicada à escritora no Bundeskunsthalle, Bonn, Alemanha (2022).



fig. 2
Primeira edição portuguesa de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. Em Portugal, esta obra foi proibida durante a ditadura de Salazar, sendo publicado em Lisboa apenas em 1975, um ano depois da Revolução dos Cravos. Fotografia tirada por nós aquando da visita à exposição em julho de 2022.

* Butler, [1990] 2017, p.43

Devedora da tese de Simone de Beauvoir, segundo a qual não se nasce mulher, torna-se mulher, Butler estabelece uma teoria do género não identitária. Isto é, “homem e masculino podem significar um corpo feminino com a mesma facilidade que podem significar um corpo masculino, e mulher e feminino um corpo masculino com a mesma facilidade que um corpo feminino” (Butler, [1990] 2017, p.62). Assim, através da análise dos limites da ação e expressão que cabem nas normas de género de uma sociedade predominantemente heteronormativa, Butler questiona as configurações de poder que constroem as categorias de “homem” e “mulher”, bem como a estabilidade desses termos. Ser mulher é um facto natural ou uma performance cultural, resultado da naturalização da repetição das normas de género?

Ao problematizar “mulheres” enquanto sujeito político do feminismo, denotador de uma identidade comum, Butler coloca em causa, quer o vocabulário elementar do movimento, quer a própria existência da categoria “sujeito mulheres”. Comentando a afirmação de Beauvoir, Butler argumenta:

Se a afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce mulher mas se torna mulher está em parte certa, segue-se que *mulher é* em si um termo em processo, um tornar-se, um construir-se que não se pode dizer que tenha propriamente um princípio ou um fim. Enquanto prática discursiva em curso, encontra-se aberta a intervenção e resignificação. Mesmo quando o género parece cristalizar nas formas mais retificadas, a “cristalização” é em si mesma uma prática insistente e insidiosa, sustida e regulada por vários meios sociais. ([1990] 2017, p.104)

Problemas de Género descreve como o género se “cristaliza” de tal modo que faz com que pareça ter estado lá o tempo todo. Ao inaugurar uma visão do género como performatividade¹, Butler interrogou-se, à semelhança da lei pela qual se espera na parábola de Kafka², se o género seria não mais do que uma expectativa – expectativa essa que acaba por produzir o fenómeno que ela própria antecipa:

Primeiro, a performatividade de género gira em torno desta metalepse, a forma como antecipar uma essência de género produz o que postula como sendo exterior a si própria. Segundo, a performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual, que produz efeito pela sua naturalização no contexto

de um corpo, entendido em parte como uma duração temporal culturalmente sustentada”. (Butler, [1990] 2017, p.27)

Butler amplia assim a tese de Beauvoir para sugerir que o género (e “mulher”) é algo que “fazemos”, e não algo que “somos”.

Como explica Sara Salih, em *Judith Butler e a Teoria Queer*:

Butler argumenta que a identidade de género é uma sequência de atos (...), mas ela também argumenta que não existe um ator (um *performer*) preexistente que pratica esses atos, que não existe nenhum fazedor por trás do feito. Ela esboça aqui uma distinção entre *performance* (que pressupõe a existência de um sujeito) e *performatividade* (que não o faz). Isso não significa que não há sujeito, mas que o sujeito não está exatamente onde esperaríamos encontrá-lo – isto é, “atrás” ou “antes” dos seus feitos. ([2002] 2012, p.74)

O género (e o ser mulher) faz-se. Trata-se de um ato performativo, sem princípio nem fim. Cópia de cópia, citação sem original, “o género é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos, num quadro regulador altamente rígido, que cristaliza com o tempo para produzir a aparência de substância, de uma espécie natural de ser” (Butler, [1990] 2017, p.105). Apesar de não se poder dizer que exista um original, o género constrói-se na repetição, na cópia de uma coreografia de gestos e comportamentos perfeitamente ensaiados. Seremos capazes de dominar estes traços que seguimos repetindo? Será possível um género que, saindo desta coreografia repetitiva, se faça do improvisado?

1. Visão esta que tem procurado rever e clarificar e que se tem refletido em obras como *Bodies that Matter* (1993) ou *Excitable Speech* (1997).

2. Butler, no prefácio de *Problemas de Género* de 1999, explica que a ideia da performatividade de género surgiu, originalmente, da leitura do que o filósofo Jacques Derrida (1930 - 2004) faz da parábola kafkiana *Diante da Lei*. Neste conto de Kafka, “quem espera pela lei senta-se diante da porta da Lei, atribuindo uma certa força à lei por que se espera” (Butler, [1999] 2017, p.26). Derrida, a partir desta parábola, escreve *Préjugés, devant la loi* (1985), trabalho em que pensa a origem da norma, seja ela moral ou parte de um ordenamento e procura delimitar o que caracteriza um sujeito de direito.

1.2. O GÉNERO DO IMPROVISO

*Um livro pode funcionar como um dildo ao tornar-se uma técnica para fabricar sexualidade. Um livro, à semelhança de um dildo, é uma tecnologia cultural de modificação assistida do corpo sexual.**

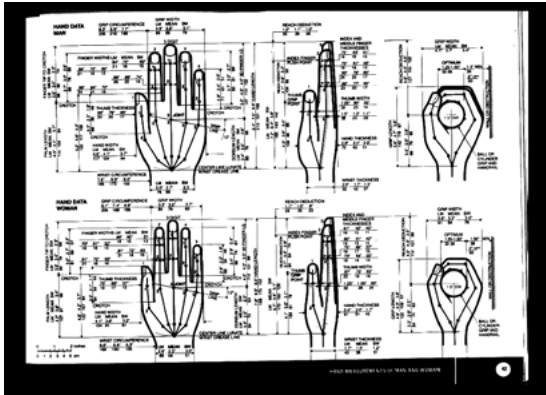


fig. 3

Hand measurements of man and woman. Diagrama de Alvin R. Tilley e Henry Dreyfuss Associates, retirada do livro *The Measures of Man and Woman*, 1993.

* Preciado, [2000] 2019, p.34

Butler, embora afirme que o género é limitado pelas estruturas de poder dentro das quais se insere, insiste nas possibilidades de subversão que se geram partir dessas mesmas limitações. Como escreve João Manuel de Oliveira, no prefácio à edição portuguesa de *Gender Troubles*: “é certo que a promessa de género encerrada em *Problemas de Género* implica sempre uma norma, que referencia e que nos sujeita, mas admite falhas, projetos improvisados dentro dessa forma matricial de heterossexualidade política e policiada” ([1990] 2017, p.7). Mas o que significam os “projetos improvisados” a que Oliveira se refere?

Ellen Lupton e Leslie Xia (2021), inspirando-se nos trabalhos de Audre Lorde³, escrevem o artigo *meet mythical*

3. Por sua vez, Audre Lorde, escrevia:

Em algum lugar, no limite da consciência, existe o que chamo de *norma mítica*, que cada um de nós sabe, dentro de seu coração, “que não sou eu”. Nos Estados Unidos, esta norma é geralmente definida como *branca, magra, masculina, jovem, heterossexual, cristã e financeiramente segura*. É com essa norma mítica que as armadilhas do poder residem nesta sociedade. Aqueles de nós que estão fora desse poder muitas vezes identificam um modo segundo o qual somos diferentes, e assumimos que isso é a causa primária de toda opressão, esquecendo outras distorções em torno da diferença, algumas das quais nós mesmos podemos estar a praticar. (1995, p.285).



total dildo

fig. 4

“Dildo Total”. O corpo, na sua totalidade, como superfície e território, lugar de deslocamento e de localização do dildo. Ilustração de Paul B. Preciado retirada de *Manifesto Contra-Sexual* (2019).

norm. O ponto de partida das autoras é a interrogação sobre o que significa criar designs “normais” para pessoas “normais”. Neste artigo, Lupton e Xia argumentam que “as normas são invisíveis, tornando-se presentes apenas quando se chocam com a diferença”⁴ (2021, p.30). As normas que regem a sociedade ocidental levam-nos a definir determinados indivíduos e determinadas comunidades como sendo o comum, o expectável, o normal. Tudo o que não se encaixa nesses parâmetros acaba por causar algum tipo de estranheza ou até aversão. Se normal significa que está conforme a norma, então, logicamente e, por definição, o que se afasta da norma é anormal. Do choque com a diferença surge a chamada “anormalidade”. Serão então os “projetos improvisados” na realidade, “projetos de anormalidade”⁵? Se a norma do género for catalogar entre mulher/feminino e homem/masculino, de acordo com o sexo biológico determinado à nascença, então, um improviso do género será aquele que se situe nas falhas desta correspondência entre sexo e género: **homens e mulheres trans, pessoas não**

4.

Original em inglês, tradução nossa.

5.

Idéia que retomaremos mais adiante, na segunda parte da investigação.

binárias, feminilidade *femme* e masculinidade *butch*, drag e travestismo.

Em *Problemas de Género*, Butler serve-se do *drag* para demonstrar o carácter construído do género: “o *drag* é um exemplo que pretende demonstrar que a ‘realidade’ não é tão fixa como geralmente se assume” ([1999] 2017, p.38). Ao imitar o género, o *drag* revela o carácter imitativo do próprio género – “a performance *drag* joga com a distinção entre anatomia do performer e o género performado” (Butler, [1990] 2017, p.273). Mais do que um improviso de género, o *drag* poderá então ser entendido como um exercício de “contra-cópia”⁶.

Em *Manifesto Contra-Sexual*, Paul B. Preciado argumenta que “os órgãos sexuais (...) são uma tecnologia de dominação heterosocial que reduz o corpo vivo a zonas exógenas em função de uma distribuição assimétrica do poder entre os géneros” ([2000] 2019, p.61). Preciado propõe um repensar das concepções de corpo, género

6.

Inspirado no *Manifesto Contra-Sexual* de Preciado, Ciço Silveira propõe aquilo a que chama de “exercícios em contra-cópia”. Nestes exercícios, levados a cabo primeiramente sob a forma de *workshops* online na 6ª edição da *Bienal de Quadradinhos de Curitiba*, Silveira propõe uma releitura de algumas das bandas desenhadas mais amplamente disseminadas, numa provocação ao estatuto do cânone, através de exercício de cópia em que se pretende dominar as características replicadas do autor ao mesmo tempo que se ressignificam os sentidos desses “clássicos”.

e sexualidade. Convida-nos a explorar a plasticidade dos corpos, a pensar uma contra-sexualidade cuja base é o dildo. Preciado escreve:

O que é um dildo? Um objeto, um órgão, um fetiche...? Devemos considerar o dildo uma paródia irônica ou a reprodução grosseira do pênis? (...) Onde se encontra o sexo de um corpo equipado com um dildo? O dildo é um atributo feminino ou masculino? (...) quantos pênis tem um homem cis que utiliza um dildo? (...) está o dildo ligado genealogicamente ao pênis através de uma lógica de imitação ou, pelo contrário, às tecnologias de repressão-produção do prazer do cinto de castidade e do vibrador clitoriano? ([2000] 2019, pp.99-100)



fig. 5
Dildo piscoes pearl. O dildo vibratório evoluiu como uma prótese complexa da mão masturbadora feminina e não como uma imitação do pênis. Utilizado como prolongamento vibrante do corpo, afasta-se do pênis e aproxima-se de uma terceira mão dotada de precisão vibradora (Preciado, [2000] 2019, p.148).

O dildo, enquanto objeto, materializa a tese de Butler de que o gênero é performativo e não depende de um atributo que se possui:

O gênero é antes de tudo prostético. (...) O gênero assemelha-se ao dildo. Ambos vão além da imitação. A sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre imitado e imitador,

entre verdade e representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas sexuais. (Preciado, [2000] 2019, pp.65-66)

Através do dildo, questiona-se a estabilidade da estrutura heteronormativa do sistema patriarcal. Também o dildo é uma “contra-cópia” do gênero. Base e expoente da contra-sexualidade proposta por Preciado, o dildo evade a genitalização dos corpos e desafia as normas. O que tiramos de *Manifesto Contra-sexual*, “um livro sobre dildos, sobre próteses e genitais de plástico, sobre a plasticidade sexual e de gênero” (Preciado, [2000] 2019, p.56) é um convite. Um convite para desenhar pontes entre os estudos de gênero e o design, entre a performatividade de gênero e o design, entre o dildo e o design gráfico. Citando Preciado:

Arquitetos e historiadores do design ajudaram-me a olhar os corpos e as sexualidades como efeitos específicos de técnicas de construção e visuais, designadamente enquadramento, colagem, replicação, imitação, montagem, reconstrução, transparência, opacidade, etc. Se a arquitetura é uma tecnologia política para fabricar espaço social, então os corpos também podem ser percebidos à luz da arquitetura. Foi assim que comecei a considerar os dildos e as técnicas médicas de reconstrução intersexual e trans como tecnologias de design. ([2000] 2019, pp.35-36)

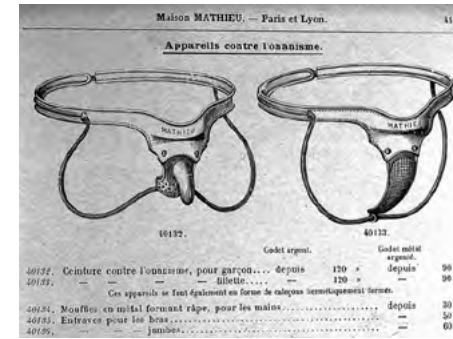


fig. 6
Ilustrações de instrumentos para tratar e prevenir a masturbação presentes no “Catalogue de la Maison Mathieu”, Paris, 1904.

Assim como o gênero, também o design implica normas. Cheryl Buckley, em *Made in Patriarchy*, escrito em 1986, afirmava que, no que toca ao design, as normas que deram origem às noções dominantes de bom design provêm do modernismo⁷. Olhando de novo para *meet mythical norm*, escrito em 2021, percebemos que as normas modernistas prevalecem. Normas que definem e sujeitam a prática do designer, que limitam o que é e o que não é design:

Aplicamos fontes legíveis e convenções de interface familiares para produzir mensagens aparentemente neutras e amigáveis. Usamos grelhas, hierarquias e combinações de tipos de bom gosto para unificar publicações e sites. Produzimos padrões de marca e manuais de identidade corporativa para regular a imagem pública de empresas e instituições. A cada ano, colhemos uma nova safra de fontes sem serifa que afirmam fornecer conteúdo em blocos de texto anónimos sem problemas. É o mundo da

7.

Tema que retomamos e aprofundamos no capítulo 2.

8.

Original em inglês, tradução nossa.

Helvetica. Nós apenas vivemos nele.⁸ (Lupton & Xia, 2021, p.30)

A partir dos princípios que regem o design gráfico podemos pensar o gênero, a plasticidade dos corpos, a performatividade do gênero e a sexualidade. A questão que se coloca é *serão estes princípios, estas normas, permitirão chegar a concepções gráficas suficientemente complexas para espelhar a concepção de gênero que aqui exploramos?* Assim como no gênero heteronormativo, também no design as normas delimitam o que é “certo” e “errado”. Tal como no gênero, estas normas admitem falhas. Perguntamos: o que está nas falhas das normas? Se nas falhas das normas de gênero estão pessoas trans, pessoas não binárias, pessoas racializadas, pessoas com orientações sexuais variadas, o que está nas falhas das normas do design? Será aí que encontramos um “design monstruoso”?

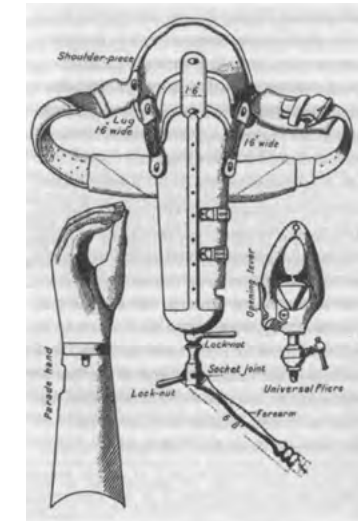


fig. 7
O braço trabalhador. Prótese projetada por Jules Amar, diretor do laboratório militar de próteses de trabalho, constituída por vários terminais que iam desde a “mão em repouso”, imitação de uma mão, até à “pinça universal”, sem qualquer semelhança com a mão natural (Preciado, [2000] 2019, p.147).

9.

Por “design monstruoso” entendemos um design que questione as normas e cânones estabelecidos. Abordamos a temática do monstro com maior afinco no capítulo 3 desta investigação.



fig. 8

Mulher portuguesa, graças ao Estado Novo tens a estabilidade da família, a liberdade religiosa, a ordem social, a paz que preservou o nosso país da catástrofe e das destruições da guerra. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, 1945-46. Cartaz, 76 x 53 cm.

1.3. COREOGRAFIAS DE GÉNERO: impactos de *Problemas de Género* em Portugal

A tradução portuguesa de *Gender Problems* chega-nos vinte e sete anos depois da publicação original. Corria o ano de 2017. Ano em que Donald Trump toma posse e Washington se enche de *pussyhats*¹⁰ numa Marcha das Mulheres com repercussões mundiais (Silva, 2019).

Nas palavras de Oliveira (2017), “a história dos estudos de género, ainda que parcial e parcelar, que em Portugal começaram apenas no final dos anos 1980, ajuda a entender essa chegada tardia” (p.12). O interesse, em Portugal, das ciências sociais pelas questões de género é recente e, como mostra Lúcia Amâncio (2003), são vários os fatores que poderão ter contribuído para esta atraso.

Por um lado, a invisibilidade dos feminismos durante grande parte do século XX, por conta do modelo opressor difundido pelo Estado Novo (1933 - 1974) assente na doutrina “Deus, Pátria, Família” (Amâncio, 2003)¹¹. O período ditatorial promoveu uma perda de memória coletiva daquilo que foram os movimentos feministas da primeira metade do século XX, bem como invisibilizou as organizações de mulheres que, à semelhança do que acontecia no resto do mundo, foram surgindo durante os anos 1970:

O que desejamos é que se imponham pelo seu modo de vestir e pela pureza dos seus costumes, sendo as mais elegantes, mas também as mais corretas; sendo as mais sérias, mas também as mais alegres; sendo as mais virtuosas, mas também as mais atraentes e simpáticas. (*Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina* de 02-06-1939, p. 1, citado por Brasão, 2017, p. 65)

10.

O Projeto *Pussyhat* é um movimento social focado na consciencialização sobre as questões das mulheres e no avanço dos direitos humanos, promovendo o diálogo e a inovação através das artes, educação e discurso intelectual. O *pussyhat*, gorro rosa com orelhinhas de gato, é um símbolo de apoio e solidariedade aos direitos das mulheres e resistência política: ver <https://www.pussyhatproject.com>



fig. 9

A Lição de Salazar,
Martins Barata, 1938.

11.

Neste sentido, para além do trabalho de Lúcia Amâncio (2003) e de Manuela Tavares (2010), destaca-se ainda o trabalho desenvolvido por Inês Brasão (2017), *Dons e Disciplinas do Corpo Feminino*, sobre o corpo da mulher no regime do Estado Novo.

A concepção salazarista da mulher enquanto sujeito passivo, cuidadora do lar e da família, levou a que as “herdeiras” da primeira vaga de feminismos¹² focassem a sua atenção no combate ao regime ditatorial. Uma luta que, mais do que reivindicar os direitos e liberdades das mulheres, ambicionava alcançar uma liberdade coletiva que só seria possível derrubando o regime de Salazar (Tavares, 2010).

Por outro lado, a fraca escolarização da população portuguesa ao longo do século XX, em particular das mulheres, constitui outro factor que contribui para o atraso na integração do conceito de género no seio das ciências sociais. Contrariamente aos movimentos no resto do mundo, com um contínuo progresso na educação das mulheres ao longo do século XX, em Portugal, o acesso à educação, especialmente ao ensino superior, estava reservado a umas poucas almas privilegiadas¹³. Se, nesses países onde se democratizava o acesso à educação, as universidades eram palco de socialização política para as mulheres, em Portugal, era a ditadura e a guerra colonial que mobilizava os estudantes e a população em geral (Amâncio, 2003).

Outro factor que contribuiu para a inclusão relativamente recente do conceito de género é o próprio desenvolvimento tardio



fig. 10

Menina e Moça, nº167, janeiro de 1962. Iniciada em 1947, a publicação de Menina e Moça durou até ao final do Estado Novo. Orgão da Mocidade Portuguesa Feminina, Menina e Moça dirigia-se a um público preferencialmente urbano, de classes média e média-alta. A diretora da revista foi, entre 1947 e 1972, Maria Joana Mendes Leal (1897-1976), importante figura do Estado Novo.

12.

Na primeira metade do século XX, em Portugal, as reivindicações feministas faziam-se em torno do direito à educação, ao trabalho, à participação política através do direito ao voto e alterações legislativas sobre o divórcio, o casamento e a filiação (Tavares, 2010). De acordo com o historiador João Esteves, o movimento feminista ganhou expressão ainda durante o regime monárquico tendo sido “durante as primeiras três décadas do século XX que se consolidou a contaminação do espaço público por uma elite feminina devido, em grande parte, ao contributo discursivo, argumentativo e organizativo de feministas e republicanas (...) Se o republicanismo contribuía para o impacto e consolidação do feminismo português, sendo este suportado por escritoras, médicas, farmacêuticas, professoras, educadoras, jornalistas e domésticas, aquele começara a esboçar-se em finais do século XIX e revelou-se inicialmente autónomo, independente e diversificado” (2014, p.472). Assim, desde os últimos anos de monarquia até ao II Congresso Feminista e de Educação, em 1928, assistiu-se a um crescente questionamento da situação das mulheres portuguesas. Para João Esteves, a década de 1920 representou os “anos de ouro” dos feminismos em Portugal (Tavares, 2010). Todavia, o contexto de ditadura vivido no país durante o regime salazarista e o modo como este organizou as mulheres implicaram um apagamento da memória coletiva dos feminismos da primeira metade do século XX. Esta perda de memória terá sido, de acordo com Tavares, “um dos fatores que está na origem das dificuldades na afirmação dos feminismos, mesmo após a instauração do regime democrático em Portugal” (2010, p.41).

13.

Parafrazeando Cinzia Arruzza, Nancy Fraser e Tithi Bhattacharya que, em Feminismo para os 99% utilizam a expressão “um grupo restrito de almas privilegiadas” (Arruzza et al, 2019, p.30) para se referir a Sheryl Sandberg e à classe dominante a que pertence que encaram o feminismo como um servo do capitalismo. Este tema é retomado com maior profundidade no sub-capítulo 1.5. Não são isso os feminismos?



fig. 11

1ª Jornada das Mães de Família, junho de 1942.

das ciências sociais em Portugal. A este fator soma-se ainda a situação financeira precária do ensino superior, com consequente sacrifício da investigação até aos anos 1990 e dificuldade em acompanhar os debates internacionais na área (Amâncio, 2003).

Para Amâncio, é a combinação destes fatores que terá contribuído para a “lenta evolução da reflexão e do ensino sobre questões de sexo e género” (2003, p.691). A autora serve-se da definição de género no *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001), elaborado pela Academia das Ciências de Lisboa, para exemplificar aquilo a que chama “ignorância de género” (Amâncio, 2003, p.693), enquanto conceito de análise social e cultural que ainda se vive em Portugal. Nas palavras da autora,

A entrada dedicada à palavra *género* apresenta várias definições: “1. Raça, espécie [...] 2. Conjunto de seres, coisas, factos, situações... que têm entre si grande semelhança ou características comuns [...] 3. Estilo, modo, tipo [...] 4. Classe de seres ou objetos com propriedades comuns [...] 5. Grupo taxionómico, usado nos sistemas de classificação [...] 6. Categoria gramatical, indicadora do masculino, do feminino e do neutro [...] 7. Categoria convencional em que se agrupam as composições artísticas ou literárias [...] 8. Espécie ou categoria de uma obra de arte [...]”. (Amâncio, 2003, p.693)

Amâncio denuncia a falta de uma definição que remeta para o estatuto analítico do conceito de género dentro das ciências sociais. O dicionário consultado por Amâncio é o culminar de treze anos de investigação intensiva da Academia das Ciências de Lisboa. Uma nova edição deste dicionário foi anunciada em 2016 pela coordenadora do novo *Dicionário da Academia*, Ana Salgado (Salgado, 2016). Aguardamos o seu lançamento na esperança de que a entrada à palavra *género* seja revista e alargada.

João M. Diniz Ferreira servindo-se do conceito de género proposto por Butler parte em busca de um devir performativo *queer* em Portugal. Apesar de afirmar que, em Portugal, nunca foram criadas as condições necessárias para o estabelecimento de uma “*performance queer* portuguesa, nem sequer uma cultura da performance” (2005, p.18), Ferreira identifica “um conjunto de atos isolados, de tentativas de inscrição e de percursos artísticos que merecem atenção” (2005, p.18). São eles João Grosso com o espetáculo *O ano do pénis* (1998); Luís Castro que, na opinião de Ferreira, “tem-se revelado talvez o mais consistente quanto a uma

eventual *performance queer* em Portugal” (2005, p.19) com trabalhos como *MoçAmor* (1999), *O pecado de João Agonia* (1998) e *António marinheiro* (2002); Mónica Calle com *Os dias que nos dão* (2000), *O bar da meia-noite* (2000) e *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (2001) e Miguel Pereira com o espetáculo *Corpo de baile* (2005).

No seu artigo, Ferreira argumenta:

um dos planos mais expressivos deste género [*performance queer*] entre nós acabou por resultar da fusão entre o teatro e a dança, algo habitual na tradição performativa. O movimento português da nova dança foi e continua a ser um dos terrenos mais férteis no que diz respeito à pesquisa da identidade e do género, tendo como matéria central o próprio corpo do performer. (2005, pp.19-20)

Ideia partilhada por João Manuel de Oliveira que, no prefácio à edição portuguesa de *Gender Troubles*, argumenta que em Portugal foi na dança contemporânea que se fizeram notar os primeiros impactos da teoria de género de Butler. Assim, Oliveira acrescenta à lista de Ferreira nomes como: André Lepecki, Vera Mantero, Francisco Camacho, Carlota Lagido, João Fiadeiro e Miguel Bonneville. Artistas que “levaram a sério uma problematização sobre os corpos que traduzisse a situação portuguesa, pensar um corpo entre mundos, um país sempre coarctado entre modernidade e tradição, colonizador e colonizado” (Oliveira, 2017, pp.13-14).

Os trabalhos percursos destes artistas haviam sido alimentados por estadias no estrangeiro, nomeadamente em Nova Iorque, que os colocaram em contacto com o ambiente onde Butler desenvolveu a teoria da performatividade. Esse contacto com realidades praticamente invisíveis em Portugal e que iam desde performances *drag*, a lutas coletivas contra a SIDA e a indiferença dos governos de direita face a esse problema de saúde pública (Oliveira, 2015), espelham-se nas suas peças. Peças em que é latente a preocupação com questões como igualdade de género e sexualidade. Questões que, até então, permaneciam na obscuridade em Portugal. Tabus que praticamente ninguém ousava quebrar.

No contexto da nova dança portuguesa, João M. Diniz Ferreira identifica o espetáculo *Corpo de baile*, de Miguel Pereira, como merecedor de destaque. Na peça de Miguel Pereira, como explica Ferreira:

celebra-se a diversidade dos corpos, as suas assimetrias, a impossibilidade frequente da sincronia entre os corpos, não



fig. 12
Programa de *O ano do pénis*, por
Gonçalo Diniz, 1998.

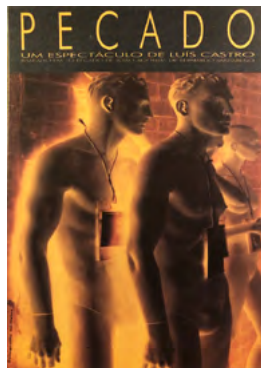


fig. 13
Postal de *O pecado de João Agonia*, de
Luís Castro, 1998, fotografia
de Velez.



fig. 14
Olympia, Édouard Manet, 1863.
Óleo sobre tela. 130 x 190 cm.
Museu d'Orsay, Paris.



fig. 15
Olympia, Vera Mantero, 1993.
Fotografia de Jorge Gonçalves.
Única descrição desta peça no
programa da sala original: “Vera
Mantero, improvisações, 5 minutos”.



fig. 16

Corpo de baile, direção de Miguel Pereira, O Rumor do Fumo, 2005. Fotografia de Cláudia Mateus.

por impossibilidade dos *performers*, mas pelas suas próprias marcas físicas. Não é o traje enquanto marca social e de identidade que diferencia os sujeitos (...). A diferença é, sim, marcada pela nudez dos corpos e pelas diferenças que os separam, contudo, unindo-os. É perante a nudez dos *performers* que percebemos a incapacidade de sincronizar o movimento. Um corpo nu é muito mais vulnerável à deteção de falhas e de “particularidades”, como refere Miguel Pereira no programa do espetáculo (2005, p.20).

Em *Corpo de baile*, o corpo é exposto, a nu, sem os filtros produzidos pelas cores e tecidos das roupas. Somos convidados a olhar as vulnerabilidades e particularidades do corpo nu, destapado da ilusão vestida que tapa as diferenças. Justificando a pertinência do trabalho de Miguel Pereira numa “cena” da *performance queer* portuguesa, Ferreira conclui assim o seu ensaio:

A ideia de que a *performance* é um ato pertencente ao nosso quotidiano e algo relacionado com a forma como nos apresentamos perante os outros, como cumprimos os rituais diários ou como executamos a nossa própria encenação social (e de género), é um mote exaustivamente explorado nesta *performance*. A insistência no ato de vestir e despir revela o que em tal ato pode ser universal e particular. A criação de Miguel Pereira mostra como somos uma massa social uniforme e como quem está de fora (nu), pode destoar e inclusive passar pelo ridículo. Em *Corpo de baile* é central a ideia do corpo (nu) enquanto território de individualidade, mas também enquanto último reduto na afirmação de políticas sexuais. (2005, p.20)

Por sua vez, Oliveira aponta a peça de Francisco Camacho,

Nossa Senhora das Flores, estreada em 1993 no Teatro Nacional D.Maria II, como sendo a pioneira nesta concepção butleriana do género. Nas palavras do autor, “antes dessa concepção do género ter entrado nas universidades portuguesas, ela já circulava em palcos pela Europa e por Portugal” (Oliveira, 2015, p.14).

A peça centra-se “na experiência de transfiguração” (Oliveira, 2015, p.14). Através de códigos de feminilidade e masculinidade, o género é apresentado, à semelhança do que encontramos nos textos de Butler, como uma experiência de falha, de citação de um suposto original que não se pode dizer que realmente exista, “a ilusão que o próprio género propõe, como se viesse de outro lugar essencial que não a performance” (Oliveira,



fig. 17

Nossa Senhora das Flores, Francisco Camacho. Fotografia de Nacho Correa.

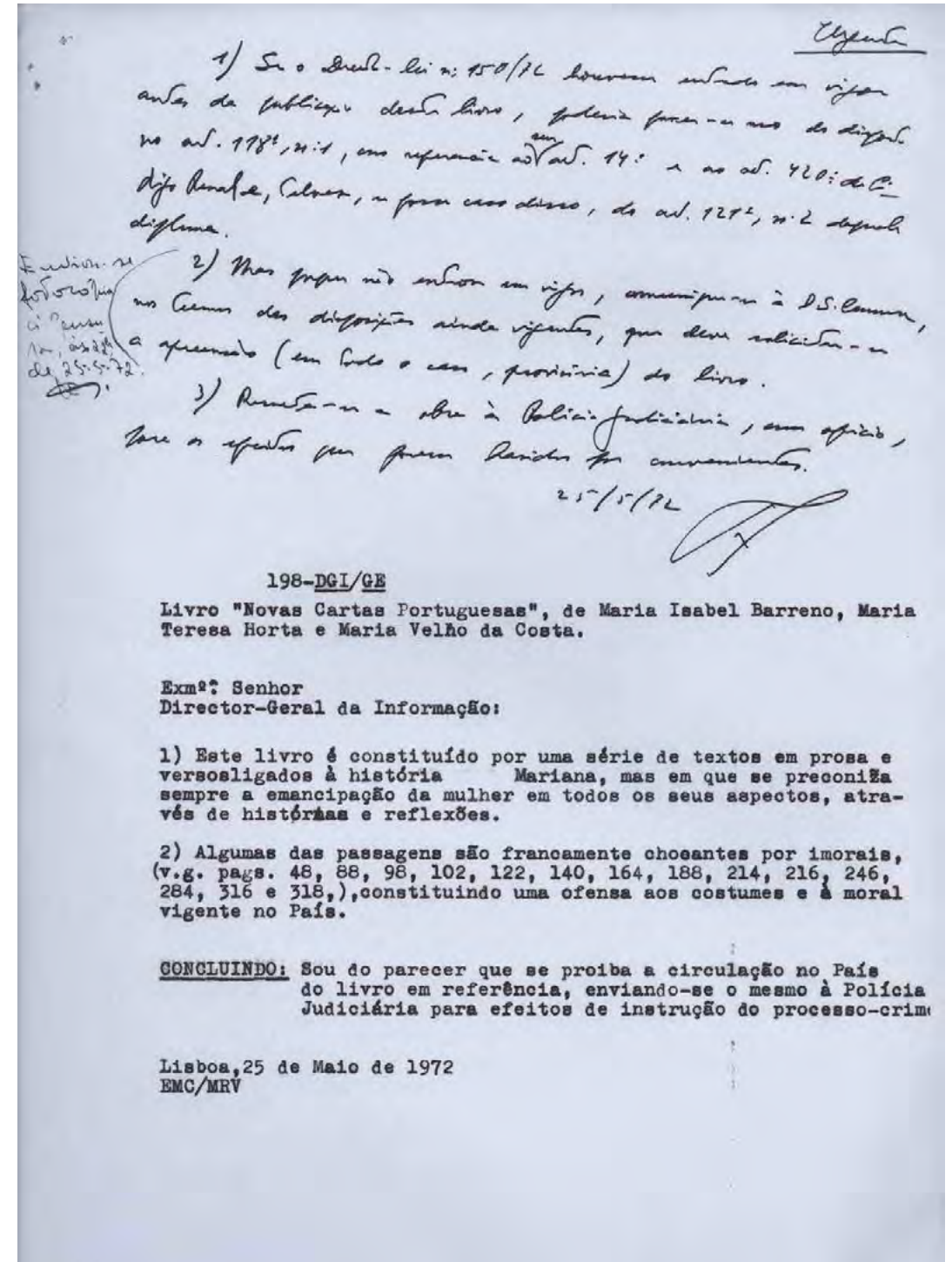


fig. 18

Relatório de 25 de maio de 1972 em que se defende a proibição de circulação do livro *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa.



fig. 19
Kart, o cigarro que ELE fuma...o cigarro que dá quilómetros de prazer.
A mulher como objeto para satisfazer os desejos e prazeres do homem.



fig. 20
Katt Both, sem título, 1930-1931.
Anúncio publicitário para a Atikah Cigarettes.



fig. 21
Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa enquanto fumam um cigarro.
Fotografadas por Jorge Horta, irmão de Maria Teresa Horta.

2015, p.14). A figura do solo, interpretada pelo próprio coreógrafo, tenta novas conceptualizações e corporações que não lhe são permitidas, pelas normas de género, ser mantidas durante muito tempo. A figura luta por habitar um espaço marcado por normas. É nesse espaço, de desconforto e restrição, que a figura testa os limites e possibilidades “como se quisesse fazer o género de forma conforme às normas, mas de forma excessivamente ritualizada e, portanto, demonstrativa da paródia de género, a que alude Butler” (Oliveira, 2015, p.15).

A música medieval de Jordi Saval e a plasticidade dos figurinos criados por Carlota Lagido remetem-nos para uma dama antiga ou até mesmo monja; levam-nos para um tempo passado onde “a ordem de género era simultaneamente imutável e confundida com a natureza” (Oliveira, 2015, p.14); lembram-nos Mariana Alcoforado, Ana, Maria Ana, Mariana e Mónica; convidam para a discussão as Três Marias e todas as outras figurações dessa obra de excessos que é *Novas Cartas Portuguesas*, momento inaugural e obra de referência dos feminismos em Portugal¹⁴.

Manuela Tavares, na sua tese de doutoramento, editada em livro, procura traçar os percursos dos femininos em Portugal em meio século de História (1947-2007). Em *Feminismos, percursos e desafios*, Tavares argumenta que “a década de 1970 foi um período de grandes mudanças em Portugal e na situação das mulheres” (2010, p.175) e aponta, precisamente, “a publicação, em 1972, das *Novas Cartas Portuguesas*, a confiscação do livro pela PIDE, o

14.

Escrito em 1971 ao longo de nove meses, “como um parto”, *Novas Cartas Portuguesas* teve a sua primeira edição em Abril de 1972. A obra que desafiou o regime e as convenções sociais vigentes num poderoso manifesto político feminista e libertador toma como referência as *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado, um conjunto de cinco cartas de amor enviadas pela freira portuguesa ao cavaleiro Noël Bouton de Chamilly cuja primeira edição em livro data de 1669. As cartas de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa que denunciavam a guerra colonial, as opressões a que as mulheres estavam sujeitas, o sistema judicial, a emigração e a violência fascista foram publicadas pela editora Estúdios de Cor, sob a responsabilidade de Natália Correia. Embora tenha sido incitada pela censura a excluir trechos dos textos, Natália Correia recusou-se a fazê-lo, publicando a obra na íntegra. Três dias após o lançamento desta primeira edição, o livro foi retirado de circulação e as suas autoras arrastadas para um processo judicial – que ficou conhecido nacional e internacionalmente como o processo das Três Marias – sob acusação de pornografia e atentado à moral pública. Só após o 25 de abril as autoras foram ilibadas, tendo, ao longo de todo o processo judicial, mobilizado uma onda de sororidade que culminou com o regresso do livro a circulação pública. Meio século depois, em entrevista à Lusa, Maria Teresa Horta recorda o “nascimento” das *Novas Cartas Portuguesas* – o artigo pode ser consultado através do endereço: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/maria-teresa-horta-recorda-nascimento-das-novas-cartas-portuguesas-50-anos-depois_n1318780



fig. 22
Novas Cartas Portuguesas. 1ª edição.
Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

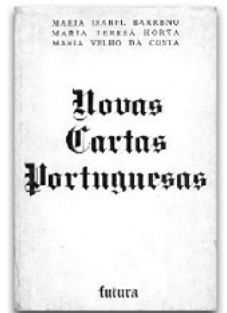


fig. 23
Novas Cartas Portuguesas. 2ª edição.
Lisboa: Futura, 1974.

Elas escreveram um livro que denuncia a situação da mulher em Portugal. A edição foi apreendida, as autoras processadas. Mas o regime caiu antes de aplicar o castigo

A REVOLUÇÃO DAS TRÊS MARIAS

Reportagem de Maria do Socorro

Maria Teresa Horta está à minha frente. É uma mulher magra, de gestos rápidos e cabelos claros, com pouco mais de 30 anos e óculos de aros grossos. É difícil ver nela alguém capaz de derrubar governos a mão livre, mas era assim que o governo de Marcelo Caetano a via. Ela é uma das três Marias — as outras duas são Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa — as três autoras das Novas Cartas Portuguesas, o livro que, pouco antes de Portugal e o Futuro, do General Spínola, provocou grande reboiço na vida cultural e política de Portugal.

As Novas Cartas Portuguesas são inspiradas nas famosas cartas de Sórora Mariana do Alcoforado — cinco epístolas de paixão e saudade que a monja do século 17, encerrada no convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, enviou ao homem que amava, o cavaleiro de Chamilly.

Suas autoras também usaram o estilo epistolar — na realidade, de estrutura setecentista — para descrever os problemas da condição feminina em Portugal. Desde meninas, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria de Fátima Velho da Costa tinham verificado que essa condição era a mais aflitiva de todo o Ocidente. Elas conheceram o internato em colégio de freiras, as imposições dogmáticas, o amor sem alegria, a proibição de qualquer liberdade ou afirmação humana. Amigas e encontrando-se frequentemente, as três Marias trocaram suas impressões pessoais e resolveram escrever um livro sobre a situação da mulher portuguesa. Editadas em abril de 1972, as Novas Cartas Portuguesas foram logo apreendidas. A acusação era de atentado ao pudor e o crime foi definido como atentado contra a moralidade pública. O Estado exigia pena de prisão para as três Marias.

A acusação de pornografia era uma manobra típica do antigo regime — diz Maria Teresa. — Negando ao livro seu caráter político, eles procuravam nos humilhar, diminuir o significado da nossa denúncia e, ao mesmo tempo, ocultavam a existência de problemas políticos permanentes com os escritores.

Quase todos os intelectuais tiveram problemas com a ditadura salazarista — segundo Teresa. Ela mesma viu seu nome proibido de aparecer nas páginas do jornal em que trabalhava. Nos últimos quatro anos, seu telefone esteve permanentemente censurado.

No banco dos réus, as três Marias esperam a sentença. Da esquerda para a direita: Maria Teresa Horta, Maria de Fátima Velho da Costa e Maria Isabel Barreno.



A única vantagem — afirma Maria Teresa, rindo — é que eles nunca permitiam que o telefone se avariasse.

Apesar do bom humor da escritora, a censura telefônica em Portugal não era brincadeira. Uma semana após a derrubada do governo de Marcelo Caetano, os militares franquearam à imprensa as instalações da PIDE-DGS, e o que os jornalistas viram foi assustador: além de dezenas de milhares de fichas nos minuciosos arquivos — e das câmaras de tortura minuciosamente equipadas — havia uma aparelhagem eletrônica de escuta e gravação capaz de fazer inveja a qualquer emissora de rádio.

Mas eu sempre lutei para só ter medo do medo — garante Maria Teresa. O ato de publicar Novas Cartas Portuguesas foi um gesto de grande coragem. Maria Teresa, desde criança, já protestava "porque as meninas tinham que arrumar a casa e os meninos não". Precisou de toda a sua coragem quando, pela primeira vez, foi encontrar o homem que amava, sabendo que a família colocara um detetive particular para segui-la. Chamada de prostituta depois desse episódio, ficou sabendo que todas as mulheres que procuravam ser livres em Portugal — de uma maneira ou de outra — eram sempre tratadas como prostitutas.

Essa opinião foi confirmada durante o processo das três Marias pela atriz e crítica de arte Maria Emilia Correia, que compareceu ao Tribunal da Boa Hora para depor em favor das escritoras acusadas.

Bastava que uma mulher andasse sozinha à noite nas ruas de Lisboa, para ser tratada como rameira — afirmou ela. — Diziam-lhe insultos de toda espécie.

O processo demorou justamente por causa

do estado de saúde de Maria Teresa Horta. Ela está tuberculosa e não podia suportar as sessões muito longas. Enquanto a ação judicial se desenrolava (as três Marias estavam libertas sob fiança) surgiam manifestações de solidariedade do mundo inteiro. Ao mesmo tempo que a revista francesa L'Express classificava o livro como "uma obra-prima da literatura portuguesa", os escritores ingleses dirigiam uma carta ao Times defendendo as autoras. Em Massachusetts, Estados Unidos, a conferência feminista patrocinada pela Organização Nacional de Mulheres — presentes representantes da URSS, da Índia, do Egito e de Israel — esqueceu controvérsias políticas e publicou uma resolução de apoio às três Marias.

MAS, se o salazarismo se conservasse no poder, as escritoras não poderiam ter sido absolvidas como o foram, no último dia 7. A sentença do juiz Acácio Lopes Cardoso declarou que o livro não "tinha caráter pornográfico, sendo, pelo contrário, uma obra de arte". Romeu de Melo, o editor da obra — antes também envolvido no processo — foi elogiado pelo magistrado "por ter prestado um grande serviço à cultura em Portugal".

Maria Teresa Horta, apesar da alegria diante dos novos acontecimentos, sabe que ela e suas colegas ainda têm muito trabalho pela frente. "As portuguesas não só se chamam quase todas Marias, como enfrentam um destino comum de passividade e trabalho duro. São as mulheres mais submissas e exploradas de toda a Europa. Desde meninas se acomodavam às suas tarefas: lavar, passar, brunir, cozinhar e suportar a autoridade dos homens. Estes ainda alimentam toda a espécie de preconceitos. Não só tratam de vedar às mulheres os caminhos do estudo e da promoção profissional, como lhes impõem tarefas braçais e exaustivas. O regime oprimia os homens" — explica Maria Teresa — "e eles então oprimiam suas mulheres."

O regime salazarista acabou, mas a mentalidade do homem nele formado não mudará da noite para o dia. Os lamentos, queixas, acusações, poemas tristes, cartas de denúncia, publicados em Novas Cartas Portuguesas bem poderiam ser subscritos por qualquer mulher de Lisboa ou das províncias. Estas mesmas mulheres são frequentemente vestidas de negro, que não ousam andar nas ruas à noite sem proteção masculina e que às vezes passam a vida sem erguer os olhos das painéis e do tanque de roupa.

Maria Teresa Horta acha que as lutas feministas em Portugal estão apenas começando. E conta que as Novas Cartas já tiveram os direitos adquiridos por editores na Inglaterra, França e Itália, estando em negociações para serem publicadas na Alemanha, Japão, Suécia e Holanda. Mas só no dia do julgamento o livro foi relançado nas livrarias de Portugal. Está sendo vendido com sofreguidão, parecendo com a que os portugueses se lançaram à compra e distribuição dos cravos vermelhos no 1.º de Maio.

“NOVAS CARTAS PORTUGUESAS”

Julgamento secreto

O juiz dr. Alírio Calina Barbosa declarou secreta a audiência do julgamento das autoras e do editor das «Novas Cartas Portuguesas», que hoje começou no Tribunal Correcional da Boa Hora.

Em virtude da decisão, foram forçados a abandonar a sala muitas dezenas de assistentes, entre os quais se encontravam representantes da Imprensa nacional e estrangeira e observadores do Movimento Feminista e do International Pen-Club (associação de escritores).

Na sala ficaram apenas, o juiz, o agente do Ministério Público, os réus e seus advogados, além do pessoal judicial.

A escritora Maria Velho da Costa retirou o patrocínio do dr. António Alçada Baptista, conferindo-o ao advogado dr. Francisco de Sousa Tavares. Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno são representadas pelo dr. Duarte Vidal. O editor do livro, que é corpo de delito neste invulgar processo, Romeu de Melo, é defendido pelo dr. Silva Ferreira.



Fig. 25
“Três Marias”: o fim de um escândalo, por Regina Louro
Flama, n.º 1367, 17 de maio de 1974, capa e pp. 40-42.

Fig. 24
A revolução das três Marias, por Maria do Socorro,
Manchete (Rio de Janeiro), n.º 1153, 25 de maio de 1974, pp. 28-29.

Fig. 26
“Novas Cartas Portuguesas”: Julgamento secreto
Diário de Lisboa, 25 de Outubro de 1973, p. 1.

15.
João Manuel de Oliveira, no prefácio à edição portuguesa de *Gender Problems*, parafraseia o título da peça de Vera Mantero, *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*, intertexto de Beckett, para dar título à sua reflexão: *Dançar primeiro e pensar depois*.



fig. 27
Vera Mantero em *Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois*.
Fotografia de José Fabião.

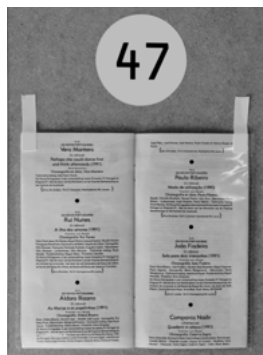


fig. 28
O festival Klapstuck 91, apresenta o programa "Os Novos Portugueses" onde se inclui a peça de Vera Mantero "Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois". Fotografia tirada durante a visita à exposição *Dança em Coimbra?!, Para uma Timeline a Haver – Genealogias da dança como prática artística em Portugal* (ed. VI), curadoria de Ana Bigotte e João dos Santos Martins, concepção e design gráfico de Marco Balesteros.

processo criminal que recaiu sobre as três autoras” (2010, p.175) como um dos acontecimentos que, de certo modo, influenciou esta época de mudanças. O livro é uma denúncia das situações discriminatórias, uma manifestação de sexualidade e do desejo sexual feminino, de questionamento sobre a guerra colonial, sobre a emigração e sobre outros aspetos da vida em Portugal. A censura de que *Novas Cartas Portuguesas* foi alvo e a ação judicial que se abateu sobre as autoras – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa da Horta e Maria Velho da Costa, que ficaram conhecidas como as três Marias – suscitou uma onda de solidariedade feminista internacional com impacto também nos feminismos em Portugal.

A poetisa, tradutora e professora Ana Luísa Amaral explora os aspetos em que as *Novas Cartas Portuguesas* e a teoria *queer* se tocam: “a explosão de dicotomias, a defesa de uma miríade de identidades não fixas nem estáveis, antes em constante transformação, o próprio questionamento de pontos de referência tidos como seguros” (Amaral, 2001, p.77). Assim, entre *Nossa Senhora das Flores* e *Novas Cartas Portuguesas*, podemos estabelecer uma “estranha genealogia”:

uma ligação com uma obra que inicia o feminismo português pós-fascismo, marcada pelo fantasma da monja da literatura portuguesa que encontra a liberdade para pensar fora do laço com o homem e dentro do espaço da clausura com ligação também fantasmática ao trabalho de Butler, pelo partilhar de territórios e experiências nessa Nova Iorque onde o género não era tão colado com o (falso) original daqui. (Oliveira, 2015, p.15)

Em Portugal, o género dançou-se primeiro para se pensar depois¹⁵. Um começo promissor cujos frutos estão ainda a amadurecer. Quase trinta anos depois desse passo inaugural de Camacho, ao qual tantos outros se seguiram, talvez seja hora de convidar ainda mais pessoas a participar desta dança. Uma coreografia improvisada, uma dança desobediente e desafiadora. “Celebremos pois, a diversidade dos géneros (...) e saibamos recusar tanta segurança ontológica pré-determinada. Não são isso os feminismos?” (Oliveira, 2015, p.17).

1.4. A MENINA DANÇA? design gráfico em Portugal

Mário Moura, crítico de design e autor de *O Design que o Design Não Vê* argumenta que o design, enquanto disciplina, surge ao longo do século XIX “quando se começa a aplicar uma noção comum de projeto a áreas tão dispareas como a tipografia, a arquitetura ou a moda” (2018, p.39). Vitor Almeida, na tese de doutoramento *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo*, explica como, depois da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), na década de 1930, os artistas se depararam “com um alargamento do mercado de trabalho à área da publicidade, em virtude do desenvolvimento económico e social que motivou a massificação no consumo de bens” (2009, p.93).

No plano internacional, a Bauhaus¹⁶ [1919-1933] foi determinante na consolidação do design enquanto disciplina autónoma das artes plásticas e arquitetura, poder-se-á dizer até que “o design teve o seu momento fundador nas vanguardas e no primeiro modernismo da Bauhaus” (Moura, 2018, p.85). Em Portugal, o paradigma moderno do design chega tardiamente e intoxicado pelo Estado Novo (Almeida, 2009; Moura, 2018). De acordo com as designers Isabel Duarte e Olinda Martins:

Na primeira metade do século XX, antes da formalização do design como profissão, os artistas eram frequentemente contratados para, entre outras coisas, ilustrar e criar capas de livros. As “artes gráficas” eram prática comum entre os artistas. Mas às artistas era pedido, principalmente, que trabalhassem em livros educativos destinados a crianças e mulheres, livros que, por sua vez, eram escritos, na sua maior parte, também por mulheres. Embora os artistas também trabalhassem estes



fig. 29
Viagens Aventureosas de Felício e Felizarda ao Polo Norte (1922) de Ana Castro Osório. Design da Capa e ilustrações por Mily Possoz; Lusitania Editora. Livro, 12 x 22,6 cm.

16.
Retomamos a temática da Bauhaus no capítulo “o modernismo (não) é para todos”.



fig. 30
Portugal para os Pequenos, coleção *Os Grandes Portugueses* (1915), Maria Paula de Azevedo. Design da capa por Alice Rey Colaço. Livro, 17 x 24,5 cm.



fig. 31
Coleção Educativa *Bendito é o fruto...* (1957/1973) de Maria João de Sousa Martins. Design da capa e ilustrações por Raquel Roque Gameiro Ottolini. Direção-geral do Ensino Primário (Ed. 1957) / Ministério da Educação Nacional, Direção-geral da Educação Permanente (Ed. 1973). Livro, 11 x 16,5 cm.

temas, contratar mulheres para este tipo de trabalho era um reflexo dos preconceitos da época, que atribuía às mulheres o papel de mães e esposas, restringindo-as ao espaço doméstico. (Errata, 2021a, p.6)

À entrada dos anos 1950, a sociedade portuguesa acusava um profundo atraso face a outros países europeus (Almeida, 2009). O não envolvimento na Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) levou a que as mulheres portuguesas não tivessem as mesmas vivências das mulheres europeias. Se, noutros países, a guerra provocou uma mobilização da força de trabalho feminina¹⁷, em Portugal, em 1950, apenas 22,7% das mulheres possuíam uma ocupação profissional (Tavares, 2010). Assim, é apenas nos anos 1960, no contexto das guerras em África, com a mobilização de homens para o combate, o aumento da

17.

Com o fim da guerra, o discurso de domesticidade impôs-se de novo, incentivando as mulheres a regressar ao cuidado exclusivo do lar e da família, deixando os postos de trabalho para os homens que haviam regressado aos seus lares.

emigração e a consequente falta de mão de obra, que as mulheres começam a integrar, mais visivelmente, o mercado de trabalho (Hetzl, 2016).

Vitor Almeida apelida a década 1960 como os “verdes anos” da modernidade portuguesa: “falar de design em Portugal nos anos de 1960 é, antes de mais, falar de uma realidade cultural em mudança que, apesar do atraso em relação às dinâmicas de desenvolvimento internacionais, desencadeou o processo de institucionalização de uma atividade profissional moderna” (2009, p.47). Assim, em Portugal, a consolidação do design gráfico como profissão, com competências e barreiras específicas, acontece na segunda metade do século XX com a construção de um cânone de figuras heróicas: Sebastião Rodrigues, Vitor Palla, Thomaz de Mello, Sena da Silva, Fred Kradolfer (Almeida, 2009; Hetzel, 2016; Moura, 2018).

Atentemos às coleções de monografias sobre designers portugueses: a *Coleção D* (editada entre 2011 e 2016 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda) e a



fig. 32
Portugal Resiste (1965) de Luis Cília. Design por Judite Cília; Cercle du Disque Socialiste (Ed.). Capa de disco, 18 x 18 cm.



fig. 33
Tradução das conferências proferidas durante a 1ª quinzena de Estética Industrial (1965), Núcleo de Arte e Arquitetura. Instituto Nacional de Investigação Industrial. Design da capa por Alda Rosa; Livro, 19,5 x 29cm.

Coleção Designers Portugueses (editada em 2016 pela ESAD IDEA e Cardume Editores) – um conjunto de livros que traça a história do design em Portugal desde 1890 até 2015. Num total de doze volumes que compõe a *Coleção D*, apenas um faz referência a uma mulher: Lizá Ramalho, designer de comunicação, metade da dupla R2, com Artur Rebelo. Por sua vez, a *Coleção Designers Portugueses* dedica um dos seus treze volumes a uma mulher: Ana Salazar, designer de moda. Por que razão não há mais mulheres representadas? “Como pode incluir-se Victor Palla e não Maria Keil? Como deixamos de fora Alda Rosa?” (Moura, 2018, p.35).

Apesar do importante contributo destas coleções no sentido de colmatar a falta de literatura sobre a história do design em Portugal, são raras as mulheres mencionadas. Esta exclusão é ainda mais problemática se tivermos em conta que, em muitos dos casos, a classificação do indivíduo como designer é feita num momento posterior ao da sua prática, “escolhendo, entre as suas obras, a que se encaixava melhor na ideia do que deve ser o design” (Moura, 2018, p.35).

A falta de documentação formal leva-nos a questionar a própria dimensão da participação feminina no design gráfico em Portugal – questão que Isabel Duarte e Olinda Martins, através do projeto *Errata*¹⁸, procuram refutar. Com foco no século XX, Duarte e Martins identificaram figuras e grupos ignorados pelo cânone da profissão – Alice Rey Colaço, Sarah Affonso, Rita Azevedo Gomes, Ana Filipa Tainha, Judite Cília, Assunção Cordovil, Alda Rosa, Cândida Teresa Ruivo, Ofélia Marques, Fátima Rolo Duarte, Raquel Roque Gameiro, Guida Ottolini, Mily Possoz, Cristina Reis, Maria Keil, Né Santelmo, Ana Menezes e Pã Design. Na entrevista que lhe fizemos¹⁹, Isabel Duarte falou-nos sobre a necessidade de perguntar, “porque é que as mulheres são ignoradas pela história?”²⁰ em Portugal:

Estive em estúdios de design e em publicações, recentemente na *Art Review*. Mesmo quando estive em estúdios de



fig. 34
1ª Exposição de Design Português (1971) Instituto Nacional de Investigação Industrial Design de Cristina Reis (Capa), Alda Rosa (Miolo); Imprimarte, S.A.R.L. (Composição e impressão) Catálogo, 21 x 21 cm.

18.

Sítio on-line do projeto: <https://www.errata.design/pt/>

19.

Entrevista feita a 18 de outubro de 2021, via zoom.

20.

Sobre o projeto *Errata* se focar somente em “mulheres” designers, Isabel Duarte esclarece “nós achamos que ainda fazia sentido fazer a *Errata* agora, e ser sobre as mulheres mas acho que já é preciso também dar esse salto e deixar de se falar em mulheres e homens”.



fig. 35

Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia: Alexandre Delmar. Imagens gentilmente cedidas por Isabel Duarte.

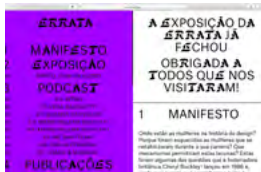


fig. 36

Sítio online da Errata. Design ID-AE Studio, programação web Queo (2021).

design, fazia maioritariamente design de livros ou de revistas ou de jornais. E fui-me apercebendo, ao longo da minha carreira, que todos os meus patrões eram homens. Portanto, estúdios de design eram estúdios de homens. Depois, mesmo trabalhando dentro de publicações – que é o que eu tenho feito nos últimos seis/sete anos – os editores ou os diretores de arte também são sempre homens.

A Errata surge da análise desse percurso pessoal, profissional/ pessoal, e depois também, quando comecei a tentar perceber quais eram as minhas referências de designers mulheres em Portugal, apercebi-me de que conhecia poucas. Falei com as minhas amigas e colegas de design, também elas com uma carreira mais ou menos de 10 anos, e também elas conheciam poucas – embora o nosso ano da licenciatura, por exemplo, tenha sido maioritariamente composto por mulheres e olhando em volta noto que, aqui no Porto por exemplo, uma grande maioria dos estúdios, dos designers que estão agora a surgir e que estão agora a começar a sua carreira, são em grande maioria mulheres. Portanto eu achei que fazia sentido ir procurar as mulheres no design português porque achei que elas existiam e a verdade é que existem.

Através do trabalho levado a cabo por Duarte e Martins, respondemos à questão que dá título a esta reflexão: *A menina dança?* A menina dança sim e dança desde que a profissão existe. Mas quem são estas “meninas” que dançam? Porque dançam? Onde dançam? Quem mais dança? A lista de nomes acima apresentada é composta, pelo menos em parte, por mulheres que foram, de certo modo, privilegiadas, provenientes de famílias de classe média e média alta. Algumas delas com antepassados ligados às artes, com possibilidades económicas e liberdade suficiente para puder seguir, sem grandes resistências, uma carreira ligada às artes. Porém, esse privilégio não foi suficiente para que fossem incluídas no cânone da profissão. Ao dançar lado a lado com outros designers homens, e nem sempre dançando em espaços destinados exclusivamente ao design, foram esquecidas, ignoradas e omitidas por quem escreve a história. Como argumentam Duarte e Martins, “não foi a falta de mulheres na profissão que contribuiu para a sua invisibilidade na história do design, mas antes um processo de documentação e registo inerentemente misógino” (Errata, 2021a, p.7). Tendo em conta o contexto historio-político-social português – o



fig. 37

Quem tiver filhas no mundo... (1933), Emília de Sousa Costa. Design: Raquel Roque Gameiro Ottolini (capa); Empresa Nacional de Publicidade (Ed.); Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade. Livro, 14,7 x 20,5 cm. Imagem gentilmente cedida por Isabel Duarte.

Sobre a identidade visual da Errata, Isabel Duarte explicou, na entrevista que lhe fizemos a 18 de outubro de 2021 via zoom, que:

A identidade partiu inicialmente de um deslumbramento por uma das capas que estava presente na exposição, a capa do livro ‘Quem tiver filhas no Mundo’ desenhada pela Raquel Roque Gameiro. Essa capa reúne imensas características que nós achamos que ecoavam alguns dos objetivos do projecto: o título, que reflecte sobre a condição da mulher; a escritora, Emília de Sousa Costa, uma feminista da primeira república, que apesar de ser uma feminista católica e portanto conservadora, foi uma figura muito importante no feminismo português; a tipografia, que achamos muito curiosa; e por fim a cor, que na primeira imagem a que tivemos acesso do livro, nos parecia ser roxo e como o roxo está entre o rosa e o azul, nos pareceu uma cor representativa do projecto (mais tarde quando vimos o livro na vida real percebemos que não era roxo, era azul, mas decidimos assumir esse erro e manter a identidade como estava).

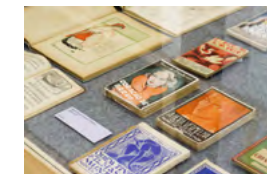


fig. 38

Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia: Alexandre Delmar. Imagens gentilmente cedidas por Isabel Duarte.

período ditatorial que se viveu entre 1933 e 1974, a consequente invisibilidade dos feminismos durante grande parte do século XX e a fraca escolarização da população portuguesa, em particular das mulheres (Amâncio, 2003) – conseguimos “compreender” que a institucionalização do design, nos anos 1960, se tenha feito alicerçada num cânone de figuras masculinas. Porém, como justificar que os mecanismos que permitiram a omissão das mulheres designers em Portugal no século XX continuem presentes? Como justificar que as mulheres que “dançam” hoje continuem a ter menos espaço e menos tempo para falar em conferências de design?²¹ Como justificar que continuemos à procura de “mulheres” designers?

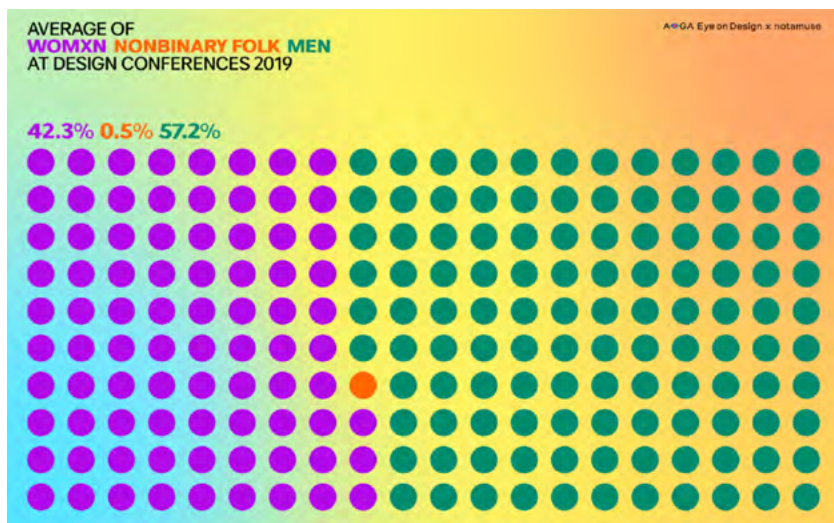


fig. 39

Género nas conferências de design em 2019: média de mulheres, pessoas não binárias e homens. Visualização de dados por Silva Baum, AIGA Eye on Design. Artigo completo em: <https://eyeondesign.aiga.org/we-surveyed-gender-equity-at-design-conferences-again-and-not-much-has-changed>

21.

A AIGA Eye on Design tem conduzido algumas pesquisas sobre a participação tanto de mulheres como de pessoas não binárias em conferências de design (AIGA Eye on Design, 2019; AIGA Eye on Design, 2020). Os resultados vêm reforçar a necessidade de puxar mais fios desta meada que é a História e perguntar também: Onde estão es designers *queer*? Quem são es designers *queer*? Nas palavras dos editores:

as conferências de design costumam ser posicionadas como encontros utópicos, onde a indústria tenta imaginar novas possibilidades e fomentar um novo pensamento. É preocupante que os homens continuem a receber a maior parte do tempo no palco em conferências - quando uma conferência dá a um designer a oportunidade de falar no palco, é uma declaração de que a sua perspectiva é valiosa para a comunidade de design. Se a maioria dos que recebem o palco são homens, a sugestão implícita é que a perspectiva mais valiosa é a de um homem (AIGA Eye on Design, 2020)

1.5. NÃO SÃO ISSO OS FEMINISMOS?

*Estar à margem significa pertencer ao todo,
mas estar fora do corpo principal.**



fig. 40
bell hooks.

Fotografia: The bell hooks Institute

Recebemos a notícia da morte de bell hooks enquanto trabalhávamos neste texto e submergíamos nas páginas sabiamente escritas pela autora. Sustemos a respiração e mergulhámos ainda mais fundo. Decidimos que esta seria a nossa homenagem, o nosso agradecimento e será a partir do trabalho de hooks que pensamos os feminismos.

Mas, afinal, o que são os feminismos? Procurámos respostas na *Teoria Feminista* de bell hooks e rapidamente percebemos que esta é uma pergunta com rasteira:

O principal problema no discurso feminista é a nossa incapacidade de chegar a um consenso sobre o que é o feminismo ou de aceitar uma ou mais definições que sirvam de ponto de união. Se não houver definições consensuais, carecemos de uma base sólida sobre a qual possamos construir a teoria ou envolver-nos numa prática relevante. (hooks, [1984] 2020, p.55)

Ainda assim, seguimos a nossa busca por respostas. Olhamos para as definições, mesmo que não consensuais, que foram surgindo no movimento. Tentamos olhar para o passado, para o presente e imaginar o futuro do feminismo – poderão ser isso os feminismos?

* hooks, [1984] 2020, p.21

Na “segunda vaga dos feminismos”, enquanto ativistas feministas brancas reivindicavam que o papel da mulher não devia ser delimitado ao cuidado do lar e das crianças, feministas negras alertavam para o carácter excludente destas demandas. Demandas que refletiam o privilégio da classe média branca. Mulheres pobres da classe trabalhadora sempre tiveram que trabalhar, muitas das vezes em trabalhos que as mulheres brancas não queriam fazer. Em *Não Serei Eu Mulher? A Mulher Negra e o Feminismo*, – livro publicado pela primeira vez em 1981, mas cuja tradução só nos chega em 2018 – hooks escreve:

No auge do movimento pela emancipação feminina, e quando as brancas renegavam o papel de reprodutoras, das que carregavam o fardo e são objetos sexuais, as negras foram celebradas pela devoção singular ao dever da maternidade, pela aptidão “inata” de carregar enormes fardos e pela disponibilidade cada vez maior enquanto objetos sexuais. Parecíamos ter sido eleitas por unanimidade para assumir aquilo de que as brancas abriam mão. ([1981] 2018, p.25)

O movimento feminista foi sendo dominado por mulheres brancas que tendiam em considerar a luta pela igualdade racial e a luta pela igualdade de género como sendo duas batalhas distintas. Neste contexto, as mulheres negras foram sendo duplamente vitimadas pela opressão racista e sexista:

Raramente nos reconhecem como grupo autónomo e distinto dos negros, ou como parte integrante, nesta cultura, do grupo alargado

de “mulheres”. Quando se fala de gentes negras, o sexismo opõe-se ao reconhecimento dos interesses das mulheres negras; quando se fala de mulheres, o racismo opõe-se ao reconhecimento dos interesses das mulheres negras. Quando se fala de gentes negras, a atenção tende a recair nos *homens* negros; quando se fala de mulheres, a atenção tende a recair nas mulheres *brancas*. (hooks, [1981] 2018, pp.25-26)



fig. 41
Black Woman's Manifesto (s.d.).
Fonte: AIGA Eye on Design

Exemplo do poder que as mulheres brancas, de classe média, detêm no movimento feminista é a definição genericamente divulgada de que o feminismo é um movimento cujo objetivo passa pela obtenção de igualdade social entre homens e mulheres. Uma definição demasiado simples, demasiado geral e que levanta, como argumenta hooks, muitas questões problemáticas:

Dado os homens não terem igualdade numa estrutura de classe capitalista, patriarcal e supremacia branca, em relação a que homens querem as mulheres ter igualdade? Terão as

mulheres uma visão comum do que é a igualdade? Nesta definição simplista de emancipação das mulheres, está implícito que a raça e a classe deixam de ser fatores que, tal como o sexismo, determinam a discriminação, a exploração e a opressão de um indivíduo. Por razões óbvias, as mulheres brancas de classe média interessadas nos direitos das mulheres têm-se contentado com definições simples. ([1984] 2020, p.56)



fig. 42
Greve Feminista Internacional.
Lisboa, 8 de Março de 2019.
Arquivo EPHEMERA.

A definição do termo “feminismo” como “tudo o que quiseses” espelha a natureza classista do movimento. Em *Teoria Feminista*, publicado pela primeira vez em 1984 (e que só em 2020 foi traduzido e publicado em Portugal), hooks propõe que o feminismo seja “encarado como movimento que visa o fim da opressão sexista” (hooks, [1984] 2020, p.78). Uma definição que a autora defende novamente em *Feminism is for Everybody*, publicado em

2000, argumentando que esta definição lhe agrada, em parte, por não ver os homens como inimigo (ideia transversal aos seus escritos). Nas palavras da autora, “o relevo dado aos ‘homens’ e ao ‘comportamento masculino’ ofuscou o relevo dado à necessidade de as mulheres se desenvolverem politicamente” (hooks, [1984] 2020, p.302).

O feminismo como movimento que visa o fim da opressão sexista “alerta para os sistemas de dominação e para a inter-relação entre opressão de sexo, de raça e de classe” (hooks, [1984] 2020, p.78). Inter-ligações estas que, como vimos, são ignoradas pela definição genérica do feminismo como movimento pela conquista da igualdade social entre mulheres e homens.

Foi precisamente esta perspectiva interseccional proclamada, primeiramente, pelo Coletivo Combahee River e que influenciou os trabalhos posteriores de autoras como Angela Davis, bell hooks e outras pensadoras feministas radicais (entre elas muitas mulheres negras) que mudou o rumo do pensamento feminista (hooks, [1984] 2020; Taylor, 2017). Keeanga-Yamahtta Taylor, académica, escritora e ativista, professora de Estudos Afro-Americanos na Universidade de Princeton e autora de vários livros e artigos, argumenta que:

É difícil quantificar a enormidade da contribuição política feita pelas mulheres do Coletivo Combahee River, incluindo Barbara Smith, a sua irmã Beverly Smith e Demita Frazier, porque muitas das suas análises



fig. 43 Integrantes do Combahee River Collective numa marcha em memória das mulheres de cor assassinadas na Massachusetts Avenue, em Boston, 1. de abril de 1979. Segurando a faixa, da esquerda para a direita: Maria Elena Gonzales, Margo Okasawa-Rey, Barbara Smith e Demitria Frazier. Crédito: Foto de Tia Cross.

são tidas como certas na política feminista de hoje. Considere-se, por exemplo, a onipresença do termo “interseccionalidade” no discurso político dominante. As mulheres Combahee não cunharam o termo “interseccionalidade” – foi Kimberlé Crenshaw quem o fez em 1989 – mas articularam a análise que dá vida ao significado de interseccionalidade, a ideia de que múltiplas opressões se reforçam para criar novas categorias de sofrimentos.²² (2017, p. 10)

Para compreender o conceito de interseccionalidade, onipresente no discurso político dominante, a imagem de um acidente de trânsito pode, por mais estranho que pareça, ser útil, tal como descreve Kimberlé Crenshaw:

Considere uma analogia com o trânsito num cruzamento, indo



fig. 44 Audre Lorde (esquerda) a brincar com os cabelos entrançados de Barbara Smith, 1979. Crédito: Foto de Tia Cross.

e vindo nas quatro direções. A discriminação, como o trânsito no cruzamento, pode fluir numa direção, ou pode fluir noutra. Se um acidente acontece no cruzamento, ele pode ser provocado por carros que viajam de qualquer uma das direções e, às vezes, de todas elas. Do mesmo modo, se uma mulher negra for prejudicada por estar no cruzamento, a sua lesão pode resultar de discriminação sexual ou racial.²³ (1989, p.149)

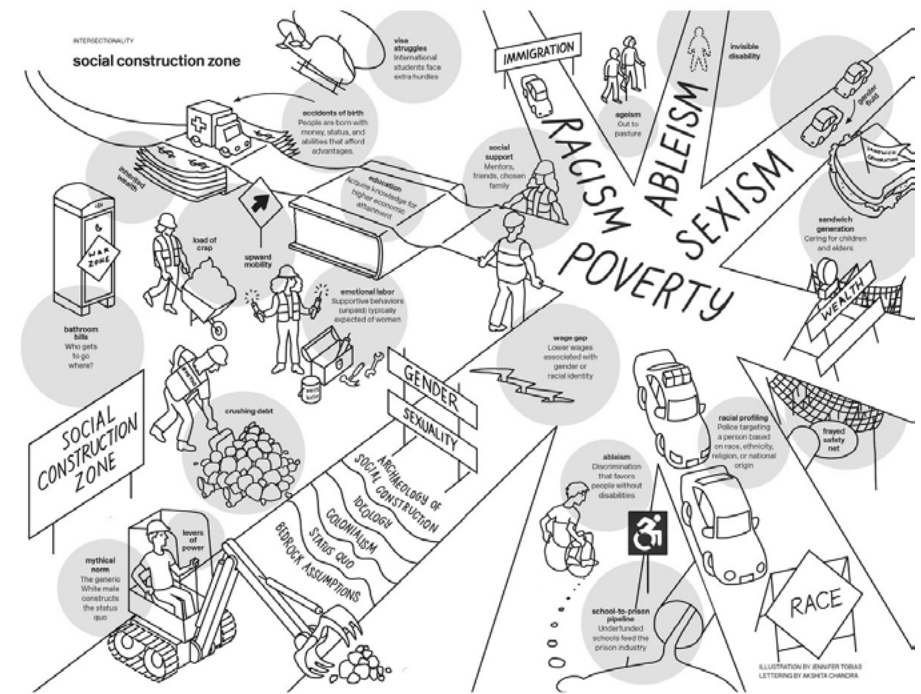


fig. 45 Social construction zone (2021) Ilustração de Jennifer Tobias, lettering de Akshita Chandra.

O artigo de Crenshaw foca-se na interseção de género e raça. Por sua vez hooks, para além de género e raça inclui mais duas ruas neste cruzamento: cultura e classe. A verdade é que este cruzamento metafórico, para englobar todos os fatores que influenciam a identidade humana, precisaria de um número imenso de ruas. Jennifer Tobias, académica, bibliotecária e ilustradora, que contribuiu para o livro *Extra Bold*, editado por Ellen Lupton, com um artigo sobre interseccionalidade, explica este conceito do seguinte modo:

Imagine muitas ruas que se cruzam: género, raça, classe, religião, habilitações, idade e assim por diante. Cada rua tem várias faixas porque muitas identidades são possíveis dentro de cada categoria. Na verdade, esse cruzamento fictício poderia

ter um número enorme de ruas divididas em inúmeras faixas. Uma mulher cisgénero pode ser negra, homossexual e de classe média (...). As identidades não são fixas. A qualquer momento, podemos experimentar algumas identidades com mais força do que outras.²⁴ (2021, pp. 16-17) Olhemos para a ilustração de Jennifer Tobias, lettering de Akshita Chandra, que acompanha o artigo de Jennifer Tobias. A ilustração ajuda a compreender o conceito de interseccionalidade proposto por Crenshaw à luz dos dias de hoje:

Ao longo da vida, uma pessoa pode mudar de faixa numa ou mais avenidas que constituem a sua identidade. Uma pessoa pode se apresentar como homossexual

22. Original em inglês, tradução nossa.

23. Original em inglês, tradução nossa.

24. Original em inglês, tradução nossa.



fig. 46
Greve Feminista Internacional.
Lisboa, 8 de Março de 2019.
Arquivo EPHEMERA.

ou inconformada em relação ao género, ou abraçar a sua identidade como mestiça, ou alterar seu status económico. Compreender a própria identidade (incluindo branquitude ou masculinidade) é um passo para a compreensão da interseccionalidade.²⁵ (Tobias, 2021, p.17)

O conceito de interseccionalidade leva-nos a pensar na possibilidade de um novo feminismo. Um feminismo com um novo horizonte utópico capaz de enfrentar as crises económica, política, cultural e ambiental contemporâneas. Olhando para os textos de 1984 de bell hooks, percebemos que o feminismo tem esta capacidade de se reinventar, sempre teve, e isso dá-nos esperança. hooks argumenta:

Um dos aspetos mais afirmativos do movimento feminista tem sido a formação de um ambiente intelectual com uma crítica e troca Dialética contínuas. Ao ouvir as vozes de pensadoras radicais (entre elas, as de mulheres de cor), a expressão da teoria e da prática feminista mudou. (...) Não houve, na nossa sociedade, nenhum outro movimento pela justiça social tão crítico de si como

o movimento feminista. A vontade das feministas de mudar o rumo quando era necessário foi uma fonte importante de força e vitalidade para a luta feminista. Esta crítica interna é essencial para qualquer transformação política. Tal como as nossas vidas não são fixas ou estáticas, mas estão em constante mudança, a nossa teoria tem de permanecer flexível, aberta e receptiva a novas informações. ([1984] 2020, pp.13-14)

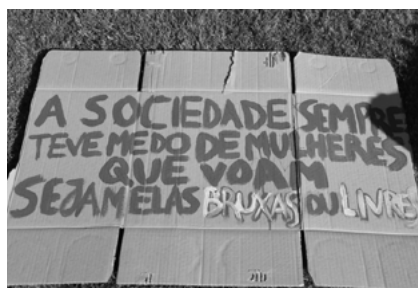


fig. 47
Marcha pela igualdade de género.
Vila Real, 23 de Março de 2019.
Arquivo EPHEMERA.

Um novo feminismo, que responda às necessidades atuais, é por isso possível. Mais do que possível, é necessário. Precisamos de um feminismo para todos, que seja capaz de chegar a todos. Precisamos de um feminismo que, como referíamos anteriormente, venha agitar, desafiar e provocar. Não são isso os feminismos?

Pensemos em como o design “sofre inflexões de género, raça e classe” (Moura, 2018, p.33); em como o design “é, aliás, um dos locais onde essas categorias se criam e ele próprio é criado em relação a elas” (Moura, 2018, p.33). Pensemos no modo como a hierarquização de género e de classe se intersecta com o design gráfico, no modo como a história, seja ela qual for, se vai fazendo de heróis seguindo essa mesma lógica hierárquica. Pensemos em

como esta mesma lógica é intrínseca ao feminismo. Em como também o feminismo sofre inflexões de género, raça e classe. Em como também a história do feminismo se vai fazendo de heroínas, seguindo uma lógica hierárquica para decidir quem entra e quem fica na margem.

Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, inspiradas pela “nova onda de militância activista feminista” (2019, p.16), escrevem *Feminismo para os*



fig. 48
Greve Feminista Internacional. Lisboa, 8 de Março de 2019.
Arquivo EPHEMERA.

99%, um manifesto no qual promovem a formação de um novo feminismo, com novas questões feministas. Um feminismo necessariamente anticapitalista e antirracista com preocupações ambientais e que se faz ouvir através das greves feministas (Arruzza et al, 2019).

As reivindicações feitas por parte de movimentos feministas para que as mulheres assumam posições de liderança em grandes empresas e multinacionais, o feminismo liberal proclamado por uma elite de mulheres, não questiona a estrutura capitalista, nem tão pouco é capaz de chegar a todos (Arruzza et al, 2019). Não tem em conta que “raça e sexo são facetas imutáveis da identidade humana” (hooks, 2018, p.34) e perpetua a exploração das mulheres mais pobres, muitas delas não brancas. A articulação entre género,

raça e classe feita pelas autoras do Coletivo Combahee River e, mais tarde, por hooks e outras autoras é totalmente congruente com a lógica perpetuada no manifesto *Feminismo para os 99%*:

Este *Manifesto* é a nossa forma de promover esse “outro” feminismo. Escrevemo-lo não para esboçar uma utopia imaginada, mas para traçar um caminho que deve ser feito para alcançarmos uma sociedade justa. O nosso objetivo é explicar por que deve o feminismo escolher o caminho das greves feministas, por que devemos unir-nos a outros movimentos anticapitalistas e anti-sistema e por que deve o nosso movimento transformar-se num feminismo para os 99%. Apenas deste modo – estabelecendo uma ligação a movimentos anti-racistas e pró-ambientalistas e a activistas dos direitos dos trabalhadores e de migrantes – pode o feminismo estar à altura do desafio que temos pela frente. Ao rejeitar liminarmente o dogma do *lean in* e o feminismo do 1%, o nosso feminismo poderá tornar-se numa esperança para todos. (Arruzza et al, 2019, p.16)



fig. 49
Occupy Wall Street, fotografia e Jason Lester. Ver: <https://eyecodeign.aiga.org/nope-to-hope-the-power-of-graphics-in-politics-protest/>

Uma proposta semelhante de feminismo para os 99% era já tecida, em 1984, por bell hooks em *Teoria Feminista*:

25.

Original em inglês, tradução nossa.

Para o desenvolvimento de um movimento feminista, precisamos de uma ideologia emancipadora que possa ser partilhada por todos. Esta ideologia revolucionária só pode ser criada se as experiências das pessoas que estão à margem, que sofreram opressão sexista e outras formas de opressão de grupo, forem compreendidas, analisadas e integradas. Elas têm de participar no movimento feminista enquanto criadoras da teoria e líderes da ação. (...) Um grande número de mulheres abandonou o movimento feminista, pois não podia apoiar as ideias de uma pequena minoria de mulheres que tinham o controlo

hegemónico do discurso feminista – o desenvolvimento da teoria que faz a prática. Um grande número de mulheres com ligações a homens afastou-se do movimento feminista, pois sentia que a identificação do “homem como inimigo” era um paradigma pouco construtivo. Um grande número de mulheres deixou de apoiar a luta feminista devido à tendência demasiado dogmática, absolutista e fechada da ideologia. (hooks, [1984] 2020, pp.305-307)

Mais de três décadas separam os textos. Quanto tempo mais precisaremos para conseguir pôr em prática estas ideias? Quanto tempo mais teremos disponível?



fig. 50
bell hooks em 1996. Fotografias de Eli Reed / Magnum.

DOIS PASSOS EM FRENTE, UM PASSO PARA TRÁS

No prefácio escrito em 2000 para *Teoria Feminista, da margem ao centro*, hooks aponta mudanças positivas trazidas pelo movimento feminista: “este mudou como encaramos o trabalho, como trabalhamos e como amamos” ([2000] 2020, p.15). No entanto, esta revolução não se traduz em evoluções constantes já que o movimento feminista “não acabou com o patriarcado nem erradicou o sexismo nem a exploração e a opressão sexistas” (hooks, [2000] 2020, p.15). Mais de vinte anos passados, o panorama atual dá exemplos (mais do que) suficientes da preocupação expressa por hooks: “as conquistas feministas estão sempre em risco” ([2000] 2020, p.15). Olhemos para a última década: uma década “de retrocessos e resistência, marcada pela visibilidade das lutas feministas e por (muitos) recuos” (Faustino, 2021). Uma década marcada pelas crises pandémica, climática e económica, pela ascensão de uma extrema direita autoritária e conservadora que coloca em causa décadas de conquistas feministas.

Assistimos a avanços e recuos no que toca à luta contra a violência doméstica e sexual. Na Rússia, país onde se estima que, todos os anos, existam mais de 16,5 milhões de vítimas de violência doméstica, onde, entre 2011 e 2019, 12.200 mulheres (dois terços dos assassinatos) foram mortas pelos seus parceiros ou parentes, Putin promulgou, em 2017, uma lei que despenaliza a violência doméstica: agressões que causam dor física, mas não lesões, deixam hematomas, arranhões e ferimentos superficiais na vítima não são



fig. 51
O coletivo feminista Pussy Riot, que mistura punk rock e arte performativa, tornou-se um ícone do movimento anti-Putin quando, em 2012, três dos seus membros foram levadas a tribunal depois de apresentarem “Virgem Maria, afugente Putin!” no altar da Catedral de Cristo Salvador de Mucovo.



fig. 52
A revista LGBT *The Advocate*, escolheu, ironicamente, o presidente russo como personalidade do ano 2014. A capa desenhada por Gray sugere um cartaz do *Big Brother*, saído diretamente da obra de Orwell para a realidade.



fig. 53
Da primeira versão cinematográfica (1956) de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*.



fig. 54

Polka Walcząca (Fighting Polish Woman), Ola Szmida, 2020. No cartaz figura uma mulher a cavalo, referência às guerreiras Amazonas da mitologia Grega, as suas roupas apresentam padrões florais tradicionais da Polónia; o slogan é uma brincadeira com o "Polska walcząca" (Fighting Poland), o famoso slogan adotado pela resistência polaca durante a Segunda Guerra Mundial (Swidlicka, 2020).



fig. 55

Dość! (Chega!), Joanna Gębal, 2020. Ao rejeitar os princípios da perspectiva, os clubistas mostraram um modo diferente de ver o mundo. Inspirada pelo cubismo, Joanna desenha este cartaz. O brinco com local, data e código de barras ressalta a objetificação de que as mulheres estão a ser vítimas, privadas do direito de decidir sobre os seus corpos e saúde (Swidlicka, 2020).

consideradas crime (EFE, 2017; Hopkins, 2021). Com a pandemia de Covid-19, os casos de violência multiplicaram-se (Hopkins, 2021).

Em 2021 a Turquia saiu oficialmente da Convenção de Istambul, um tratado histórico sobre a prevenção e combate à violência contra as mulheres. Esta saída é "justificada" pelo regime que a considera uma ameaça aos valores da família e normalizadora da homossexualidade (Amnistia Internacional Portugal, 2021). Os assassinios de mulheres, para os quais não há números oficiais, terão triplicado na Turquia na última década e há seis anos consecutivos que a *Istanbul Pride*, celebração anual dos direitos LGBTQI é proibida (RTP, 2021; Amnistia Internacional Portugal, 2021b).

Presenciamos também grandes derrotas no campo dos direitos reprodutivos: na Polónia o acesso ao aborto é cada vez mais restrito. Em 2020, o Tribunal Constitucional polaco declarou inconstitucional a Lei de 1993 que permitia o aborto nos casos de malformações graves do feto ou doenças incuráveis (Parlamento Europeu, 2021). O aborto passou a ser permitido apenas nos casos de violação, incesto ou perigo para a vida ou saúde da mãe (Gauriat, 2021). A Polónia tem agora uma das legislações mais restritivas em matéria de aborto. Mais recentemente, em finais de junho de 2022, o Supremo Tribunal dos Estados Unidos da América decidiu revogar a proteção o direito ao aborto que vigorava no país desde 1973 (Euronews, 2022).

Assistimos ainda ao regresso dos Taliban a Cabul e à retirada dos Estados Unidos do Afeganistão, à ansiedade e ao desespero das mulheres afegãs que temem um retrocesso nos seus direitos e liberdades. Desde que retornaram ao poder, em agosto de 2021, os Taliban já aprovaram várias medidas que limitam os direitos e liberdades de mulheres, meninas e minorias (Afary, 2021).

No rescaldo destes e de outros eventos, uma nova onda feminista, um pouco por todo o mundo, reivindica o direito à greve: as pessoas que se manifestaram contra a ilegalização do aborto na Polónia; que saíram à rua para gritar "Ni una menos!" um pouco por toda a América Latina; que encheram as ruas de Washington de pussyhats aquando da tomada de posse de Donald Trump; as que se manifestaram contra Bolsonaro e que, sobre o fogo Taliban, protestam em defesa dos seus direitos e liberdades no Afeganistão (Afary, 2021; Arruzza et al, 2019; Silva, 2019). Como afirmam Arruzza

et al, "o que começou como uma ligeira ondulação para depois se tornar uma onde, é agora uma maré imensa" (2019, p.22).

Inna Shevchenko, líder do movimento feminista *Femen*, afirma: "penso que o facto das mulheres participarem em cada vez mais protestos nas ruas para fazerem ouvir as suas vozes em todo o lado deve-se, também, a um certo retrocesso nos direitos das mulheres" (Silva & Lazaro, 2020). Sobre o crescimento da extrema-direita, Inna Shevchenko continua:

A extrema-direita que está a ter maior expressão na Europa, atualmente, quer repor uma visão antiquada do mundo. Um mundo que é construído pelos homens e para os homens, um mundo que se baseia na forma tradicional de definir cada género, com as mulheres a terem um papel a desempenhar que é muito específico. Isso provoca um retrocesso nos direitos das mulheres. (Silva & Lazaro, 2020)

Em 2014, o estúdio de design Metahaven, publicou um panfleto intitulado *Can Jokes Bring Down Governments?* Neste panfleto é questionado o poder dos memes, lolcats e RickRolls como instrumento de protesto e ativismo (Metahaven, 2014). Em 2017, após a eleição de Donald Trump, Emily Nussbaum escreveu "*How Jokes Won The Election*"²⁶, artigo que parece ser uma resposta à questão colocada pelos Methaven. Hoje já ninguém terá dúvidas: piadas conseguem derrubar regimes e nem sempre isso significa um futuro risonho. O fascismo está a tentar tornar-se mainstream, jovem e relaxado, uma alternativa fácil aos problemas globais. Sobre isto, Mário Moura, autor de *O Design que o Design não vê* escreve:

A nova extrema-direita (a *alt-right*), movimento assente em ideias de supremacia branca e fanatismo misógino, caracteriza-se pelo uso estratégico e subvertido de uma panóplia de recursos gráficos online para transmitir as suas mensagens, para seduzir e radicalizar novos membros – um desenvolvimento que passou praticamente despercebido à área disciplinar do design gráfico. (2018, p.30)

A título de exemplo, a estética do *Vaporwave*, nascida de um ramo da música eletrónica, através da apropriação e reprocessamento de imagens provenientes da cultura pop e publicidade dos anos 1980, representava uma crítica ao capitalismo e à sociedade de consumo, "uma utopia cibernética de esquerda, na qual a inteligência coletiva e o conhecimento livre

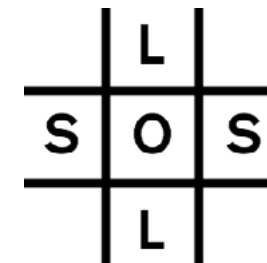


fig. 56

Detalhe do panfleto *Can Jokes Bring Down Governments?*, Metahaven (2014).

26.

Artigo completo disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/01/23/how-jokes-won-the-election>



fig. 57

Um jovem Trump rodeado de raparigas anime de pele clara com bonés *Make America Great Again*.



fig. 58

Ramona Andra Xavier aka Macintosh Plus, capa de album, 2011.

produziriam uma nova democracia” (Meireles, 2019). Porém, a nova extrema direita apropriou-se do *vaporwave*, transformando-o em “*Fashwave*” ao misturar elementos comuns da estética *vaporwave* – cores néon, esculturas gregas, elementos de arte clássica, formas 3D, gradientes, palmeiras, arranha-céus e até pirâmides – com insígnias nazis (Gorling, 2019; Meireles, 2019). Esta não é a primeira vez que um fenómeno destes acontece: o que aconteceu com o *vaporwave* é semelhante ao que se passou, por exemplo, com o *punk* adotado por *skinheads* (Meireles, 2019).

Os conceitos gerados na incubadora social podem facilmente ser adoptados e subvertidos pela direita radical e conservadora num ciclo de apropriação e consequente subversão – o design, com a sua insistência na neutralidade e universalidade, não consegue fazer frente a estes desafios. Vemos os efeitos da nova extrema-direita em todo o mundo e nem os países com políticas mais progressistas no que toca a direitos das mulheres e das minorias parecem ficar indiferentes. Numa “dança” feita de avanços e recuos perguntamos: serão os avanços nas conquistas feministas maiores do que os recuos provocados pelo crescimento de uma extrema-direita? Dois passos em frente e um para trás. Será esse o balanço final? Qualquer recuo é demasiado grave.

Na dedicatória do manifesto Feminismo para os 99%, as autoras escrevem: “para o Coletivo de Combahee River, que idealizou este caminho há muito tempo e para as grevistas polacas e argentinas, a desbravar novos caminhos neste momento” (Arruzza *et al.*, 2019, p.7). As autoras dialogam com as lutas do passado e do presente. Não deixam que os “caminhos desbravados” pelas nossas antecessoras sejam esquecidos. Lembram-nos que o patriarcado se transforma e reinventa, que nenhum direito está perpetuamente garantido e que tudo é reversível. Lembram-nos de que precisamos do feminismo, de que “é a importância e o poder político deste termos que temos de tentar recuperar e preservar” (hooks, [1984] 2020, p.61). Precisamos de nos deixar “enfeitiçar”, de nos deixar “contaminar” por ele. Isto, claro, aplica-se também ao design. Se a nova extrema-direita, a *alt-right*, está a levar o design a sério, nós também precisamos de levar. Deixar de lado a ideia de que “o design é em si algo neutro, universal, e só adquire a sua ética do contexto a partir do exterior” (Moura, 2018, p.29)²⁷. Como veremos mais à frente, proponho que *o design será queer e feminista ou não será*²⁸.

Criando desordem na(s) norma(s) do design gráfico

CAPÍTULO 2

27.

Ideia a que damos continuidade no Capítulo 2 em *O modernismo (não) é para todos*.

28.

No capítulo 2 aprofundamos a reflexão sobre feminismo, *queerness* e design gráfico.

2.1. QUANTAS NARRATIVAS CABEM NA HISTÓRIA?

No segundo capítulo pensamos em como pode o design desafiar a norma. Pensamos os critérios que definem e delimitam quem fará parte da história, quem poderá pertencer ao cânone. Pensamos como as mulheres foram sendo violentadas, quer por anúncios publicitários que as objetificam, quer pelas próprias normas que regem, até hoje, a disciplina. Pensamos como estas normas afetaram as minorias e as mantêm à margem. Pensamos o que está na gênese de tudo isto, desta crença na neutralidade e universalidade altamente excludente. Olhamos para as alternativas possíveis. Que outras histórias podemos contar? Que caminhos seguir rumo a uma prática mais diversificada e inclusiva?

Em

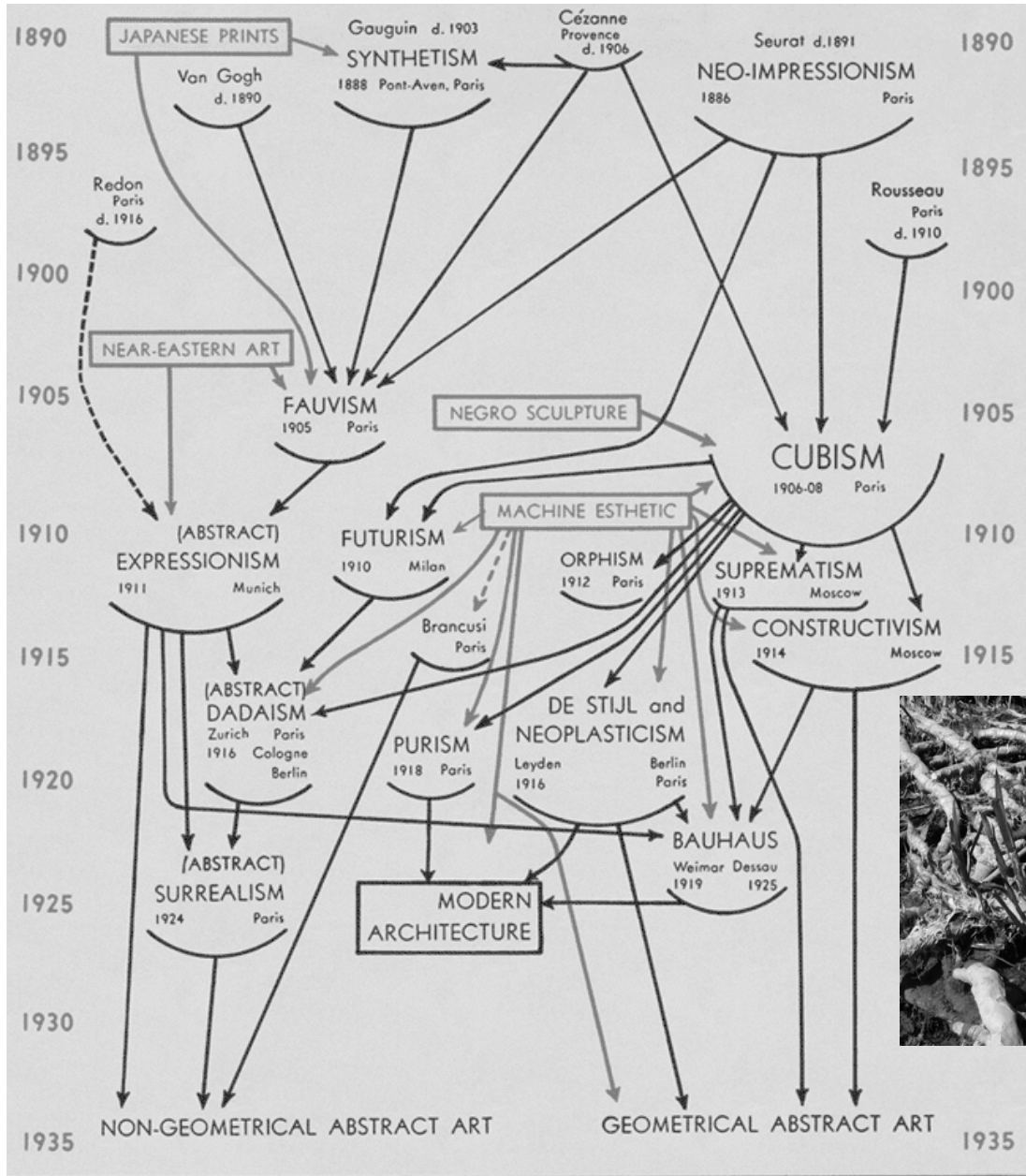
Diante do Tempo, Georges Didi-Huberman coloca em causa aquela que é a “regra de ouro” do “historiador fóbico do tempo”: a recusa do anacronismo. À semelhança de Butler, que chega à performatividade do género a partir da leitura de Jacques Derrida de *Diante da Lei*, também Didi-Huberman parte desta parábola do mestre das metamorfoses, Franz Kafka, para formular a sua teoria: “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo; como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como Diante da Lei: como diante do vão de uma porta aberta” ([2000] 2015, p.15). Ao analisar os diferentes tempos presentes numa imagem, o autor demonstra a fragilidade de uma história da arte “eucrónica” assente em noções de “autor”, “estilo” e “época”:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar (...). Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (...). Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (Didi-Huberman, [2000] 2015, p.16)

Didi-Huberman defende a necessidade do anacronismo como modo temporal capaz de exprimir a complexidade de tempos



fig. 59
Tunga, da série Vanguarda Viperina,
1985. Fotografia em preto e branco.



CUBISM AND ABSTRACT ART

fig. 60

Primeira página do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* que aconteceu no MoMA em 1936 da autoria de Alfred H. Barr Jr.

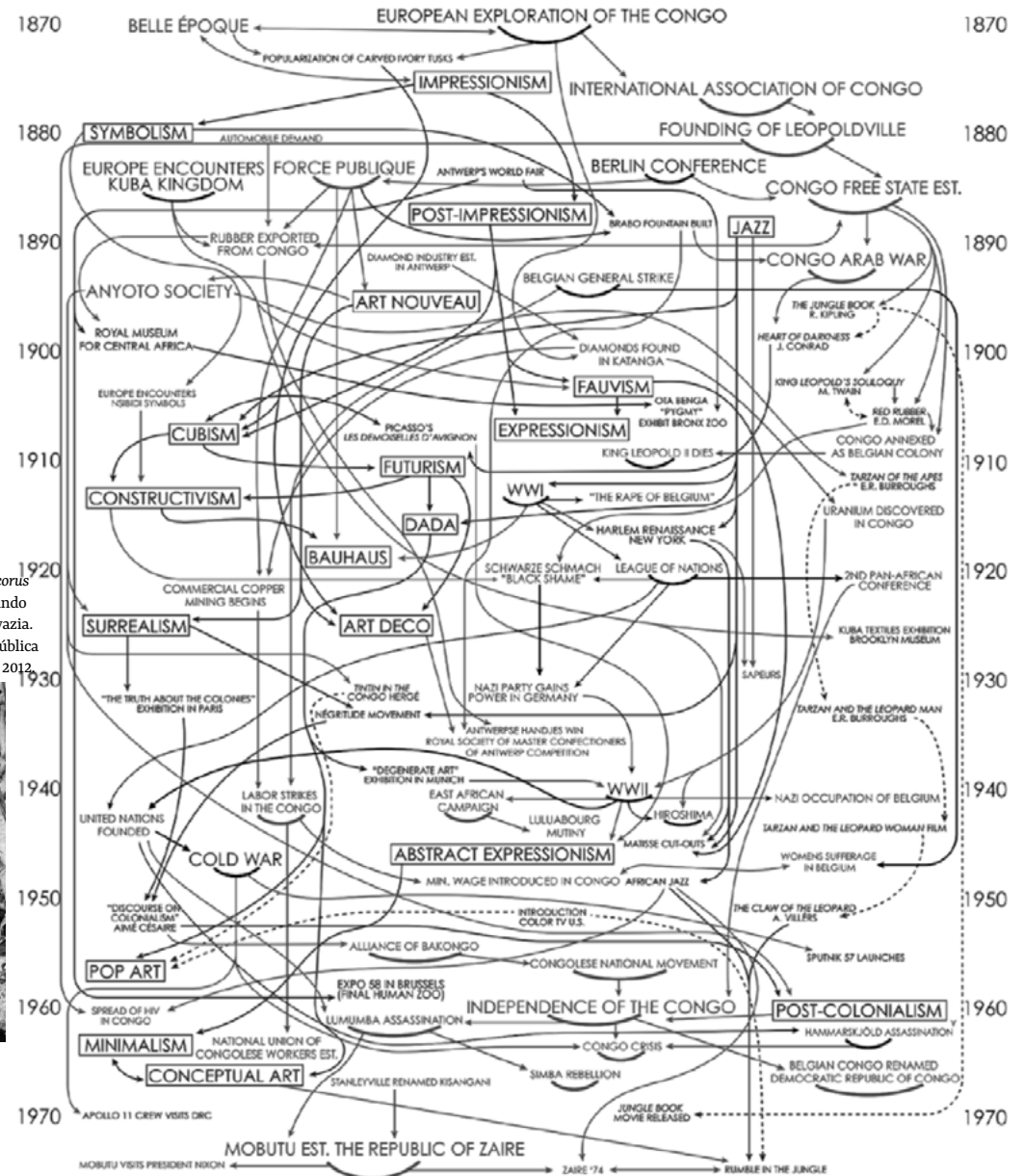


fig. 61
 Rizomas de acorus calamus no fundo de uma lagoa vazia. Pelhrimov, República Checa, abril de 2012



COLONIALISM AND ABSTRACT ART

fig. 62

Colonialism and Abstract Art. Hank Willis Thomas, 2019.

presentes numa imagem, objeto estudo da história da arte: “o anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” ([2000] 105, p.25).

A ideia de “anacronismo fecundo” remete-nos para o diagrama “*the birth canal of graphic design*” desenhado por Ellen Lupton. Para este diagrama, Lupton parte da metáfora do nascimento, usada pelos historiadores convencionais para a origem de transformações sociais ou intelectuais, para criar um diagrama alternativo da história do design gráfico cujo colo do útero é o modernismo. Em vez de identificar designers individuais ou movimentos artísticos dominantes, Lupton destaca os processos de reprodução e as práticas empresariais: “o que emerge da nossa imagem da história não é um ser unitário mas uma realidade confusa” (2021, p.82), um exemplo gráfico de anacronismo.

A história do design gráfico é um campo de pesquisa relativamente recente, tendo sido muitas vezes relegada a discussões em notas de rodapé de disciplinas de estudo histórico mais estabelecidas como as artes e a arquitetura (Triggs, 2009; Helvert, 2016). Porém, aplicar o anacronismo proposto pelo filósofo, crítico e historiador de arte Didi-Huberman à história do design gráfico é igualmente útil e necessário.

Martha Scotford, num artigo publicado em 1994, identifica dois modos fundamentalmente diferentes de narrar a história:

Neat history é a história convencional: focada nas atividades dominantes e no trabalho de designers individuais, geralmente homens. *Messy history* procura descobrir, estudar e incluir a variedade de abordagens que muitas vezes fazem parte da vida profissional das mulheres designers.¹ (1994, p.367)

“*Messy history*” é uma história desordenada e complexa. É uma história de anacronismos que tem em conta o facto de que, para que a contribuição das mulheres no design gráfico seja descoberta e compreendida, é necessário reconhecer que existem diferentes experiências, expectativas e papéis para homens e mulheres dentro da estrutura patriarcal e capitalista. Como argumenta Cheryl Buckley, autora de *Made in Patriarchy: Towards a Feminist Analysis of Women and Design* – de onde Scotford bebe para escrever o seu artigo – “as poucas mulheres que fazem parte da

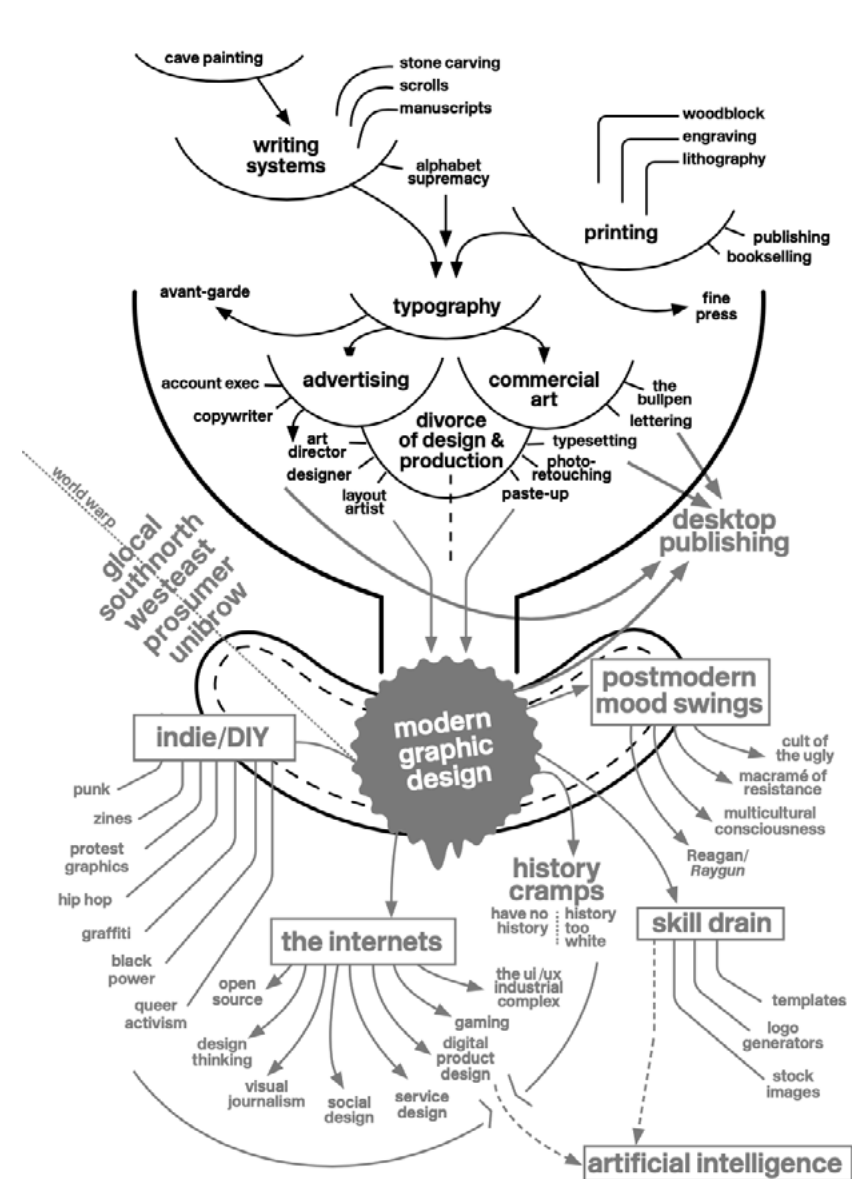


fig. 63

The birth canal of graphic design. Ellen Lupton, 2021. Fonte: Extra Bold



fig. 64

Posições de uma criança ao nascer. Detalhe de um gravura do século XVIII.

1. Original em inglês, tradução em português.

literatura do design são contabilizadas dentro da estrutura do patriarcado” (1986, p.3). Como consequência, estas mulheres vêm a sua prática limitada pela associação a produtos para mulheres ou a designers homens, sejam eles marido, amante, pai ou irmão.

No final da década de 1970, e ao longo da década de 1980, mulheres designers e historiadoras, inspiradas pela segunda vaga das feministas, deram início a um questionamento crítico da relação das mulheres com o design. É neste contexto que Cheryl Buckley, ao trazer teoria e história do feminismo para a história do design, argumenta que as mulheres sempre estiveram envolvidas no design, quer como praticantes, teóricas, historiadoras, consumidoras ou como objetos de representação; no entanto, as suas intervenções foram sistematicamente ignoradas pela literatura sobre história, teoria e prática do design. Essas “omissões são tão graves que se percebe que os silêncios não são acidentais e aleatórios”² (Buckley, 1986, p.3). Antes, o silêncio é consequência direta dos métodos historiográficos “eucrónicos” que incluem a seleção, classificação e priorização de tipos de design, categorias de designers, estilos e movimentos distintos.

Olhemos para *A History of Graphic Design*, de Philip Meggs, livro de referência em boa parte dos cursos universitários e que fornece uma visão histórica do design gráfico desde as suas origens pré-históricas até ao contemporâneo. Publicado pela primeira vez em 1983, eram mencionadas na obra quinze mulheres, sendo reproduzidos trabalhos de nove; na segunda edição da obra, já em 1992, trinta e uma mulheres são mencionadas, sendo reproduzidos os trabalhos de vinte e três (Scotford, 1994). Como parte de um projeto de pesquisa que explora a inclusão – ou a falta dela – de mulheres no cânone do design, a *Pencilbox* criou um infográfico de todas as mulheres incluídas em *Meggs’ History of Graphic Design*. Em *Meggs’ History of Graphic Design* são mencionadas noventa mulheres, das quais setenta são designers (Pencilbox, 2018), isto num universo de mais de mil homens referenciados e com os seus trabalhos discutidos ao longo da obra. Fica claro que existem mulheres a fazer design. Fica ainda mais claro que vêm sendo excluídas da História. Uma História que é escrita, maioritariamente, por homens brancos do norte global e tende a glorificar outros homens brancos do norte global.

Em Portugal, este questionamento crítico da ainda recente “história do design gráfico em Portugal” começa a fazer-se agora

2. Original em inglês, tradução nossa.

3. Este parágrafo foi publicado em fevereiro de 2022 no *Jornal: If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*, edição #2, no artigo *Estão a preparar a fogueira, o que vão queimar é monstruoso*, disponível em: <https://jornalitsaduck.wordpress.com/2022/04/04/jornal-2/>

FINDING MS. EAVES

SARAH EAVES WAS THE WIFE OF TYPOGRAPHER JOHN BASKERVILLE. SHE RECEIVED LITTLE CREDIT FOR FINISHING VOLUMES OF HIS WORK AFTER HIS DEATH. MS. SARAH EAVES IS NOT INCLUDED IN THE “MEGG’S HISTORY OF GRAPHIC DESIGN, 6TH EDITION” (MRS. EAVES THE TYPEFACE IS INCLUDED.) THERE ARE 99 WOMEN INDEXED IN “MEGGS’ HISTORY OF GRAPHIC DESIGN” – 70, OF THE 99, ARE GRAPHIC DESIGNERS. THE CHAPTER BY CHAPTER TIMELINE BELOW PULLS THE WOMEN OUT OF THE DENSE CANON TO RECOGNIZE THEIR CONTRIBUTIONS. (#WOMEN ONLY NOTED IN CAPTIONS.)

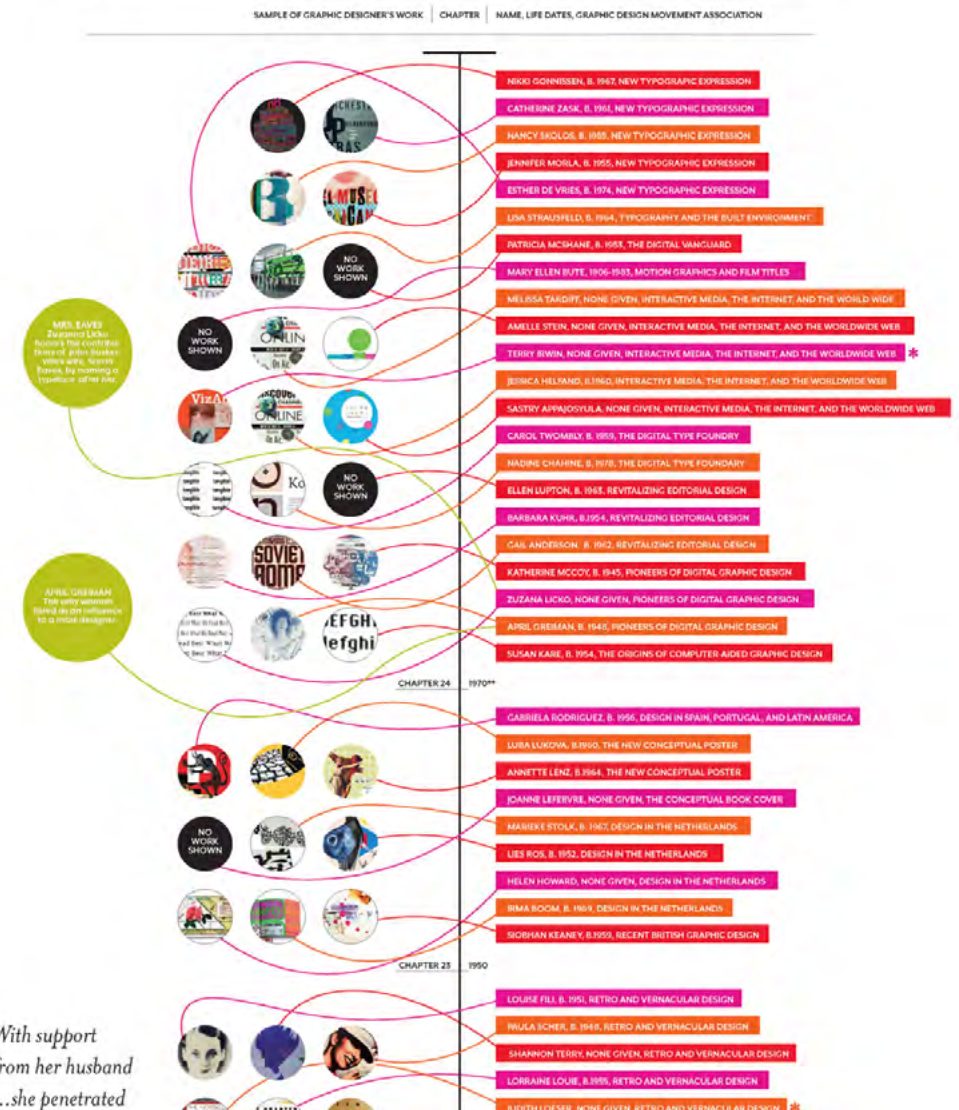
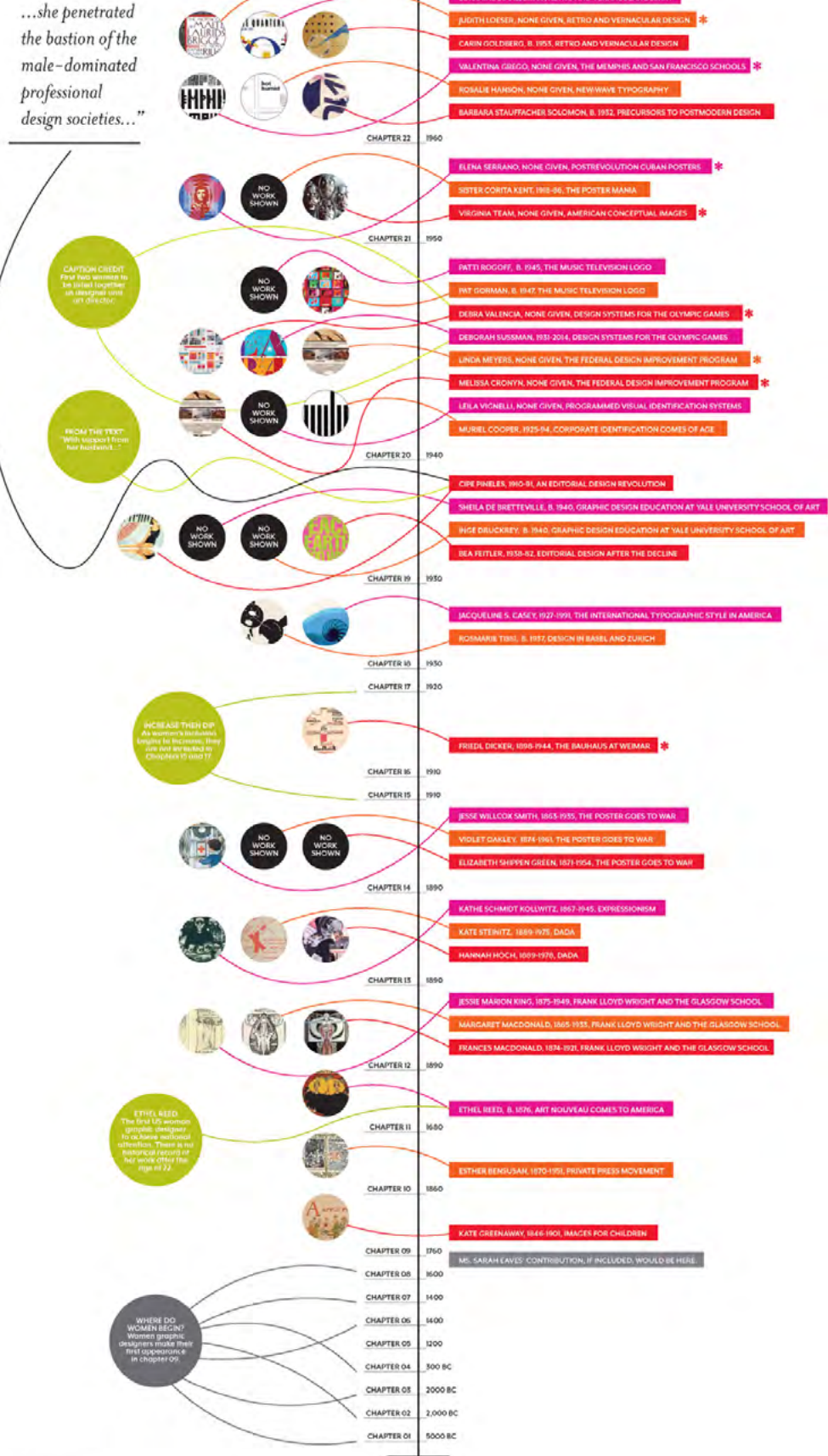


fig. 65
Infográfico realizado pela Pencilbox Studios (2018) de todas as mulheres referenciadas em cada capítulo de *Meggs History of Graphic Design*. Os autores destacam a exclusão de Sarah Eaves, esposa do tipógrafo John Baskerville. Ver: <https://pencilboxstudios.com/the-women-included-in-meggs-history-of-graphic-design/>



com projetos como a *Errata*. Na exposição inaugural do projeto⁴, os artefactos encontrados ao longo investigação foram organizados em três secções – Casa, Narrativa, Instituição – com o intuito de explorar as razões que levaram à exclusão das mulheres da, ainda recente, história do design gráfico em Portugal. Como explicava Isabel Duarte na entrevista que lhe fizemos:

Quando começámos a pensar “*como é que se faz história?*”, “*porque é que a história decide escolher certas pessoas e não escolher outras?*”, fomos nos apercebendo de vários problemas que existem na construção da história do design – problemas que esses três mecanismos que identificámos [Casa, Narrativa e Instituição] tentam mostrar. Mas também nos apercebemos que, ao fazer uma exposição e ao mostrar certos objetos, nós também estamos a fazer uma seleção. O processo de curadoria é isso mesmo. Portanto, numa tentativa de contrariar a seleção e a organização que nós fizemos, no sentido de tentar ser o mais justas e transparentes possível, reorganizamos, depois, os objetos na brochura de uma maneira diferente. É uma narrativa possível mas há muitas outras possíveis. Ao montar estes três mecanismos que estão na exposição, também eles baseados em textos e em investigações de pessoas sobre este tema, tínhamos em mente que em muitos destes textos se critica esta ideia de que a história do design se faz baseada em objetos, muito visual, há um desejo por ver e por quase colecionar imagens destes objetos mas fala-se pouco sobre o resto: o contexto e a história de quem fez os objetos. Então também nós achámos que fazia sentido que o catálogo fosse a preto e branco e mostra-se as imagens bastante pequenas para não continuar esta “obsessão” pelo artefacto e pelas características visuais só daqueles objetos. A nossa intenção com a brochura é que ela seja uma outra versão da exposição, que também desmonte alguns problemas que a exposição em si cria que é esta também obsessão pelo artefacto. Porque a exposição é isso, não é? Por muito que critiquemos isso na história do design também o estamos a fazer quando montamos uma exposição.

A história convencional, ao centrar-se num cânone de heróis – designers que são, na sua maioria, homens, brancos, cisgénero, de classe média e cujo papel central na narrativa foi sendo legitimado pelo discurso da história da arte no qual a figura do artista é essencial – ignora uma multiplicidade de práticas e praticantes. Em claro contraste, na “*messy history*” proposta por Scotford, são incluídos:

4.

A exposição inaugural do projeto *Errata – Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* – teve lugar no Gabinete Gráfico do Museu da Cidade, no Porto, entre os dias 27 de agosto e 24 de outubro de 2021.

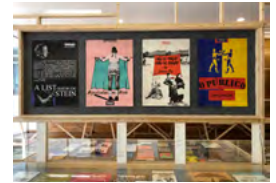


fig. 66

Secção “Narrativa”. *Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia captada por nós aquando a visita à exposição.



fig. 67

Secção “Casa”. *Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia captada por nós aquando a visita à exposição.



fig. 68

Secção “Instituição”. *Errata: uma revisão feminista à história do design gráfico português* (2021), Gabinete Gráfico – Museu da Cidade, Biblioteca Almeida Garrett, Porto. Fotografia captada por nós aquando a visita à exposição.

5.
Original em inglês,
tradução e glifos nossos.

designers que não trabalham sozinhos, mas em colaborações variáveis; trabalhos de design que não são produzidos para instituições nacionais ou grandes instituições, mas para pequenas empresas ou causas locais; obras de design que não são produzidas em grande número e podem até estar na escala de uma “indústria rural”; trabalhos de design que podem usar códigos culturais que não fazem parte da cultura dominante; trabalho de design para públicos pequenos e especializados; trabalho de design em formatos mais pessoais e expressivos; práticas de design organizadas em torno da vida familiar e questões pessoais; design que vira as costas para o design *mainstream*, etc.⁵ (Scotford, 1994, p.371)

Como argumenta a designer gráfica Briar Levit, na introdução a *Baseline Shift: untold stories of Women in graphic design*, “as narrativas dominantes de que um movimento de arte e design conduz perfeitamente a um [movimento] seguinte podem tornar mais palpáveis as concepções de passagem de ideias e eventos, mas podem-nos impedir de entender o que é a verdade” (2021, p.7). Na complexidade da *messy history* proposta por Scotford encontramos o que Didi-Huberman chama de “montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos” ([2000] 2015, p.23). Didi-Huberman argumenta que, “na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de ‘estilo’ ou de ‘época’ revelam, de repente, uma perigosa plasticidade” ([2000] 2015, p.23).

Para Levit, em consonância com as ideias de Buckley, Scotford e Didi-Huberman, “a história do design é, na realidade, mais uma árvore com galhos e raízes intermináveis que seguem em todos os sentidos”⁶ (2021, p.7). Por sua vez, a designer gráfica e acadêmica feminista Sheila Levrant de Bretteville relaciona essa temporalidade confusa e não linear ao trabalho com retalhos: “de Bretteville considera essas obras como agenciamentos materiais de experiências pessoais e fragmentos de tempo-espço, em contraste com a lógica patriarcal que despreza a individualização e favorece a verificação universal”⁷ (Canli, 2016, pp.185-186). Com inspiração no pensamento tentacular proposto por Donna Haraway – que retomaremos adiante – pensamos ainda a história do design gráfico como uma teia onde são capturados diferentes momentos, entre passado e presente. Como argumenta Ellen Lupton, no texto que acompanha a imagem *the birth canal of*



fig. 69
Votes for Women (1915), cartão postal
de Katherine Milhous.

6.
Original em inglês,
tradução nossa.

7.
Original em inglês,
tradução nossa.

graphic design, “história não é tudo aquilo que já aconteceu; antes, é um conjunto seletivo de narrativas que foram registradas e repassadas; escrever história é um processo de fazer conexões entre pessoas, eventos e amplas mudanças sociais”⁸ (2021, p.79).

Escrever história e transmiti-la aos outros é uma forma de poder. A história valida quem retrata. Na construção de uma *messy history*, de uma história do design gráfico anacrônica, interrompida⁹, que não se concentra somente nas figuras mais visíveis e dominantes, precisamos de pensar, não só como escrevemos a história, que métodos e critérios utilizamos, mas também sobre quem escreve a história, quem tem esse poder e porquê se queremos que surjam histórias descolonizadas, *queer*, de gênero, de pessoas e práticas negligenciadas. É que o design gráfico, será *queer* e feminista ou não será.

8.
Original em inglês,
tradução nossa.

9.
Parafraçando o título do
artigo de Ece Canli *Design
History Interrupted: A Queer-
Feminist Perspective* (2016).



fig. 70
Margaret Macdonald, projeto
ex-libris, 1896. Reproduzido em
Ver Sacrum (A primavera sagrada)
em 1901. O trabalho retrata a
Sabedoria abrigando os seus filhos.
Os seus cabelos formam uma folha
diante de uma árvore simbólica do
conhecimento.

2.2. O MODERNISMO (NÃO) É PARA TODOS

Retomando a discussão anterior, servimo-nos do conceito de anacronismo proposto por Didi-Huberman para pensar a universalidade e neutralidade modernistas. Didi-Huberman refere-se à recusa do anacronismo como sendo a regra de ouro do historiador: “sobretudo não ‘projetar’, como se diz, nossas próprias realidades – os nossos conceitos, os nossos gostos, os nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos da nossa investigação histórica” ([2000] 2015, p.19). À semelhança de Huberman, a escritora e ativista Rozsika Parker apelidou o conjunto de métodos historiográficos convencionais de “as regras do jogo”. Estas regras, que surgem do projeto modernista, definem e delimitam o que é design, quem é designer e o próprio significado do design (Buckley, 1986; Buckley, 2020). O conceito de designer como “autor” – necessitávamos de um pião para jogar – e a ideia de que o sentido do design reside, precisamente, nas intenções desse “autor” foram fundamentais na consolidação das “regras do jogo” (Buckley, 1986). “O bom design é boa vontade”, defendia o designer modernista Paul Rand ([1987] 1993, p.11), numa lógica que analisa o design ignorando o contexto dentro do qual

é gerado, isolando-o por completo das suas origens e funções.

Na Europa, a expressão modernista consolidou-se na Bauhaus. Como argumenta Remington, “esta escola experimental (...) foi a primeira a determinar os limites ideológicos e formais da profissão de design”¹⁰ (2015, p.40). Paradoxalmente, é da Bauhaus experimental que surgem e se estabelecem muitas das “regras do jogo” pelas quais, ainda hoje, o designer rege a sua prática. Entre 1919 e 1933, 462 mulheres frequentaram a Bauhaus. Ou seja, cerca de um terço dos estudantes da Bauhaus eram mulheres. Então, como justificar a falta de visibilidade dada às mulheres da Bauhaus? Otto e Rössler argumentam:

sob o regime nazi, tornou-se evidente que as mulheres da Bauhaus – mais novas como grupo na cena de arte e design e em menor número – tinham uma dificuldade significativamente maior para encontrar trabalho e refúgio seguros. Elas eram mais vulneráveis do que os seus pares do sexo masculino, não importa o quão bem sucedidas tenham sido durante os vibrantes anos entre guerras.

10. Original em inglês, tradução nossa.

Claramente, o sucesso delas era mais ténue do que o dos seus, agora mais conhecidos, colegas homens. Além disso, reconstruir carreiras destruídas na segurança de novos países ou após a Segunda Guerra Mundial mostrou-se muitas vezes difícil ou impossível para as mulheres.¹¹ (2019, p.10)

Mariángeles García, no artigo intitulado *As mulheres esquecidas da Bauhaus*, argumenta que Walter Gropius fundou a Bauhaus “como um lugar aberto a ‘qualquer pessoa de boa reputação, independentemente da idade ou do sexo’; um espaço onde não haveria ‘diferença entre o sexo belo e o sexo forte’” (2020). Porém, as políticas internas da instituição tendiam a segregar e limitar o acesso às mulheres. Na Bauhaus preservavam-se valores e hierarquias convencionais que nos permitem afirmar que, no que toca ao género, o ambiente pedagógico não era propriamente progressista (Otto & Rössler, 2019). Assim, para o “sexo belo”, reservavam-se cursos de cerâmica e tecelagem; para o “sexo forte” destinavam-se os cursos de arquitetura, escultura, pintura e design industrial (García, 2020). Embora algumas mulheres

11. Original em inglês, tradução nossa.



fig. 71
Festa Bauhaus, taberna “Imschlosschen”,
Weimar, 29 de novembro de 1924.

tenham conseguido ocupar, com sucesso, as oficinas dominadas por homens, muitas foram as que se viram impossibilitadas de o fazer. Neste sentido, Madeleine Morley (2021) chama a atenção para Söre Popitz, a única mulher conhecida por ter seguido uma carreira como designer gráfica – mais propriamente, designer de publicidade – depois de estudar na Bauhaus.

Na América, o impulso modernista europeu, trazido antes da Segunda Guerra Mundial, tem o seu *boom* no período que se segue ao conflito: “toda a empresa precisava de um novo logótipo ou símbolo corporativo, e um visual moderno tornou-se a norma para todos os negócios” (Remington, 2015, p.43). Viveu-se o que Remington apelida de a “era de ouro” da identidade corporativa nos Estados Unidos e o mundo tornou-se Helvetica (Lupton & Xia, 2021). Mas nem só de identidades corporativas neutras e



fig. 72
Anúncio Thügina criado por Söre Popitz, 1925.



fig. 73
Hannah Höch, Da—dandi, colagem e fotomontagem, 1919. Imagens e materiais são reciclados, com justaposições casuais e decisões planeadas contribuindo para o processo criativo. 48,3 x 31 cm.

universais se fez o período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Com o final do conflito, as mulheres que haviam sido mobilizadas para integrar a força de trabalho, vão sendo coagidas a dedicar-se, em exclusivo, ao cuidado do lar. A publicidade é invadida por “exércitos de mulheres sorridentes a preparar refeições enquanto os maridos trabalham” (Moura, 2018, p.28), “noivas mecânicas” – parafraseando Marshall McLuhan – que se rejubilam com torradeiras, microondas, frigoríficos e aspiradores. Em troca de abdicar da liberdade que haviam alcançado, prometiam-se eletrodomésticos que facilitavam o cuidado do lar e garantiam a felicidade dos maridos. Cheryl Buckley, a partir do trabalho de Philippa Goodall, argumenta que estes equipamentos, projetados para aliviar as tarefas domésticas, acabam, paradoxalmente, por criar mais trabalho para a “dona de casa”:

Ambos os produtos [o forno micro-ondas e o congelador] foram amplamente introduzidos no lar sob o pretexto de conveniência. A questão, porém, é conveniência para quem – a dona de casa ou a família? Conveniência para a família significa ter acesso rápido aos alimentos em todos os momentos. Para a dona de casa, isso não é conveniência. Ao contrário, é um dever, um dever de fornecer comida o tempo todo, mesmo quando as lojas ou o mercado estão fechados e a maioria da família já comeu. (...) A publicidade cria um uso ideal para o produto e um utilizador ideal.¹² (1986, pp.8-9)

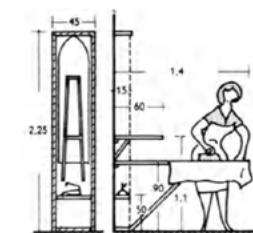
Mais do estabelecer regras/normas sobre o que é, quem pratica e quem consome o design, o Modernismo representava um horizonte utópico, uma promessa de unificação e paz pós Segunda Guerra Mundial. Como explica Mário Moura:

um design que transcenda o género, a classe e a raça através de linguagens da forma universais e neutras foi a ferramenta adaptada à representação de identidades públicas e privadas no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Representava a promessa de uma sociedade de igualdade – mesmo que não passasse muitas vezes de uma promessa. (2018, p.30)

Mas será que o design, insistindo nos princípios de universalidade e neutralidade, é capaz de lidar com o universo de fenómenos culturais que representa? Buckley defende que os códigos culturais dentro dos quais o design é entendido e construído “não são absolutos e não são controlados pelas intenções do designer”¹³ (1986, p.11). O design é um processo de representação e, como tal, nele são espelhados valores políticos, económicos e culturais da sociedade onde é gerado.



fig. 74
So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt (É assim que parece, meu filho, este mundo), Friedl Dicker, sem data/ início dos anos 1930, fotomontagem e colagem. Fotografia de uma obra destruída.



2 Bügelbreiter auf Wand klappbar



3 Platzbedarf beim Bügeln im Sitzen



6 Waschkübel aus Holz



7 Stellung der Wäschepfähle

fig. 75
Em 1938, o arquiteto formado na Bauhaus, Ernest Neufert, publicou um sistema de proporções padrão para produtos e arquitetura baseados numa forma humana ideal. O corpo da mulher é sempre mostrado em relação a objetos e espaços domésticos, reforçando a visão da mulher como cuidadora do lar e da família.



fig. 76

Campanha da Timex, 1969, que convida os maridos a “eletrificar” as suas esposas com um relógio de \$50.



fig. 77

Mulher conectada a várias máquinas. Publicidade da GE, 1965.



fig. 78

A “noiva mecânica”. Publicidade de torradeira, 1949, Proctor-Silex, Inc.



fig. 79

Anúncio da RCA, de 1966, que compara uma televisão a uma mulher – ambos têm rostos adoráveis e traseiras robustas e confiáveis.

Retomemos as “regras do jogo” com que iniciamos a presente reflexão. Marta Belo, na dissertação de mestrado *O Designer como Jogador: Jogo, Método e Design Gráfico*, argumenta que “todos os jogos têm regras” – a regra, é o jogo ter regras – e aponta algumas das características que as definem: “as regras limitam a ação do jogador, são explícitas e ambíguas, são partilhadas por todos os jogadores, são fixas, são obrigatórias e são repetíveis” (2017, p.69). Mas serão estas “regras do jogo” realmente válidas? Entendamos, neste contexto, que o jogador como sendo o historiador de design ou o próprio designer, e que o jogo é a prática do design gráfico. Até que ponto é obrigatório, para o jogador, seguir as regras deste jogo? E se algum jogador não partilhar das regras? E se as regras não forem obrigatórias? E se, afinal, o modernismo não for para todos? Buckley argumenta, “numa sociedade industrial e capitalista como a nossa, [os códigos culturais que o design representa] são produto da ideologia burguesa e patriarcal”¹⁴ (1986, p.11) que buscam obscurecer estes mesmos códigos ao apresentar o design como sendo neutro e universal:

Para legitimar esse processo de codificação cultural, a linguagem do design é apresentada como uma verdade universal. São construídas definições exclusivas de bom e mau design, baseadas quase inteiramente na estética. Essas definições servem para isolar os produtos de design das condições materiais e ideológicas de produção e consumo. Inevitavelmente, essas definições também atendem aos interesses do grupo dominante, que tenta disfarçar os seus interesses com a máscara da universalidade.¹⁵ (Buckley, 1986, p.12)

Em concordância, Moura afirma que “o design não é de facto universal, mas sofre inflexões de género, raça e classe; é, aliás, um dos locais onde essas categorias se criam; e ele próprio é criado em relação a elas; a sua universalidade e neutralidade produzem-se naturalizando todo um conjunto de hierarquizações” (2018, p.33). Ora, se as promessas de universalidade e neutralidade latentes ao projeto modernista abafaram uma multiplicidade de identidades, servindo apenas os interesses de um grupo dominante, então talvez o Modernismo não seja, de facto, para todos.

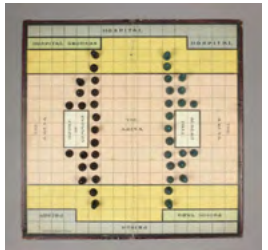


fig. 80

Suffragetto (1908/9).

“Um original e interessante jogo de habilidade entre sufragistas e polícias, para dois jogadores”. O objetivo é que as sufragistas (peças verdes) tomem a Câmara dos Comuns enquanto protegem a sua base no Albert Hall e que a polícia (peças pretas) faça o contrário. O vencedor é o primeiro lado (sufragistas ou polícia) a conseguir colocar seis peças no edifício do adversário.

14.

Original em inglês, tradução nossa.

15.

Original em inglês, tradução nossa.

2.3.

O DESIGN SERÁ QUEER E FEMINISTA OU NÃO SERÁ



fig. 81
Paula Scher, cartaz da Swatch Watch, 1985. Um ano após a morte de Herbert Matter, um dos seus cartazes mais famosos da década de 1930 é descaradamente parodiado pela Swatch. 117 x 76 cm



fig. 82
April Greiman (design e tipografia) e Jayme Odgers (direção de arte, fotografia e design), cartaz para o California Institute of the Arts, 1979. 29, 2 x 119 cm.

Contra as intenções utópicas que, no pós Segunda Guerra Mundial, potenciaram a criação de um design neutro e universal – “a busca utópica de uma linguagem universal que sustentasse a comunicação harmoniosa entre os povos; o internacionalismo da esquerda mas também dos liberais, que defendiam um comércio sem barreiras, etc.” (Moura, 2018, p.45) – alinhavam-se também o fascismo, o nacionalismo e o supremacismo étnico. Um panorama não tão diferente daquele que enfrentamos hoje. Como explica Moura:

Tratava-se de um combate pela posse do progresso e do modernismo. De um lado, um movimento igualitários e inclusivo, do outro uma ideia de hierarquia extrema. Enquanto na Bauhaus se procurava construir uma linguagem universal da forma através dos alfabetos universais de Herbert Bayer (retirava-se da letra todas as características que pudessem sugerir uma identidade nacional), o modernismo fascista procurava a todo o custo enfatizar esses pormenores. (2018, pp.45-46)

Assim, entre o final da década de 1960 e meados da década de 1990, os ideais modernistas foram criticamente revistos e testados pelo pós-modernismo. Os designers pós-modernistas procuraram valorizar o design vernacular e desafiar a objetividade neutra e universal do design ao explorar os limites da disciplina; denunciavam as desigualdades escondidas por detrás da declarada neutralidade e universalidade; questionavam o valor ético do design que produziam e criticavam noções que serviam de base às “regras do jogo”: noções como a de autoria, identidade de género, colonialismo e racismo (Buckley, 1986; Buckley, 2020; Remington,

2015; Moura, 2018). No período pós-modernista conceberam-se estratégias de composição gráfica que negavam propositadamente os valores do modernismo: “cartazes que não cumpriam qualquer função além do gozo da sua produção e do seu consumo, revistas cujo interesse e mensagem consistia em decifrar-lhes o emaranhado gráfico, fontes que já não representavam sequer o alfabeto mas fusões de letras, conceitos, rabiscos” (Moura, 2018, p.47). Um novo horizonte utópico era traçado pelos designers pós-modernistas. Um horizonte inclusivo cujo objetivo era um design que fosse, de facto, para todos.

Porém, “no final da década de 1990, dava-se o pós-modernismo por encerrado” (Moura, 2018, p.48). Uma morte precoce que teve como consequência a recuperação das estratégias e valores modernistas: “resistindo ao pós-modernismo, tentou-se sempre voltar aos valores do modernismo – que, por ironia, assumia-se cada vez mais como tradição, local de origem mítico a que era preciso regressar a todo o custo” (Moura, 2018, p.48).

Hoje, aplicamos princípios modernistas, muitas das vezes, sem sequer nos dar-mos conta. Achamos que sempre assim foi. Esquecemos que a identidade do que consideramos bom design foi construída, é construída. Mas o pós-modernismo deixou sequelas na disciplina. Deixou um conjunto de pensamentos críticos sobre o papel político e social do design. Revelou o carácter local e identitário do modernismo que, tendencialmente, situava-se no norte da Europa e nos Estados Unidos e cujo cânone era composto, principalmente, por figuras heróicas masculinas e brancas. O pós-modernismo levantou o véu sobre o design praticado à margem que foi sendo ignorados pelos historiadores: design criado em geografias coloniais, feitos por mulheres, por minorias étnicas e pessoas LGBTQIA+. Apesar da insistência nos valores modernistas, vamos assistindo a uma (re)avaliação crítica das “regras do jogo”. Novas histórias vão sendo adicionadas ao cânone.

Pensemos no conceito de corpo, central para a nossa investigação. O diagrama do “Homem Vitruviano”, elaborado em 1490 por Leonardo da Vinci, representa o ideal clássico de beleza, equilíbrio, harmonia das formas e perfeição das proporções. O “Homem Vitruviano” de da Vinci canonizou o conceito de homem ocidental como medida para o mundo construído. É aliás a partir deste diagrama que, em 1938, Ernest Neufert, arquiteto formado

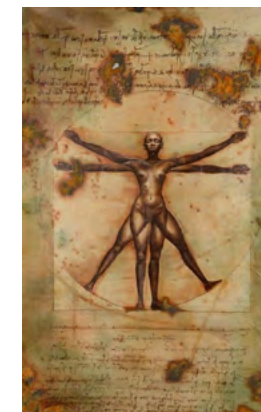


fig. 83
A mulher vitruviana, Harmonia Rosales, 2017.



fig. 84
O homem vitruviano, 1490, por Leonardo da Vinci canonizou o conceito de homem como medida para o mundo construído.

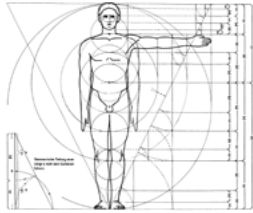


fig. 85
Bauelementelehre, 1938
Diagrama de Ernst Neufert.
Bauwelt-Verlag (Alemanha);
primeira publicação em 1936.

16.
Original em inglês,
tradução nossa.

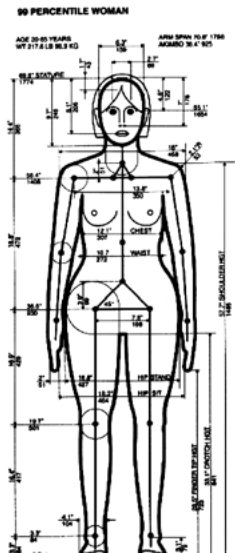


fig. 86
A medida de uma mulher
(vista frontal), in *The Measure of
Man and Woman*, 1993, Henry
Dreyfuss Associates.

17.
Mote que conduzirá à
reflexão da segunda parte
desta investigação e que
desenvolvemos no capítulo
seguinte.

na Bauhaus, publicou um sistema de proporções padrão para produtos e arquitetura baseadas numa forma humana ideal.

Sobre o trabalho de Neufert, Lupton argumenta:

Em última análise, ele procurou fazer com que o corpo se conformasse às normas industriais, em vez de derivar essas normas do corpo. Tratar o corpo como um componente industrial rompeu a noção clássica de que ‘o homem é a medida’, comemorada no icônico diagrama cosmológico de Leonardo da Vinci do corpo de um homem inscrito num círculo e num quadrado.¹⁶ (2014, p.25)

No sistema de Neufert, para além do corpo ser tratado como uma engrenagem de máquina, o corpo da mulher, em específico, é sempre mostrado em relação a objetos e espaços domésticos, reforçando a visão da mulher como cuidadora do lar e da família, subserviente às vontades do homem. O trabalho desenvolvido por Neufert – e que foi adotado por Hitler como guia da normatividade da raça “ariana” (Lupton, 2021) – continua a ser amplamente utilizado nos dias de hoje. Semelhante ao manual de Neufert é o projeto de Henry Dreyfuss e Alvin R. Tilley. Regendo-se pelo princípio “ajustar a máquina ao homem em vez do homem à máquina”, *Design for People*, publicado em 1955, descreve “Joe” e “Josephine” como o típico casal americano, utilizadores ideais de produtos e espaços. Mas, servindo-nos das palavras de Didi-Huberman, “o que é o ideal senão o resultado de um processo de idealização? O que é o ideal senão a edulcoração, a simplificação, a síntese abstrata, a degeneração da carne das coisas?” ([2000] 2015, p.20).

Quando o designer cria um produto de design, seja ele qual for, ele inevitavelmente questiona-se sobre como o humano, o corpo e a mente do humano vão interagir com o seu design. Mas e se o utilizador, ou o consumidor, não encaixar nos parâmetros de espécime ideal ou normativo? E se o utilizador tiver algum tipo de deficiência? E se o utilizador não for nem um “Joe” nem uma “Josephine”? E se, em última análise, o utilizador não for sequer humano?¹⁷

Hoje, a divisão entre designer e utilizador, consumidor, objeto, vai-se desfazendo à medida que o mote “design para pessoas” se transforma em “design com pessoas”. Afinal, o design é um processo coletivo e não o fruto de uma só mente,

um designer deus, todo poderoso, preferencialmente macho, branco e cis. Neste sentido, Sacha Constanza-Chock, escreve *Design Justice* (2020), uma chamada de atenção para os modos como o design muitas vezes contribui para a reprodução dos sistemas de opressão e, simultaneamente, “um convite para construir um mundo melhor, um mundo onde muitos mundos se encaixam” (p.20). Entusiasma-me ver que, aos poucos, mas com cada vez mais força, vão surgindo histórias de mulheres designers, pessoas LGBTQIA+, histórias de design provenientes de geografias não ocidentais, histórias de design decolonial, de minorias étnicas, de pessoas até então silenciadas pelas “regras do jogo”. Entusiasma-me ainda mais a onda de projetos com carácter ativista, subversivo e até irónico que surge neste contexto que teima em retomar os valores modernistas mas onde, aqui e acolá, surgem projetos de design pós-pós-modernistas – pós-modernistas na intenção subversiva, pós-pós-modernistas no sentido em que, como Moura argumentava, o pós-modernismo dava-se por terminado no final da década de 1990. Este é um conceito meramente especulativo. Não temos como saber que “era” do design atravessamos agora. É a permanência do anacronismo, – inimigo natural do historiados fóbico do tempo, como lhes chama Didi-Huberman – apenas gerações futuras, já com uma distância temporal que lhes permita olhar de fora para o que hoje se produz, poderá realmente dar nome ao que agora se passa. Quão irónico é isso? Porém, quão belo. A multiplicidade de possibilidades que se geram no não saber onde nos encaixamos.

Sara Ahmed, teórica feminista anglo-australiana, pergunta: “como podemos dismantlar um mundo construído para acomodar apenas alguns corpos?” (2017, p.14). Estendendo a questão de Ahmed ao design gráfico, olhemos para o projeto de Thomas Carpentier, *The Measure(s) of Man*. Carpentier reinventa os sistemas de medidas propostos por Neufert e Dreyfuss, imaginando soluções arquitectónicas para utilizadores menos convencionais – um fisiculturista, uma pessoa amputada, gémeos siameses e até Borg Queen, a personagem de *Star Trek* que tem uma cabeça biológica viva e um corpo mecânico. Como argumenta Lupton, “à medida que as pessoas adotam a capacidade da tecnologia em melhorar a vida, os dispositivos de assistência celebram a estética do ciborgue¹⁸ em vez de assimilar os corpos às normas”¹⁹ (2014, p.27). O trabalho

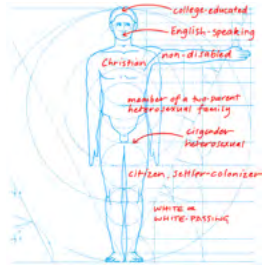


fig. 87
Diagrama de Ernst Neufert,
anotações de Ellen Lupton.

18.
Retomamos o tema ciborgue
na segunda parte desta
investigação.

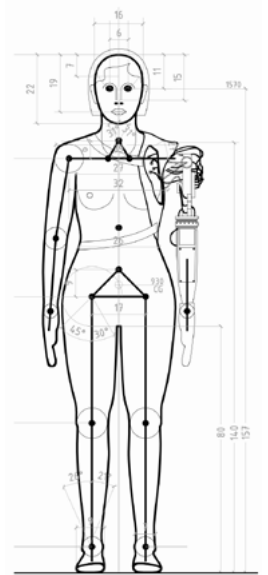


fig. 88
The Measure(s) of Man, 2011,
Thomas Carpentier. Projeto
de graduação, École Spéciale
d'Architecture, Paris.

19.
Original em inglês,
tradução nossa.



fig. 89
ENgendering Gender Changers, Zach Blas redesenhou as conexões de hardware, opondo-se ao sistema de conexão binária heteronormativo male/female – macho/fêmea. Ele propôs uma ampla gama de adaptadores de gênero como Male to Butch, Female to Power Bottom, Male to Femme, Male to Admin ou Female to CEO.



fig. 90
Gay Bombs, 2011. Detalhe da instalação com curadoria de Zach Blas e Christopher O’Leary.

de Carpentier é uma visão utópica de um mundo construído para acomodar todos os corpos, é um exemplo de design *queer* e feminista. Mas há mais.

Ece Canlı, investigadora de design, artista e música da Turquia e atualmente a viver no Porto, identifica diferentes momentos da cultura do design *queer*, relatando como as minorias e identidades oprimidas estão lentamente a ganhar visibilidade dentro da disciplina (Canlı, 2016). Partindo de práticas de design feministas do passado, Canlı propõe a aplicação da teoria *queer* como estratégia para a inclusão e subversão das normas e valores discriminatórios da disciplina.

A teoria *queer* mostrou que não existem gêneros e sexualidades binárias. Antes, estas categorias de identidade são fluidas e culturalmente construídas (Butler, [1990] 2017). Canlı, serve-se do argumento proposto por estudiosos pós-coloniais-*queer*-feministas de que as opressões baseadas no gênero só podem ser enfrentadas quando forem encaradas como parte de um projeto colonial fortemente ligado à ocidentalização, modernismo e capitalismo – o que Canlı chama de “pais do design” – para perguntar: “Por que não houve design[ers] *queer*-interseccionais-decoloniais-feministas?”²⁰ (2016, p.197). Respondendo à sua questão, a autora afirma:

Uma das respostas possíveis seria o próprio status do design como disciplina que nasceu e se difundiu a partir de uma posição já privilegiada: ocidental, euro-americana, branca, masculina, heteronormativa, próspera, capaz etc. (...) Outras razões podem ser a concentração excessiva dos designers em projetos orientados para objetos, a imagem pública desses projetos e do próprio design, bem como a sua relutância em ir além da discussão dicotômica de gênero. Como resultado, eles [os designers] ignoram a interconexão de todas as formas de opressões baseadas na identidade que ultrapassam os limites dos interesses disciplinares.²¹ (2016, pp.197-198)

Por outro lado, existem já vários trabalhos de design que integram um discurso crítico *queer* sobre a fluidez do gênero e identidade sexual. No seu artigo, Canlı analisa alguns destes trabalhos, a título de exemplo: Zach Blas, fundador da organização *Queer Technologies*²², “cujos trabalhos tornam disfuncional a implementação repressiva da tecnologia, da vigilância hegemónica e do sistema binário de gênero e

sexualidade”²³ (Canlı, 2016, p.198), com especial destaque para os projetos *ENgendering Gender Changers*, *Facial Weaponization Suite*, *Gay Bombs*²⁴ e *transCoder*; Hélèn Mourrier projetou, quer os grafismos como o próprio conteúdo, dos livretos Ft* (*Female to something*)²⁵ e Mt* (*Male to something*)²⁶, catálogos que ilustram os processos de mudança de gênero; Coco Guzman – a.k.a. Coco Riot – desde 2008, vem desenvolvendo *Genderpoo*, um trabalho *queer*-gráfico sobre pictogramas de casas de banho, uma manifestação contra a normalização dos corpos.

Canlı deixa claro que um design *queer* não significa um “design para pessoas *queer*” num sentido de rentabilização capitalista de um novo mercado de produção e consumo. De igual modo, não significa uma nova tendência ou um novo movimento. Não é uma progressão linear do feminismo. Aliás, reclamamos o anacronismo, reclamamos a teia tecida por Haraway e a manta de retalhos que de Bretteville costura para pensar a história do design gráfico. Para Canlı um design *queer* passa por “primeiro reconhecer os impactos diretos e implacáveis do design nas pessoas com base em segregações artefactuais, espaciais, indumentárias ou digitais; e, por sua vez, como os corpos reiteram e reavivam os significados embutidos nesses materiais ao performa-los, corporificá-los ou habitá-los todos os dias” (2016, p.206).

Nas entrevistas que fomos fazendo ao longo da investigação colocámos esta mesma questão a todas as pessoas com quem falávamos: o que significa um design *queer*-feminista? Vera Sacchetti que, juntamente com Matylda Krykowski, formam o *Foreign Legion*, referiu que, para que se dê uma virada no design gráfico rumo a uma disciplina mais *queer*-feminista-interseccional-decolonial, o primeiro passo é quebrar o cânone modernista. Na entrevista, Sacchetti afirma “não há uma história do design, há histórias do design” e defende que, trazer o pensamento *queer*-feminista para o design passa por “destruir o projeto modernista, não há volta a dar, é uma questão de sobrevivência”²⁷. Por “destruir o projeto modernista” entenda-se que isso não significa, de modo algum, eliminá-lo da história, excluir essa narrativa. Antes, “destruir o projeto modernista” significa “abrir fissuras”, “contaminar”. Neste sentido, trazer o pensamento *queer*-feminista para o design passa por adicionar camadas à história e ao cânone da disciplina, significa adicionar camadas ao bolo para que se torne

23.
Original em inglês,
tradução nossa.

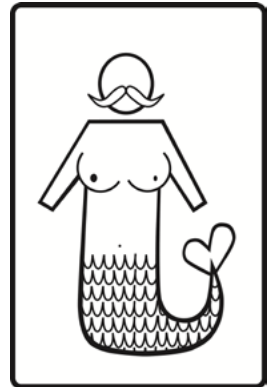


fig.91
Genderpoo é um trabalho *queer*-gráfico sobre iconografia das casas de banho realizado por Coco Guzman, a.k.a. Coco Riot, desde 2008. O projeto cresce através de oficinas abertas ao público. Geram-se iconografias de corpos diversos, desviantes, mutantes, monstros que confrontam a forma ideal de anatomia. O projeto não se limitou a experiências pictóricas, tendo estendido-se também a outras formas materiais como vestuário, publicações e até fachadas físicas de casas de banho.

24.
Ver: https://zachblas.info/wp-content/uploads/2016/03/GB_users-manual_web-version.pdf

25.
Ver: https://outtrans.org/docs/FT_.pdf

26.
Ver: https://outtrans.org/docs/MT_.pdf

27.
Entrevista feita no dia 27 de setembro de 2021, via zoom.

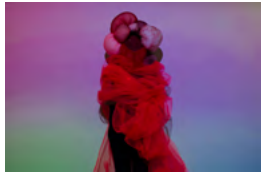


fig. 92

Fotos da performance de Luiza de O. Prado que criou as bases para *Uma Topologia dos Excessos*. Prado examina a construção do corpo branco, ocidental, cismasculino como arquétipo do humano, em relação ao qual todos os outros corpos são construídos como anormais; taxonomizados, documentados, classificados e finalmente produzidos como entidades divergentes, inadequados e monstruosos. Ver: <https://www.luiza-prado.com/>

num bolo infinito, grande suficiente para que todos tenham direito a uma fatia – servindo-nos da metáfora tecida por Sacchetti e Krykowski para a exposição *Add to the Cake*. Significa renunciar ao projeto modernista, capitalista e imperialista – “é uma questão de sobrevivência” como afirma Sacchetti.

Como vamos fazer isso? Faremos como nos for possível, guiando-nos pelas pistas que vão sendo dadas pelos historiadores, investigadores, teóricos, praticantes e ativistas que fomos citando – e por tantos outros que, quer pela dimensão da investigação, quer por lapso nosso, não foram aqui referenciados. Não será um caminho fácil, como adverte Canli, mas é o necessário – “as protagonistas *queer*-feministas da nova geração do design realizarão várias tarefas desafiadoras: tendo em mente que o design é uma forma material de poder dominante, eles devem constantemente questionar as intenções e resultados do design, desconstruir os seus modos excedentes e opressivos e incessantemente re-politizá-lo”²⁸ (2016, p.206). Um design *queer* “é um projeto de escavar, desdobrar e desvendar hegemonias de uma prática material profundamente enraizada nos nossos contextos culturais, sociais e cotidianos” (Canli, 2016, p.207), é tornar o design, como nos dizia Sacchetti, “mais complexo, tornar mais interessante, tornar mais inclusivo mas de uma maneira profunda, a todos os níveis”, é “inverter prioridades”. Como argumenta Canli:

A história já está a ser escrita; não é um passado irreversível, mas um hoje extricável. Assim, em vez de esperar para reivindicar ou reescrever outra história no futuro, a agenda de design *queer*-feminista deve interromper a história em curso aqui e agora, carregá-la com discursos anti-hegemónicos, interseccionais e decoloniais e críticas, torná-lo “*messier*”.²⁹ (2016, p.207)

Trazer o pensamento *queer*-feminista para o design gráfico significa questionar, *quantas narrativas cabem na história* e perceber que, afinal, *o modernismo não é para todos*. Significa olhar com atenção para *os passos que vão sendo dados em frente e os que são dados para trás*. Significa *dançar de improviso e renunciar à coreografia patriarcal, capitalista e imperialista* que nos conduz à destruição.

2.4. CRIADORES DE DESORDEM

Apresentamos alguns excertos das entrevistas que realizámos a Vera Sacchetti (sobre o coletivo *Foreign Legion*, o simpósio *A Woman's Work* e a exposição que dele decorreu *Add to the Cake*, realizada a 27 de setembro de 2021), Isabel Duarte (sobre o projeto *Errata* e a participação de mulheres no design gráfico em Portugal, realizada a 18 de outubro de 2021) e Cícero Silveira (sobre a publicação independente e o poder subversivo dos fanzines, entre eles a *Sapata Press* – agora *Gato da Bota* –, sobre ideologia de género, *queerness*, realizada a 7 de fevereiro de 2022). Uma vez que na secção/subcapítulo, em *A menina dança?* reproduzimos grande parte da conversa que tivemos com a Isabel Duarte sobre a *Errata*, neste subcapítulo damos especial destaque às conversas com o Cícero Silveira e a Vera Sacchetti. Optámos por não reproduzir, na íntegra, as conversas que tivemos com cada um das entrevistades – pretendemos, porém, fazer uso destes materiais inéditos posteriormente, sob a forma de uma publicação – e, em vez disso, fomos inserindo as ideias partilhadas ao longo da dissertação. Criámos ainda este subcapítulo onde destacamos excertos capazes de *criar desordem*.

Decidimos utilizar, para cada um das entrevistades, um tipo de letra diferente – todos open type fonts desenhadas por mulheres e que podem ser baixadas através do site: <https://www.design-research.be/by-womxn/>. Utilizámos, para o discurso do Cícero Silveira, a fonte *Courgette*, desenhada por Karolina Lach; para o discurso da Vera Sacchetti servimo-nos da *ABeeZee*, por Anja Meiners e, para a Isabel Duarte, utilizámos a fonte *Kotta One*, desenhada por Ania Kruk.

28.

Original em inglês,
tradução nossa.

29.

Original em inglês,
tradução e glifos nossos.

Quando tu vês uma coisa, depois já não dá para não ver.

Vera Sacchetti, 2021

O passo em frente não é no sentido de uma linha linear que se espera chegar no sucesso. Passo em frente é abrir uma rede, uma roda enorme e ter com quem andar junto, escolher as pessoas com quem você consegue dialogar e com quem você não consegue e tentar andar junto. Não deixar ninguém para trás.

Cícero Silveira, 2022

Temos duas maneiras de reagir. Ou não fazemos nada. Ou fazemos alguma coisa.

Vera Sacchetti, 2021

Continuar a fazer todos os dias, continuar a chamar a atenção, continuar a perguntar, continuar a insistir, continuar a puxar, continuar a ser chato basicamente. Chato, chato, chato sobre esse assunto porque as pessoas esquecem-se.

Vera Sacchetti, 2021

Eu penso que as coisas estão muito compartimentadas. Auto-referenciais no sentido de compartimentadas, isoladas nos seus nichos. Os fanzines por exemplo, vejo que os fanzines são um domínio de quem? Quem é que tem essa “tecnologia”? (...) Nós estamos a trabalhar só entre os nossos pares. Não há diálogo. Eu vejo isso acontecer de uma forma quase constante: de as pessoas não conversarem ou só convidarem os amigos, os conhecidos para fazerem feiras e aí o design vai ficando igual, tudo vai ficando igual uns aos outros. É um pacto. Você “acha feio o que não é espelho”, como diz o Caetano, aceitar e conviver com coisas diferentes é difícil e é por isso que eu acho que as coisas estão muito “auto-referenciais”, pelo menos nos campos da produção gráfica. Não sei se isso faz sentido a longo prazo, mas a gente está conversando agora e eu tenho pensado sobre isso.

Cícero Silveira, 2022

Nós no Foreign Legion desenvolvemos aquilo que nós chamamos de “a regra dos 50%”. Cada projeto que fazemos, temos que trabalhar com 50% de pessoas que não conhecemos. Que nunca tenhamos trabalhado com elas antes. Um bocadinho para quebrar esta coisa, que tu também vês no design, que é ok, faço uma exposição, vou chamar os meus amigos; faço não sei o quê, vou chamar os meus amigos e que é uma espécie de um compadrio esquisito que não abre o cânone. Se nós queremos abrir temos que criar estratégias para abrir esse cânone. Se nós continuarmos a chamar os nossos amigos para fazer as exposições também não estamos a ajudar. Mesmo que os teus amigos sejam só pessoas hiper revolucionárias, feministas, de esquerda, não sei o quê, não estás a ajudar. Estás a entrar nas mesmas estruturas que tu estás a tentar combater basicamente. Portanto nós, a ideia é da rede, não é? É de conhecer, de abrir a rede.

Vera Sacchetti, 2021

Enquanto o nosso projeto não for um projeto de coletividade, um projeto partilhado, não vai dar.

Cícero Silveira, 2022

Eu vejo nas escolas em que eu estou a ensinar agora, muito movimento estudantil para empurrar uma espécie de mudança, exigir uma mudança. Mas todo esse trabalho é um trabalho que não é pago. É um trabalho que tu não estás a ser, como estudante, encorajado a fazer. Portanto, é um trabalho que tem uma carga de desgaste emocional, social, e, quer dizer, é tempo, é espaço mental. Mas aí eu acho que a união faz a força.

Vera Sacchetti, 2021

Tendo em conta o nosso momento no mundo, em que as grandes narrativas, os grandes média, te passam informação de uma de-

terminada perspectiva. E eu acho que, essa perspectiva pós-colonial, interseccional, esses discursos de radicalização eles fluem através dos fanzines.

Cícero Silveira, 2022

Todo o protesto, todo o ativismo, nasce, sempre, de uma posição de desconforto. Porque se tu não estiveres desconfortável porque é que vais mudar as coisas?

Vera Sacchetti, 2021

Os saberes tradicionais me seduzem muito mais. Ficar fazendo um fanzine costurado à mão. Demorar 30 anos para fazer uma tiragem de 30 exemplares. Eu não pretendo correr com isso porque já me custa fazer qualquer gesto nessa sociedade do cansaço. Então os meus gestos, eles só vão ser feitos de acordo com um projeto que seja coletivo, em busca disso.

Cícero Silveira, 2022

Eu acho que trazer o pensamento feminista para o design é trazer uma percepção que defende que não há uma história mas há histórias, não há uma perspectiva mas há perspectivas. E isto é uma coisa fantástica porque põe em crise a disciplina inteira porque tu deixas de ter marcos orientadores que dizem isto é bom mas aquilo é mau.

Vera Sacchetti, 2021

Não é só uma questão de incluir as mulheres no percurso ou ser muito transparente no processo coletivo de design. Acho que as mudanças têm que acontecer de forma mais geral e a todos os níveis.

Isabel Duarte, 2021

Toda a Europa, no pós-guerra, para se reconstruir, teve que se agarrar ao projeto modernista. Portanto, eu acho que o projeto modernista tem o seu valor até um certo ponto. O projeto modernista também é um projeto que é construído

no topo de discursos e projetos imperialistas, colonialistas, extrativistas que nos trouxeram a este momento no tempo em que estamos a destruir o planeta, está tudo a arder e daqui a três gerações já não há pessoas. Ou seja, nós temos que destruir o projeto modernista. Não há volta a dar, infelizmente. É uma questão de sobrevivência. Se tu queres sobreviver então tu tens que destruir o projeto modernista, tu tens que destruir o projeto capitalista, tu tens que destruir o projeto imperialista. Não há volta a dar.

Vera Sacchetti, 2021

Eu prefiro dizer que o queer dá uma “jinga” para o design. Coloca um salto alto assim na coisa que fica meio louco assim. Eu acho que é essa coisa de poder enlouquecer. É tipo juntar castanho com verde fluorescente. Vai ficar lindo, maravilhoso, horrível. Horrível. É ir a caminho de uma coisa que é o feio. E o que é que é esse feio? O feio é o que está fora, que não é aceite. Então, eu não tenho problema em ser feio.

Cícero Silveira, 2022

Eu acho que há muita gente que está a fazer design e têm outras preocupações que não são as preocupações do cânone modernista e estão, à sua maneira e ao seu jeito, a destruir esse cânone também. E quando eu digo destruir não é fazer tábua rasa. É contaminar e completamente inverter as prioridades. Completamente inverter aquilo que se pensa que é bom. Porque quem é que decidiu que as coisas são boas? Quem é que decidiu que isto é certo e que aquilo é errado? E quando tu começares a ter respostas a essas questões vais perceber que, na verdade, é completamente random e podemos completamente decidir outras coisas diferentes.

Vera Sacchetti, 2021

Eu acho que trazer essa atitude para o design, na minha cabeça, quebra com essa linearidade, com essa coisa que a gente já está à espera, de que vai ser limpo e vai ser de ser funcional, etc. Não! Vamos bagunçar todas as informações, fazer a pessoa ter que fazer o livro mentalmente na cabeça dela e trabalhar um bocadinho. As pessoas às vezes chegavam-me com coisas para publicação e eu destruía o design todo da pessoa. Essa parte foi bastante complexa inclusive. É desse retomar o erro e se empoderar-se disso.

Cícero Silveira, 2022

Há um monte de desequilíbrios que têm que acontecer para que a história seja mais equilibrada a todos os níveis.

Isabel Duarte, 2021

O que eu acho que é importante fazer perceber a toda a gente é que o desconforto nunca mais vai acabar. O desconforto vai estar lá. Sempre. O desconforto é a norma a partir de agora e por isso é que há tantas pessoas que têm medo desta transformação que vai acontecer no mundo, no design, na prática, na teoria, na história, etc. Ninguém quer estar desconfortável. Sobretudo se já estiveste confortável antes. Mas o desconforto é a norma e vai ser a norma daqui para a frente, acho eu.

Vera Sacchetti, 2021

Bruxas, monstros

e ciborgues:

uma orgia de corpos dissidentes

CAPÍTULO 3

3.1. NO PRINCÍPIO ERA A MÃE



fig. 93

A releitura feita por Harmonia Rosales da *Criação de Adão* substitui as figuras originais por mulheres negras. No seu trabalho, Harmonia interroga como seriam as obras clássicas se a estrutura dominante fosse feminina e negra. Neste sentido, o Deus criador passa a ser uma Deusa, uma mulher negra e o primeiro homem é afinal uma mulher, a mãe de onde brota toda a humanidade.



fig. 94

Criação de Adão (1508-1515), fresco de Michelangelo Buonarroti, teto da Capela Sistina, Roma.

No último capítulo da primeira parte da investigação traçamos as ligações entre as ideias desenvolvidas nos capítulos anteriores, as bruxas e os monstros. Convidamos ainda os ciborgues a juntarem-se a nós nesta investigação. Revisitamos os conceitos explorados mas, desta vez, através da perspetiva destas figuras fantásticas fundamentais ao projeto que aqui se apresenta. Identificamos os conceitos operativos que servirão de base à segunda parte do documento e a partir dos quais se constrói a “manta monstro”.

Se na história cronológica, linear, vislumbramos claramente aqueles que são o princípio, o meio e o fim de cada evento, na história anacrónica isso já não se verifica. No anacronismo – *messy history* como lhe chama Martha Scotford – encontramos histórias, no plural, que se interligam, ramificam, crescem em todas as direções. No anacronismo, a História é uma manta de retalhos, como propunha de Breterville ou uma amalgama de histórias, como argumentava Canli. Mas se a história a que estamos habituados se rege por princípios cronológicos – um evento conduz, sequencialmente – então, *o que está no princípio desta história? Poderemos, a partir do que está no princípio da história cronológica, reivindicar a pluralidade de narrativas, a confusão e a balbúrdia?*

“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1-4) – a abertura do primeiro capítulo do Evangelho de João retoma o tema da criação do universo. A religião acompanhou a evolução para uma sociedade patriarcal.



fig. 95
Adão e Eva (1507), Albrecht Dürer.
Óleo sobre painel, 209 x 81 cm.
Galería online del Museo del Prado de Madrid.

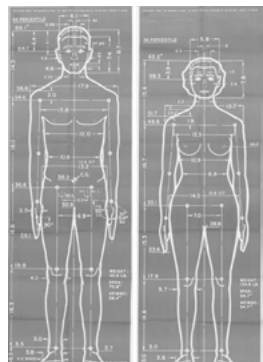


fig. 96
Cartazes *The Measure of Man*.
Henry Dreyfuss, 1969.



fig. 97
Primeiro retrato de família do sistema solar (1990).

“No princípio era a Mãe, o Verbo veio depois” (French, 1985, p.27). Se na mitologia grega, por exemplo, o mundo era criado por uma Deusa Mãe, sem o auxílio de ninguém, no cristianismo, assim como noutras religiões, é um Deus macho quem cria o mundo sozinho. Em *Um apartamento em Urano*, Preciado conta como, em sonho, tinha alugado um apartamento em cada planeta do sistema solar: Num dos meus últimos sonhos, eu estava a conversar com a artista Dominique Gonzalez-Foerster sobre as minhas dificuldades, depois de anos a viver como nómada, para resolver em que lugar do mundo viver. Observámos os planetas girando suavemente nas suas órbitas como se fossemos duas crianças gigantes (...). Expliquei que, para evitar o conflito da decisão, tinha alugado, por ora, um apartamento em cada planeta, e não passava passava mais de um mês em cada um, situação que já se mostrava emocional e economicamente insustentável. Sem dúvida por ser a autora do projeto *Exotourism*, Dominique aparecia no sonho como especialista em questões imobiliárias no universo extraterrestre. “Eu teria um apartamento em Marte, mas manteria um *pied-à-terre* em Saturno”, dizia ela, demonstrando grande pragmatismo. “E abandonaria o apartamento em Urano. É longe demais” (2019, p.17).

Urano é a divindade que personifica o céu – “Urano é visto como a casa dos deuses (...) o lugar distante e etéreo onde os deuses tinham os seus apartamentos” (Preciado, 2019, p.19). É filho que Gaia, a Terra, concebeu sozinha e com o qual acabaria por casar. Das núpcias incestuosas entre o céu e a terra nasce a primeira geração de titãs, seis filhos e seis filhas, os cem braços e os gigantes de um só olho, os ciclopes. Como Urano não era um bom pai, Gaia convenceu um dos seus filhos, Cronos, o mais jovem dos titãs, a castrar o pai. Dos genitais amputados de Urano nasceu Afrodite, a deusa do amor – “o que poderia sugerir que o amor vem da desconexão entre os órgãos genitais e o corpo” (Preciado, 2019, p.20).

Inspirado por esta história mitológica, Karl Heinrich Ulrichs cunhou, em 1864, o termo “uranista” para designar o que chamou de “terceiro sexo” – “os uranistas não são, segundo Ulrichs, doentes ou criminosos, mas almas femininas encerradas em corpos masculinos que se sentem atraídas por almas masculinas” (Preciado, 2019, p.20). Ulrich assume-se, ele próprio, como sendo um uranista, em agosto de 1867, diante de um congresso de quinhentos juristas, membros do parlamento



fig. 98
A mutilação de Urano por Saturno, Giorgio Vasari e Cristoforo Gherardi, século XVI. Óleo sobre painel.

alemão e membros da família real. Ulrich conta no seu diário que, enquanto proferia o seu discurso, se ouviam na plateia vozes a gritar “Suspendam a sessão! Suspendam a sessão!”, assim como algumas, poucas, que se erguiam para dizer “Deixem-no falar!” – 152 anos depois, uma reação semelhante esperava Preciado quando proferiu o seu discurso perante os 3.500 psicanalistas da Escola da Causa Freudiana:

Quando perguntei se havia um psicanalista homossexual, trans ou de género não binário na sala, o silêncio caiu, quebrado por algumas risadas. Quando pedi às instituições psicanalíticas que assumissem a responsabilidade pela atual transformação da epistemologia sexual e de género, metade da sala riu, enquanto outros gritaram ou me pediram para sair. Uma mulher disse, alto o suficiente para que eu pudesse ouvi-la de meu pódio: “Não o deixe falar, ele é Hitler”. A outra metade da sala aplaudiu (Preciado, 2021, p.5).

Assim como Ulrichs, também Preciado se identifica como sendo um uranista – porém, mais de século e meio depois, Preciado ressignifica o conceito de Ulrich ao pensar a sua condição de trans como sendo uma nova forma de uranismo:

Não sou homem. Não sou heterossexual. Não sou homossexual. Tampouco sou bissexual. Sou um dissidente do sistema sexo-género. Sou a multiplicidade do cosmos encerrada num regime político e epistemológico binário gritando diante de vocês. Sou um uranista confinado nos limites do capitalismo tecnocientífico.

(...)

Não preciso mais afirmar, como Ulrichs, que sou uma alma de homem presa num corpo de mulher. Não tenho alma e não



fig. 99
Urano crescente, uma visão que os terráqueos nunca testemunharam até a *Voyager 2* a fotografar a 24 de janeiro de 1986.

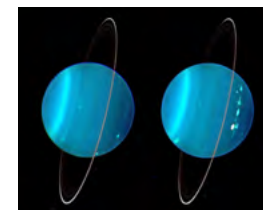


fig. 100
Imagem dos dois hemisférios de Urano obtida com o *Keck Telescope* nos dias 11 e 12 de julho de 2004.



fig. 101
Imagem de Urano obtida pelo *Telescópio Espacial Hubble*, em 2006, que mostra as bandas e uma nova mancha escura na atmosfera do planeta.

1.
Os antropólogos e filósofos brasileiros Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski, na conferência “Os Mil Nomes de Gaia”, exorcizam as noções dominantes de que Gaia está confinada aos antigos gregos e à eurocultura (Haraway, 2016).

2.
Original em inglês, tradução nossa.

3.
Original em inglês, tradução nossa.



fig. 102
Multispecies Cat's Cradle. Desenho de Nasser Mufti, 2011.

4.
Original em inglês, tradução nossa.

tenho corpo. Sou o cosmos. Tenho um apartamento em Urano, o que certamente me coloca longe da maioria dos terráqueos, mas não tão longe que eles não possam viajar para cá. Nem que seja em sonho (2019, pp.25-28).

Também Donna Haraway, chama Gaia¹, Mãe de Urano, a Mãe que veio antes do Verbo, para propor um pensamento tentacular, isto é, um pensamento que se construa na criação de ligações rizomáticas entre saberes, campos disciplinares e práticas artísticas que permitam construir narrativas não lineares. Porém, como Haraway argumenta “a Terra/Gaia é criadora e destruidora, não um recurso a ser explorado ou protegido ou uma mãe que amamenta prometendo nutrição; Gaia não é uma pessoa, mas fenômenos sistêmicos complexos que compõem um planeta vivo”² (2016, p.43). Neste sentido, Gaia, com todos os seus muitos nomes, está no princípio:

Gaia é autopoietica – autoformada, mantendo limites, dinâmica contingente e estável sob algumas condições, mas não em outras. Gaia não é redutível à soma de suas partes, mas alcança coerência sistêmica finita diante de perturbações dentro de parâmetros que são eles próprios responsivos a processos sistêmicos dinâmicos³ (Haraway, 2016, pp.43-44).

Mas Gaia interrompe também a história sobre o homem, contada pelo homem:

Gaia não se importa e não poderia se importar com as intenções, desejos ou necessidades de seres humanos ou outros seres biológicos, mas Gaia põe em questão nossa própria existência, nós que provocamos sua brutal mutação. Gaia não é uma lista de perguntas à espera de políticas racionais; Gaia é um evento intrusivo que desfaz o pensamento como de costume. “Ela é o que questiona especificamente os contos e refrões da história moderna. Há apenas um mistério real em jogo, aqui: é a resposta que nós, ou seja, aqueles que pertencem a esta história, podemos ser capazes de criar ao enfrentar as consequências de o que temos povoado.”⁴ (Haraway, 2016, p.44).

Gaia é então a resposta à questão com que iniciamos a reflexão: está no princípio mas demanda que se gere uma subversão das histórias focadas no herói. Demanda que aprendamos a contar o que Haraway, a partir dos trabalhos de Latour, chama de “histórias de Gaia” ou “geo-histórias”. Gaia, que surge do Caos, é anacronismo.

Acompanhando Haraway, perguntamos, “o que acontece quando o excepcionalismo humano e o individualismo limitado, essas velhas visões da filosofia e da economia política ocidentais, tornam-se impensáveis nas melhores ciências, sejam elas naturais ou sociais?”⁵ (2016, p.30). O mundo demanda uma ordem – na verdade, uma desordem – para enfrentar os problemas do mundo contemporâneo. É olhando para os seres da Terra/Gaia, habitantes do *Chthuluceno*, que Haraway propõe um pensamento tentacular que se oponha aos sistemas de percepção binários e lineares. A palavra grega *chthonios* significa “de, dentro, ou sob a terra e os mares”⁶ (Haraway, 2016, p.53). Os *chthonicos* não estão acabados, o seu alcance é lateral e tentacular, não têm uma linhagem ou gênero estabelecido. Para compreender o mundo contemporâneo, os nossos olhos, ouvidos, braços e pernas já não bastam. Somos humus, não homos – argumenta Haraway – e é precisamente através da influência mútua entre as formas humanas e não humanas que refletimos sobre novos modos de organização e imaginamos futuros possíveis.

5.
Original em inglês, tradução nossa.

6.
Original em inglês, tradução nossa.



fig. 103
Ícone proposto por Haraway para o Chthuluceno: Potnia Theron com cara de górgona, 600 AC, 33 cm de diâmetro. Museu Britânico, escavado por Auguste Salzmann e Sir Alfred Bilotti; comprado em 1860. Fotografia de Marie-Lan Nguyen, 2007.

OCTOPI WALL STREET



Invertebrates are 97% of animal diversity!

Brought to you by Oregon Institute of Marine Biology, University of Oregon

fig. 104
Octopi Wall Street: revolta sinctônica. Marley Jarvis, Laurel Hiebert, Kira Treibergs, 2011. Instituto de Biologia Marinha de Oregon, Universidade de Oregon.

3.2. VIAJAMOS ATÉ URANO

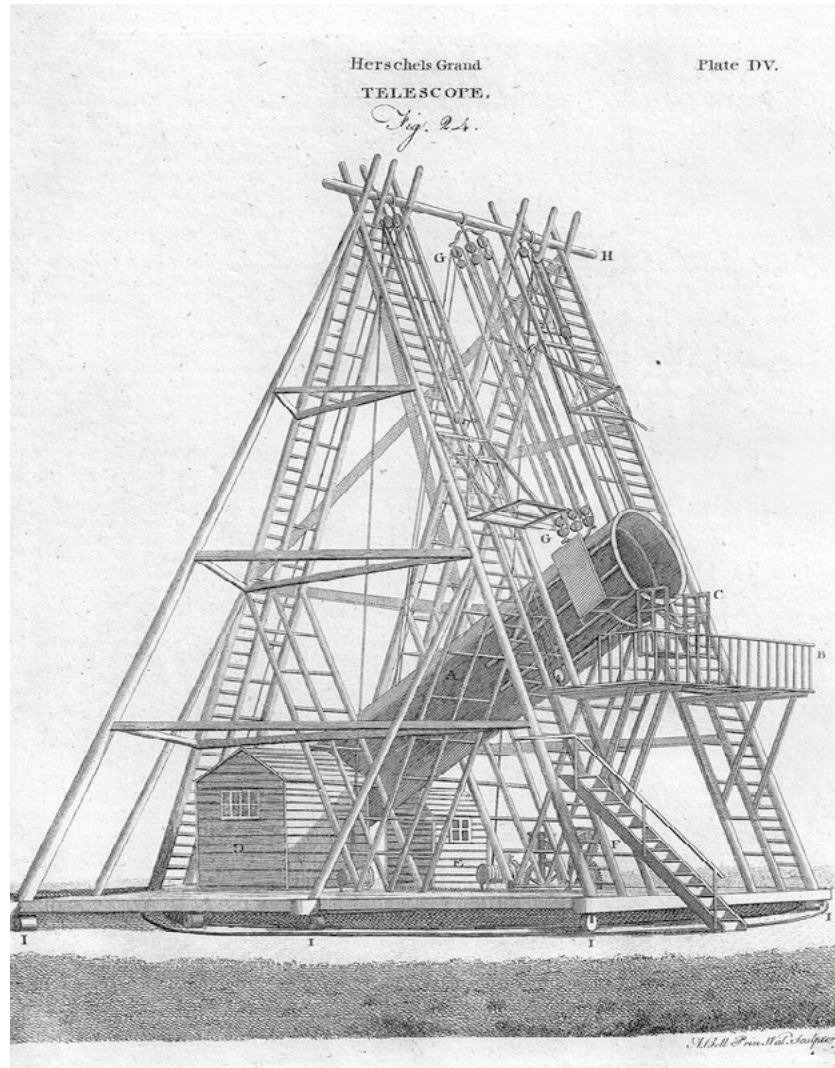


fig. 105
Planos do telescópio refletor de Herschel de 12 metros de altura.
Science Museum Group Collection.



fig. 106
Retrato de William Herschel por Louise du Piery (1781). Louise Du Piery era astrônoma. Ela foi a primeira mulher a lecionar em Sorbonne.



fig. 107
No retrato, o novo planeta de Herschel é mostrado no canto superior esquerdo da imagem, para lá da órbita de Saturno.

Deixemos a Terra/Gaia por um momento e voltemo-nos de novo para os céus. Viajemos até Urano – parafraseando Preciado, autor de *Um apartamento em Urano*, obra acima referida. Urano foi o primeiro planeta a ser descoberto, por William Herschel, com a ajuda de um telescópio. Herschel dedicou o resto da sua vida à construção do maior telescópio do século XVIII, a que os ingleses chamavam de “O Monstro” – curiosamente, Herschel morreu aos 84 anos, exatamente o tempo necessário para Urano completar um volta em torno do Sol (Preciado, 2019).

Urano, o planeta mais longínquo do sistema solar, é também o planeta mais frio, com ventos que podem ultrapassar os novecentos quilômetros por hora. É um planeta inabitável para os humanos. Porém talvez possa ser casa para os *chthonicos*, para esses seres inacabados, metamórficos, formas humanas e não humanas, para os monstros e para Preciado – “o sonho de Urano funcionou como um vírus no meu cérebro. Desde aquela noite, quando estou acordado, cresce em mim a sensação não só de ter um apartamento em Urano, mas também de que é em Urano que desejo viver” (2019, p.19).

No discurso proferido em frente à Escola da Causa Freudiana de França, Preciado descreve-se a si mesmo como sendo um monstro, relacionando a monstruosidade ao corpo transexual:

Eu, um corpo marcado pelo discurso médico e jurídico como “transexual”, caracterizado na maioria de seus diagnósticos psicanalíticos como sujeito de uma “metamorfose impossível”,



fig. 108
Conrad von Meigenberg; *Buch der Natur*, Augsburg, 1478.



fig. 109
Hartmann Chedel, *Chronica mundi*, Nuremberg, Anton Koberger, 1493.

situando-me, segundo a maioria de suas teorias, além da neurose, à beira ou mesmo na psicose, incapaz, segundo vocês, de resolver corretamente um complexo edipiano ou tendo sucumbido à inveja do pênis. Bem, é a partir dessa posição de doente mental da qual vocês me classificam, embora eu me dirija a vocês como o símio-humano de uma nova era. Eu sou o monstro que vos fala. O monstro que vocês construíram com os vossos discursos e práticas clínicas. Eu sou o monstro que se levanta do divã e fala, não como paciente, mas como cidadão, como seu monstruoso igual (Preciado, 2021, p.7).

Preciado (2021) fala do monstro como sendo “aquele que vive em transição. Aquele cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros num regime de conhecimento e poder determinados” (p.21). Encontramos uma definição semelhante na obra de José Gil (1994), *Monstros*. É a partir deste texto de Gil que se formula uma questão fundamental: *Porque é que os monstros nos fascinam?*

O autor procura responder a esta questão partindo da análise daquilo que são as nossas preferências no que aos monstros diz respeito: “nós teríamos podido privilegiar os monstros imaginários, resultado de cruzamentos entre espécies diferentes, mas gostamos indiferentemente do *Elephant-man* e dos anões dos *Freakshows*, das “raças fabulosas” e dos monstros teratológicos” (Gil, 1994, p.9). Desta reflexão, Gil conclui que, a preferência por monstros teratológicos “é sinal da grande dúvida que assaltou o homem contemporâneo quanto à sua própria humanidade” (Gil, 1994, p.9).

Somos atraídos pelos monstros porque estes nos fazem sentir mais humanos, “necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição” (Gil, 1994, p.10). Mais do que temer os monstros, “pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas” (Gil, 1994, p.10). Os monstros são-nos necessários. Precisamos que existam “não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (Gil, 1994, p.10), para situar aquilo que é a humanidade. Daí o atual fascínio pela monstruosidade. O desvanecer dos contornos que delimitam aquilo que, no ocidente, se entende como sendo a identidade humana, através dos avanços nas ciências tecnológicas



fig. 110
As gémeas siamesas Millie e Christine McKoy, filhas de pais escravos na América do século XIX, foram vendidas quando tinham apenas 10 meses. Fotografia tirada por Louis Bertin.

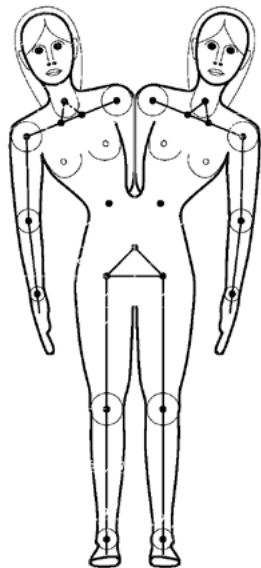


fig. 111
The Measure(s) of Man, 2011, Thomas Carpentier. Projeto de graduação, École Spéciale d'Architecture, Paris.

e genéticas, faz com que os monstros sejam essenciais para que nos continuemos a crer humanos.

Exemplo do paradoxo apresentado por Gil é o caso do Brasil: o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo é também o país que mais consome pornografia trans (Fonseca, 2018). De acordo com o relatório divulgado pela ONG Transgender Europe, entre janeiro de 2008 e março de 2014, foram registadas 600 mortes por crimes de ódio contra a comunidade trans no Brasil (Catraca Livre, 2016; Fonseca, 2018). Se, para a população brasileira, a esperança média de vida se situa nos 74,9 anos, dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que, para as pessoas trans, a esperança de vida desce radicalmente para os 35 anos, metade da média nacional (Bortoni, 2017; Fonseca, 2018). Em claro contraste com estes dados, o levantamento feito pelo site de conteúdo pornográfico *RedTube* vem revelar que o Brasil lidera a lista de países que mais procuram pornografia transexual – o termo *shemale* é o quarto mais procurado pelos brasileiros ao passo que, no *ranking* mundial, a mesma pesquisa ocupa o nono lugar (Catraca Livre, 2016; Fonseca, 2018). Porque é que o Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo e, por outro lado, é também o que mais consome pornografia trans? Talvez porque, de facto, “os monstros” nos fascinam. Assim como Preciado que pensa o seu corpo de homem trans como sendo um monstro, podemos também pensar os corpos de todos aqueles que ousam desafiar as normas de género como monstros. Monstros que tanto despertam medo, repulsa e até ódio, suscitando episódios de extrema violência como, simultaneamente, despertam sentimentos de fascínio e curiosidade erótica (Preciado, 2021; Gil, 1994; Fonseca, 2018).

Gil (1994) afirma ainda que, “o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite” (p.12). Para perceber o que Gil quer dizer com esta afirmação, podemos recorrer ao conceito freudiano “*das unheimliche*”, que pode ser traduzido para português como “inquietante estranheza” ou “estranheza familiar”. O conceito de *uncanny valley*⁷, desenvolvida por Masahiro Mori, retoma o conceito de Freud, aplicando-o ao design robótico⁸.

Atentemos aos diagramas 1 e 2. Mori demonstra que a relação entre a resposta emocional face à semelhança com a aparência e movimento humano não resulta numa curva ascendente constante.



fig. 112
Uma boneca Barbie transexual que nos remete para o universo do monstro de Frankenstein faz alusão ao artigo na revista sobre a história de um homem trans. *The Village Voice* vol. 44, nº46 (nov. 23, 1999).

7.

Note-se que o conceito freudiano *Unheimliche* é traduzido para inglês como *uncanny*, inquietante, daí que *uncanny valley* se possa traduzir como “vale da inquietação”.

8.

Embora originalmente pretendesse fornecer uma visão sobre a reação psicológica humana ao design robótico, a tese desenvolvida por Mori é igualmente aplicável a interações com praticamente qualquer entidade não humana (Bryant, 2004).

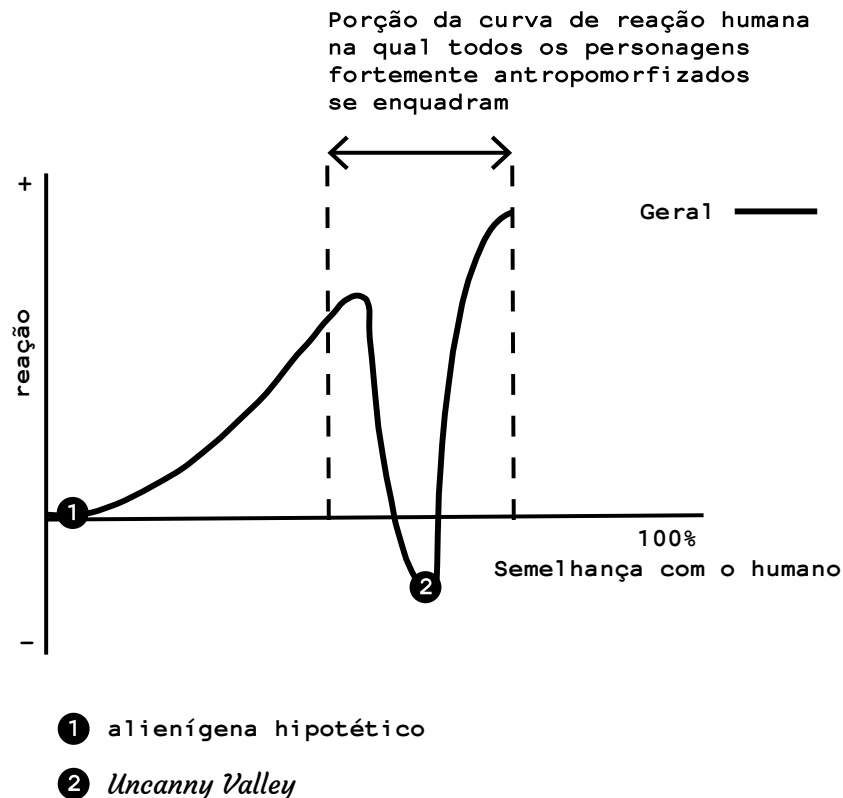


diagrama 1
Resposta emocional humana em relação à semelhança com o humano. Diagrama desenhado por nós a partir do trabalho de Dave Bryant.

Em vez disso, existe um pico positivo pouco antes de se atingir uma aparência completamente humana, seguida de um abismo – o *uncanny valley* – antes de retornar a um segundo pico positivo onde a semelhança com a humanidade é completa. O primeiro pico corresponde a algo que é humano o suficiente para despertar alguma empatia, mas ao mesmo tempo, é claramente não humano. O abismo traduz o que é quase humano mas apenas o suficiente para parecer estranho ou perturbador. O segundo pico corresponde a qualquer pessoa saudável e de aparência “normal” (Bryant, 2004).

É no *uncanny valley* que os monstros habitam. É onde se situam a maioria dos monstros e criaturas fictícias que proliferam no cinema, na literatura e na cultura popular. Criaturas com pelo menos algum vago parentesco com o ser humano e que nos permitem criar algum tipo de empatia e até fascínio. Entre esses extremos – o *uncanny valley* e o segundo pico – podem-se colocar, perto do topo, uma pessoa doente mas que de outra forma

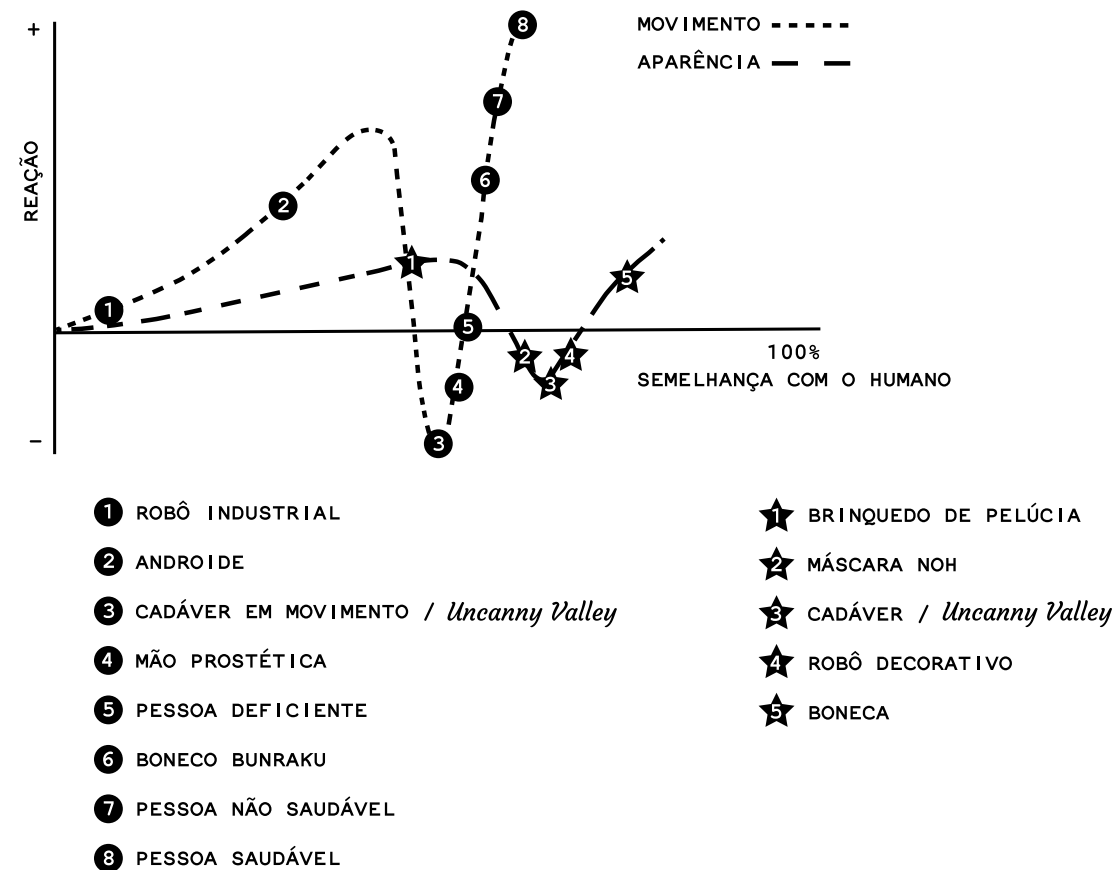


diagrama 2
Resposta emocional humana em relação à semelhança com o movimento e aparência humanas. Diagrama desenhado por nós a partir do trabalho de Dave Bryant.

seria “normal”; aproximadamente na linha de reação neutra um indivíduo com deficiência e, abaixo disso, uma pessoa com uma mão protética (Bryant, 2004). No *uncanny valley*, podem estar os profundamente desfigurados ou deformados, podem estar pessoas como John Merick, mais conhecido como *Elephant-man*, ou como Calibã, o escravo selvagem e deformado de Próspero na peça shakespereana *A Tempestade* (Bryant, 2004; Federici, 2020; Gil, 1994).

Da multiplicidade de habitantes do *uncanny valley*, Gil (1994) conclui que “já não existem mais monstros, unicamente homens”⁹ (p.12). Nas palavras do autor, “os homens precisam de monstros para se tornarem humanos” (p.88). O monstro está lá unicamente para que possamos ter uma ideia estável da nossa humanidade. Mas, o que é ser humano? Em que consiste, de facto, a humanidade que separa o humano dos outros seres?

O monstro não passa de uma barreira, impensável e sempre pensada, nos limbos da razão, como as raças monstruosas que habitavam na periferia do mundo humano. São os nossos

9.
Nesta citação, como em tantas outras passagens da obra *Monstros*, o autor opta por utilizar a palavra “homem”, com “h” minúsculo. No caso concreto desta citação, Gil cria, consciente ou inconscientemente, um jogo de significados: seria intenção do autor identificar os homens como monstros ou quereria realmente referir-se a “humanidade” ou “humano”?



fig. 113
 Beweis: wie aus einer Mücke ein Elephant werden kann.
 [Como um elefante se pode transformar num mosquito]
 Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm.



fig. 114
 Wie ein Nachtfalter entsteht.
 [Como uma borboleta nasce de um dândi]
 Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm.

guardiões e é necessário produzi-los apenas em número suficiente para nos ajudar a pensar e a manter a nossa humanidade em nós. Sob a pena de já não sabermos muito bem o que faz de nós seres humanos (Gil, 1994, p.132).

Paul Beatriz Preciado coloca-se a si próprio no *uncanny valley* junto com todos os monstros que lá habitam (diagrama 3). É a partir desse lugar, lar dos desfigurados e dos deformados que, juntamente com Franz Kafka, “mestre de todas as metamorfoses, o melhor analista dos excessos que se esconde atrás da fachada da razão científica e da loucura que leva o nome comum de saúde mental” (Preciado, 2021, p.6), que Preciado nos fala.

Em *Um relatório para uma academia*, de Kafka, o narrador da história é um macaco, Pedro, o Vermelho, que, depois de aprender a linguagem dos humanos, apresenta-se a uma academia composta pelas maiores autoridades científicas para lhes contar sobre o impacto que a evolução humana teve nele. Pedro, o Vermelho, descreve como foi capturado e trazido para a Europa, levado para um circo de animais e como se conseguiu tornar num “homem”. Para entrar na sociedade europeia do seu tempo e dominar a linguagem humana, Pedro, o Vermelho, teve que esquecer a sua vida enquanto macaco e, para suportar esse esquecimento e violência da sociedade, tornou-se alcoólico (Preciado, 2021). Nas palavras de Preciado (2021), “o mais interessante do monólogo de Pedro, o Vermelho é que Kafka não apresenta o seu processo de humanização como uma história de emancipação ou libertação

da animalidade, mas sim como uma crítica ao humanismo colonial europeu e suas taxonomias antropológicas” (p.7). Pedro, o Vermelho, uma vez capturado, não teve escolha: “se não quisesse morrer trancado numa gaiola, tinha que se mudar para a ‘gaiola’ da subjetividade humana” (Preciado, 2021, p.7).

Retomando o artigo de Bryant (2004) sobre o *uncanny valley*, Pedro, o Vermelho, um macaco que aprendeu a linguagem dos humanos, situa-se naquilo a que Bryant chama de “*the other side of the mountain*”, o outro lado da montanha. Separado da humanidade pelo *uncanny valley*, Pedro, o Vermelho habita algures no pico da “montanha” que antecede o vale da inquietação. De acordo com Bryant, à medida que subimos essa “montanha”, encontramos seres cada vez mais atraentes e impressionantes. Para os escritores e artistas de ficção especulativa, esse pico, assim com o *uncanny valley* que se lhe segue, são talvez as partes mais importantes de todo o mapa de Mori. Encontramos os seres mais assustadores, os monstros no sentido clássico da palavra, no vale e os animais falantes, que nos são simpáticos, no pico que se lhe antecede.

Kafka serve-se de uma combinação de características animais e humanas para criar o narrador do seu conto. Ao evitar fazer uso de um personagem totalmente humano, um indivíduo específico reconhecível pelo público, Kafka consegue criar uma distância metafórica suficiente para que a moral da sua história – a crueldade do colonialismo europeu – seja transmitida ao leitor (Bryant, 2004; Preciado, 2021).



fig. 115
 Entstehung eines Backfisches aus einem Backfisch.
 [transformação de um peixe numa adolescente]
 Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm.



fig. 116
 Entwicklung des Bücklings aus einem Bückling.
 [transformação de um arenque num gesto de reverência]
 Evolução de artigos domésticos, animais etc. de acordo com a doutrina de Darwin, aproximadamente 1870 (publicado entre 1860 e 1870), Fr. Schmidt. Litografia, com aguarela, 16,3 x 21,3 cm.

diagrama 3
 Resposta emocional humana
 possível face à aparência e
 movimento de King Kong, o
 monstro de Frankenstein, a
 prótese de um braço, um dildo
 vibratório, John Merick, Calibã,
 e Paul B. Preciado.

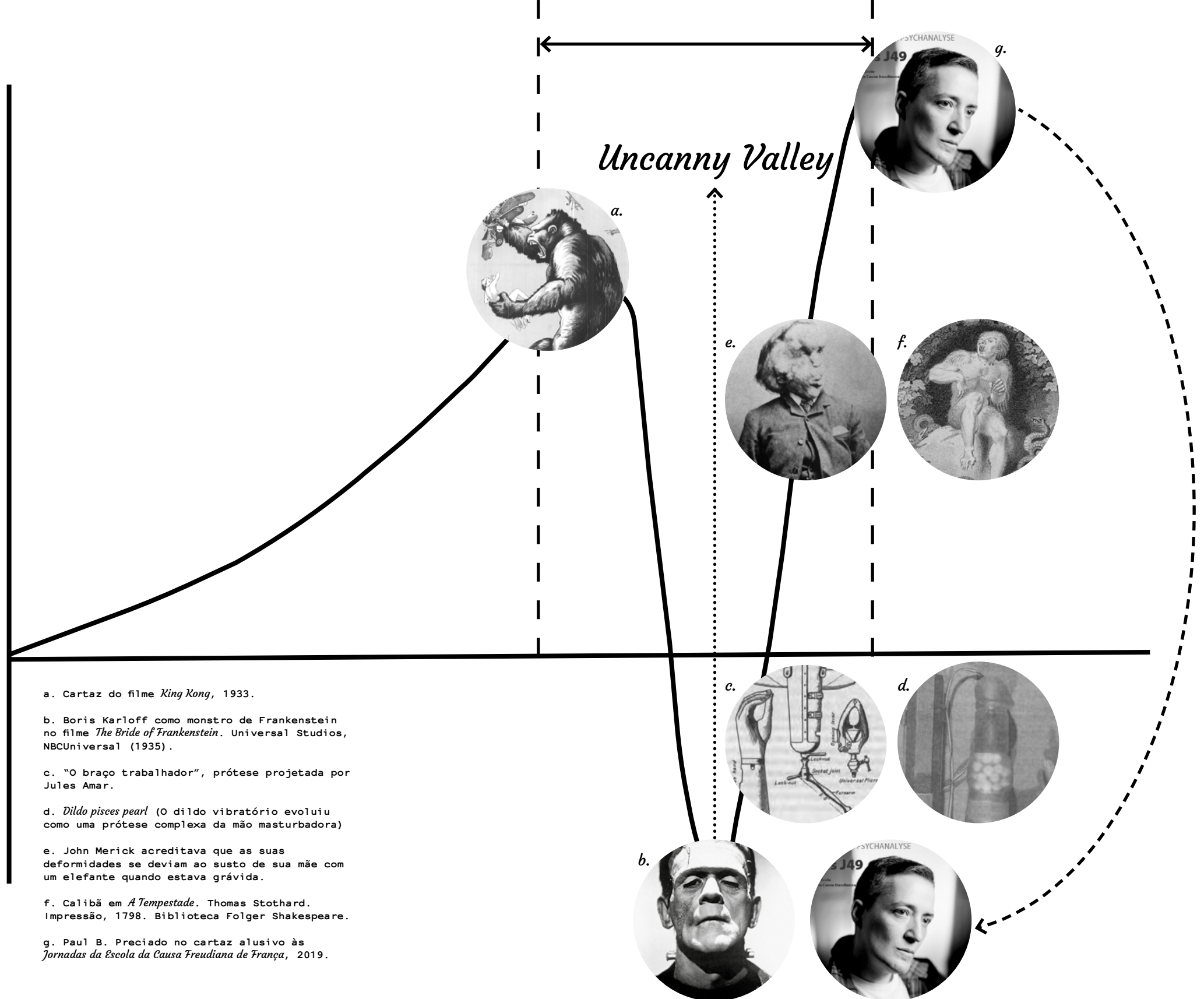




fig. 117

A capa da revista *Vogue* (2008), protagonizada por LeBron James e Gisele Bündchen, apresenta semelhanças bizarras com o cartaz americano de 1917 "Destroy This Mad Brute – Enlist U.S. Army" (Destrua este bruto louco – aliste-se no Exército dos EUA). O cartaz incorpora elementos extremamente problemáticos ao comparar pessoas negras a primatas numa tentativa de desumanização perpetuada ao longo dos séculos.

Esta técnica, que Bryant defende ser um recurso inconsciente dos escritores e artistas, tem vindo a ser utilizada por publicitários que misturam características animais com características humanas (Bryant, 2004). Como argumenta Gil: Neste final de século [XX], os monstros proliferam: vemo-los por todos os lados, no cinema, na banda desenhada, em gadgets e brinquedos, livros e exposições de pintura, no teatro e na dança. Invadem o planeta, tornando-se familiares. Cessarão, muito em breve, de nos parecer monstruosos e ser-nos-ão até simpáticos (1994, p.9).

King Kong, um marco no cinema norte-americano de monstros, estreia, precisamente, numa época em que se diz “adeus às velhas formas de diversão, o teatro burlesco, a trupe ambulante, e prepara-se o advento de novas formas de entretenimento e de controlo modernos: o cinema e a pornografia” (Despentes, 2016, p.97). Corria o ano de 1933, primeira metade do século XX, e surgia nas salas de cinema aquele que Virginie Despentes considera ser a síntese representativa de uma sexualidade não binária, da possibilidade do híbrido diante da obrigatoriedade do binário:

King Kong¹⁰ funciona aqui como a metáfora de uma sexualidade anterior à distinção de géneros, tal como foi imposta politicamente por volta de finais do século XIX. King Kong está para além da fêmea e para além do macho. Encontra-se na charneira entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o negro. Híbrido, anterior à obrigação do binário. A ilha deste filme é a possibilidade de uma forma de sexualidade polimorfa e hiperpotente. É isso que o cinema pretende capturar, exibir, desnaturar e depois exterminar (Despentes, 2016, p.98).

Um corpo mais ou menos humano com elementos que remetem para o mundo animal é uma ideia que remonta às pinturas rupestres e que vem acompanhando a sociedade. A comunidade atual de autores, cineastas e artistas é herdeira deste longo legado e, assim sendo, não é de admirar que seres como King Kong – o macaco gigante que chamamos a juntar-se a Pedro, o Vermelho – apesar do seu lado animalesco e monstruoso, nos sejam simpáticos. Afinal, as combinações animal-humano estão profundamente enraizadas na psique humana. Em *Manifesto Ciborgue*, Donna Haraway argumenta que, nos finais do século

XX, a fronteira entre o humano e o animal surge completamente esbatida: “os últimos redutos de singularidade foram destruídos pela poluição ou transformados em parques de diversões” (p.225). O ciborgue surge precisamente no ponto em que a fronteira entre o humano e o animal é violada (Haraway, 2002).

O ciborgues são, também eles, criaturas monstruosas, híbridos de máquina e organismo, também eles sujeitos de metamorfoses impossíveis, alguns serão mesmo habitantes do *uncanny valley*. Juntamente com os monstros que proliferam no cinema, na banda desenhada, em brinquedos e até no teatro e na dança, também os ciborgues invadem o planeta e tornam-se familiares:

A ficção científica contemporânea está repleta de ciborgues – criaturas simultaneamente animal e máquina que povoam mundos ambigualmente naturais e fabricados. A medicina moderna também está repleta de ciborgues, cruzamentos entre organismos e máquinas, cada um deles concebido como uma engrenagem codificada, numa intimidade e com um poder que não lhes advém da história da sexualidade. O “sexo” dos ciborgues retoma algum do barroco amoravelmente repetitivo dos fetos e dos invertebrados (belíssimos profiláticos orgânicos contra o heterossexismo). A réplica dos ciborgues surge desligada da reprodução orgânica. (Haraway, 2002, p.223).

Neste sentido, se King Kong funciona como uma metáfora de uma sexualidade anterior à distinção de géneros (Despentes, 2016), o ciborgue é, como argumenta Haraway, “uma criatura de um mundo pós-género” (2002, p.224).

Em *Manifesto contra sexual*, Preciado serve-se do exemplo do manuscrito de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* – um rolo de papel de doze metros de comprimento que sobreviveu à pilhagem da Bastilha por estar escondido dentro de um dildo oco de madeira numa das paredes da cela de Sade – para argumentar que “um livro, à semelhança de um dildo, é uma tecnologia cultural de modificação assistida do corpo sexual” ([2000] 2019, p.34). Como afirma Preciado, A lição que aprendemos com a sobrevivência do texto mais desafiante de Sade não é só que dildos ocos podem ser esconderijos úteis para segredos ou que qualquer dildo pode acabar por conter um livro, mas também que um livro pode funcionar como um dildo ao tornar-se uma técnica para fabricar sexualidade ([2000] 2019, p.34).



fig. 118
Borg-Queen, personagem dos filmes *Star Trek*.

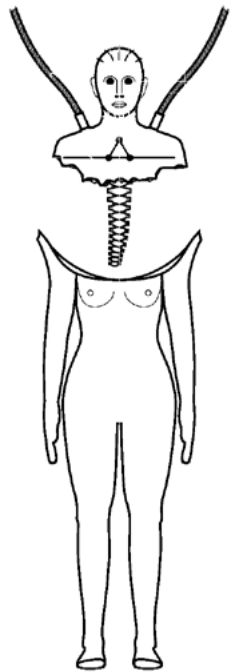


fig. 119
The Measure(s) of Man, 2011, Thomas Carpentier. Projeto de graduação, École Spéciale d'Architecture, Paris.

10. King Kong não apresenta quaisquer características que nos permitam atribuir-lhe um sexo. Porém, em Teoria King Kong, Despentes trata-o pelo pronome feminino. Uma estratégia para subverter o masculino universal.



fig. 120
Mão com uma prótese de um dedo. Imagem retirada do filme *O Piano* (1993), de Jane Campion.



fig. 121
Prótese de uma mão. Imagem retirada do filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

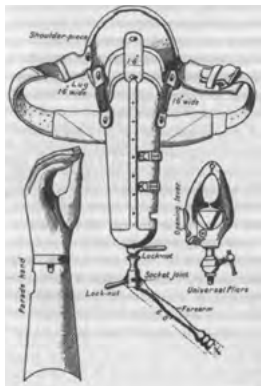


fig. 122
“O braço trabalhador”, prótese projetada por Jules Amar.

Neste sentido, também *Manifesto Contra Sexual* é um dildo: “um livro-dildo e um livro sobre dildos que visa modificar o indivíduo que o utilizar” (Preciado, [2000] 2019, p.34).

O género é, antes de tudo, prostético – assemelha-se ao dildo – e, por essa razão, aproxima-se das unidades ciborgue (Preciado, [2000] 2019; Haraway, 2002). Preciado utiliza como exemplo “o braço trabalhador”, uma prótese projetada pelo diretor do laboratório militar de próteses de trabalho Jules Amar. Esta mão prostética possuía vários terminais mais ou menos semelhantes à anatomia humana – a “mão em repouso” era uma imitação de uma mão ao passo que a “pinça universal” não apresentava qualquer tipo de semelhança com uma mão natural. Segundo Preciado, a mão prostética que encontramos no *uncanny valley*, “realiza a transição entre o soldado e o novo trabalhador industrial do pós-guerra” ([2000] 2019, p.145) e, assim sendo, “é a prótese da mão, e não a do pênis, que se torna central na reconstrução da masculinidade” ([2000] 2019, p.146). Também o dildo vibratório, se assemelha mais com uma prótese de uma mão do que com um pênis: “o dildo vibratório evoluiu como uma prótese complexa da mão masturbadora” (Preciado, [2000] 2019, p.146).

Como argumenta Haraway, “nos finais do século XX, o nosso tempo, um tempo mítico, todas nós somos quimeras, híbridas teorizadas e fabricadas como máquina e organismo; em resumo, somos ciborgues” (2002, p.223), alvos de uma metamorfose sem fim. Mas *quando nos tornámos máquinas? O que significa, afinal, um corpo máquina?*

3.3. O CORAÇÃO É UMA MOLA E AS JUNTAS OUTRAS TANTAS RODAS*

Federici personifica o corpo rebelde nas figuras de Calibã e da Bruxa. A Bruxa Sycorax – que na peça de Shakespear é uma personagem secundária que não tem sequer direito a entrar em palco –, é transformada por Federici em personagem principal. A autora serve-se desta figura para representar um mundo de sujeitos femininos rebeldes que o capitalismo tinha de destruir: “a herética, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousava viver sozinha, a mulher *obeah* que envenenava a comida do seu senhor e inspirava os escravos à revolta” (Federici, 2020, p.22). Calibã, filho de Syrax, representa, à semelhança de Pedro, o Vermelho, o corpo rebelde anticolonial (Federici, 2020; Preciado, 2021): cansado da vida de servidão às ordens de Próspero, instiga os seus companheiros à revolta. Próspero, por outro lado, é a personificação mais perfeita do “novo conceito de pessoa” (Federici, 2020, p.199) que, durante o século XVI, na Europa Ocidental, invade os palcos, o pensamento dos políticos e dos filósofos e que entra no imaginário da população. Os seus infortúnios são atribuídos, de forma didática, ao seu interesse excessivo por artes mágicas. A relação entre Próspero e Calibã é presságio de “uma nova ordem mundial, onde o poder não é obtido por meio de uma varinha de condão, mas da escravização

* Parafrazeando Thomas Hobbes que, em *Leviatã* (1650), tece a seguinte analogia do corpo em relação à máquina: “Pois o que é o coração, senão uma mola; e os nervos, senão outras tantas cordas; e as juntas, senão outras tantas rodas, imprimindo movimento ao corpo inteiro”, citado por Federici em *Calibã e a Bruxa* (2020).



fig. 123

Um exemplo da nova concepção mecânica do corpo é esta gravura alemã do século XVI, em que o corpo do camponês é composto por instrumentos agrícolas.



fig. 124

J. Case, *Compendium Anatomicum* (1696). Em claro contraste com a gravura do homem-máquina temos esta imagem do “homem árvore”, em que os vasos sanguíneos são vistos como ramos a crescer do corpo humano.

de muitos Calibãs em colônias distantes” (2020, p.199). O modo como Próspero escraviza os Calibãs anuncia os atos atrozes dos futuros donos de plantações, os quais não pouparão torturas contra os corpos escravizados para os tornar meros recipientes da força de trabalho.

Transformar o corpo em máquina – o que Michael Foucault definiu como “disciplinamento do corpo” – implicou uma nova concepção de corpo que, durante o século XVI, na Europa Ocidental, invade os palcos, o pensamento dos políticos e dos filósofos e que entra no imaginário da população. O teatro anatómico, para o qual se vendiam bilhetes e atuações musicais entretinham o público antes da dissecação, “pôs à vista de todos um corpo desencantado e profanado” (Federici, 2020, p.208), desprovido de quaisquer “virtudes ocultas”. Como argumenta Federici, “assim que os seus aparelhos foram desconstruídos e ele próprio foi reduzido a uma ferramenta, o corpo pôde ser exposto a uma manipulação sem fim das suas capacidades e possibilidades” (Federici, 2020, pp.210-211). Surgem então, duas concepções de corpo fundamentalmente diferentes:

Por um lado, temos um conceito de corpo que o vê como dotado de capacidades mesmo depois da morte; o corpo não causa repulsa e não é tratado como algo podre ou irredutivelmente estranho. Pelo outro, o corpo é visto como estando morto mesmo quando ainda está vivo, contanto que seja concebido como um dispositivo mecânico, que pode ser desmontado como qualquer máquina (Federici, 2020, p.219).

Para os filósofos mecanicistas, “a descrição do corpo é feita em analogia à máquina, sendo muitas vezes realçada a sua inércia” (Federici, 2020, pp.208-209). No seu *Manifesto Ciborgue*, Haraway argumenta que, a partir dos finais do século XX, as fronteiras entre natural e artificial, organismo e máquina, tornaram-se indetermináveis – “as nossas máquinas são perturbadamente vivas e nós próprias assustadoramente inertes” (p.227) – espelho da vitória da visão mecanicista e capitalista sobre a natureza, a “Grande Máquina”, e o corpo.

Porém, para que um exército de homens-máquina pudesse dominar Gaia/Terra, era necessário que o mundo fosse desencantado – “a luta contra a magia acompanhou sempre o desenvolvimento do capitalismo, até aos dias de hoje” (Federici,

2020, p.261). O corpo como receptáculo de poderes mágicos, que prosperou durante a época medieval, tinha que ser destruído – “o corpo tinha que morrer para que a força de trabalho pudesse viver” (2020, p.212). É neste sentido que devemos entender o ataque contra a bruxaria, contra as artes mágicas e toda a visão mágica do mundo: como parte de um ataque contra o corpo da mulher mas também contra todos os corpos rebeldes, contra todos os Calibãs, todos os descendentes de bruxas que era necessário “domesticar” pelos muitos Prósperos imperialistas e capitalistas. Como argumenta Federici, “foi o corpo humano, e não a máquina a vapor e nem mesmo o relógio, a primeira máquina a ser desenvolvida pelo capitalismo” (2020, p.221).

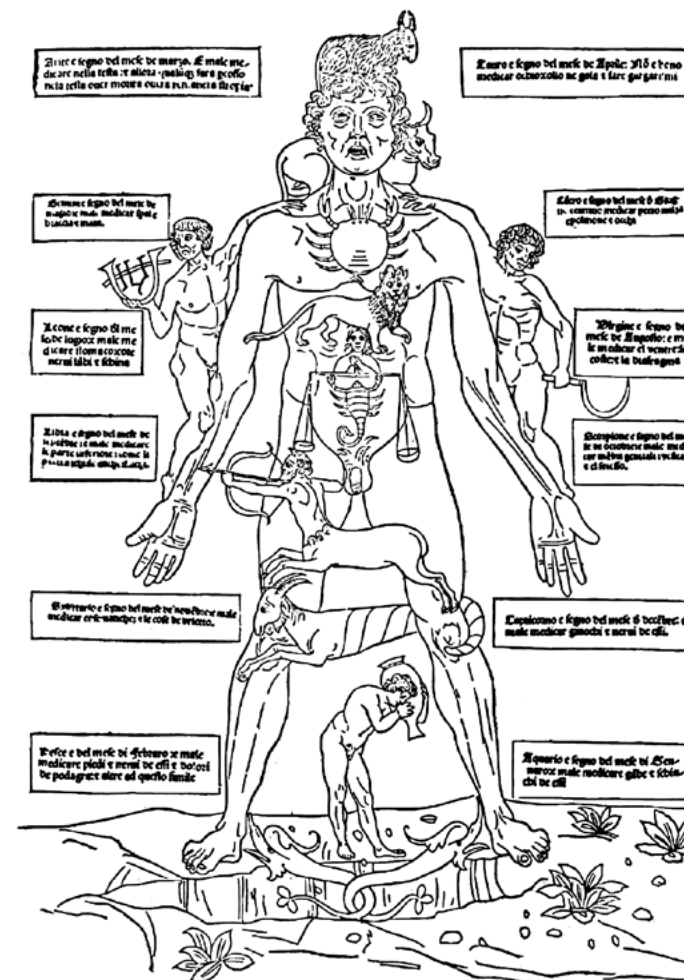


fig. 125

A concepção do corpo como um receptáculo de poderes mágicos derivava, em grande medida, da crença em uma correspondência entre o microcosmo do indivíduo e o macrocosmo do mundo celestial, como ilustra a imagem do “homem do zodíaco” do século XVI.

3.4.
**UMA BESTA IMPERFEITA,
SEM MEDO, SEM FÉ,
SEM CONTÂNCIA***

* Ditado francês do século XVII sobre as mulheres (Federici, 2020).



fig. 126
 Bruxas conjurando um aguaceiro, xilografia em Ulrich Molitor, *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus, Sobre Mulheres Feiticeiras e Adivinhas* (1498).



fig. 127
 Gravura de Hans Weiditz, *O herbário da bruxa* (1532).

Um ataque feroz contra o corpo: “é dessa forma que devemos entender o ataque contra a bruxaria e a visão mágica do mundo, que, a despeito dos esforços da Igreja, havia predominado nos estratos populares ao longo da Idade Média” (Federici, 2020, p.214). A caça às bruxas foi a primeira perseguição na Europa a usar propaganda gráfica para gerar, como lhe chama Federici, uma “psicose em massa” entre a população: “uma das primeiras tarefas da imprensa foi produzir folhetos que publicitavam os julgamentos mais famosos e davam a conhecer as ações atrozadas levadas a cabo pelas bruxas” (Federici, 2020, p.252). Ainda assim, a caça às bruxas continua a ser um dos fenômenos menos estudados na história Europeia. Aliás, da história mundial já que a acusação de bruxaria foi levada pelos missionários e conquistadores para o Novo Mundo como ferramenta para a subjugação dos povos originários – “o Diabo foi retratado como um negro e os negros foram paulatinamente tratados como demônios” (Federici, 2020, p.300).

A caça às bruxas aconteceu simultaneamente à colonização e extermínio de povos nativos e ao início do tráfico de escravos. Neste sentido, é significativo que as adivinhações de uma escrava proveniente das Índias Orientais, Tituba, tenham dado início aos julgamentos de Salém e que a última execução de uma bruxa, em território anglófono, tenha sido de uma escrava negra, Sarah Bassett, morta nas Bermudas em 1730 (Federici, 2020). Como argumenta Federici, “acima de tudo, como na Europa,

— PARIS SOUS LA COMMUNE —



UNE PÉTROLEUSE
Ah! si son homme la voyait.

Dép. central de l'imagerie populaire,
 N. Rue Galvade. 65.

Propriété de l'Éditcur.

(Déposé.)
 PARIS, — 1871. J. ROBERT.

fig. 128
 Pode-se ver refletida a “africanização” da bruxa nesta caricatura de uma pétroleuse, num panfleto contrarrevolucionário de 1871.



fig. 129
Um dos tweets do movimento #magicalresistance. O Trump é representado como sendo um *Cheeto* e nele é conjurado uma espécie de feitiço de vudu.

11.

Munidas de uma vela laranja, uma cenoura ou até mesmo *Cheetos* para representar Trump, as bruxas que participavam deste ritual mensal efetuavam uma variação do feitiço de “amarração” que envolvia canalizar a energia para limitar o poder de Trump (Schweigert, 2018). Estas bruxas organizavam-se no Twitter sob o hashtag #MagicalResistance e executavam estes rituais tanto nas suas casas, sozinhas, como em reuniões locais ou mesmo junto da *Trump Tower*. Esta resistência trouxe o renascimento do coletivo activista feminista WITCH, *Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell*, – Conspiração Terrorista Internacional de Mulheres do Inferno – uma rede de grupos radicais feministas que surgiu no Dia das Bruxas de 1968 em Nova Iorque (Federici, 2020; Schweigert, 2018). As ativistas do novo WITCH atualizaram o significado do acrónimo para *Women’s International Troublemaker Conspiracy from Hell*.

a caça às bruxas foi um meio usado para desumanizar (...), servindo para justificar a escravatura e o genocídio” (2020, p.319). A indiferença dos historiadores face à eliminação de milhares de mulheres – até hoje não se sabe ao certo quantas – faz fronteira com a cumplicidade: “a eliminação das bruxas das páginas da história contribuiu para a banalização da sua eliminação física nas fogueiras” (2020, p.243).

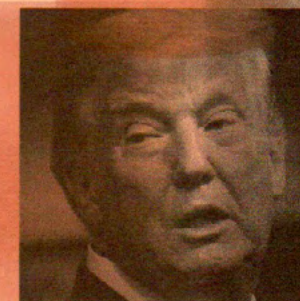
Assim, se por um lado, as mulheres acusadas de bruxaria eram tidas como fracassos sociais, mulheres desonradas, mendigas e pervertidas, justificando a caça às bruxas como um processo de “terapia social” (Federici, 2020). Por outro lado, as fogueiras em que as bruxas eram assassinadas e as câmaras onde foram torturadas funcionaram como um laboratório de disciplinarmente social, uma tentativa de criminalizar o controlo da natalidade e de colocar o corpo da mulher, o útero, ao serviço do capital. Como argumenta Federici, “acima de tudo, a magia parecia ser uma forma de recusa do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência popular ao poder” (2020, p.263) e, por essa razão, tinha que ser eliminada. Hoje, o revivalismo das crenças mágicas só é possível porque deixou de representar uma ameaça para a sociedade capitalista:

a mecanização do corpo é tão constitutiva do indivíduo que, pelo menos nos países industrializados, dar espaço à crença em forças ocultas não compromete a regularidade do comportamento social. Também é permitido o retorno da astrologia, com a certeza de que até o mais devoto do consumidor de mapas astrais consultará o relógio automaticamente antes de ir trabalhar (Federici, 2020, p.216).

Como as bruxas que se reuniam mensalmente na Lua cheia para limitar o poder de Trump¹¹ (Schweigert, 2018), vemos nos rituais ancestrais um instrumento de resistência face ao poder colonialista, imperialista, racista e sexista estabelecido. Encaramos a magia, e os rituais levados a cabo, principalmente, pelos mais pobres que lutavam por sobreviver, como um modo de resistência ao poder imposto. A bruxa era a parteira, a “mulher sábia” com conhecimento reprodutivo e de controlo de natalidade; era a médica; a vidente; a feiticeira da aldeia; era a mulher sexualmente livre que punha em prática a sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e do fim reprodutivo; era a

resistência a Trump:

“as bruxas que se reúnem mensalmente na Lua cheia para impedir o presidente de causar danos àqueles que ele tornou alvos de violência através dos seus discursos, tweets e políticas”



Munidas de uma vela laranja, uma cenoura ou até mesmo *Cheetos* para representar Trump, as bruxas que participavam deste ritual mensal efetuavam uma variação do feitiço de “amarração” que envolvia canalizar a energia para limitar o poder de Trump (Schweigert, 2018).



prostituta, a mulher rebelde que respondia, discutia e se fazia ouvir. A caça às bruxas foi o primeiro passo rumo ao “sexo limpo em lençóis limpos” e à transformação da sexualidade feminina em reprodução de força de trabalho. A sexualidade feminina como bestialidade, monstruosidade, algo que era preciso ser controlado, dominado, domesticado. Neste sentido, também as bruxas seriam monstros. Bestas imperfeitas, sem medo, sem fé, sem constância. Hoje, as bruxas seriam ciborgues:

Para as salamandras, a regeneração após um ferimento, como por exemplo a perda de um membro, envolve o crescimento de uma nova estrutura e a restauração de uma função com uma possibilidade constante de geminação ou outras estranhas produções topográficas no sítio do anterior ferimento. O membro regenerado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Todas nós fomos feridas, profundamente. E nós exigimos regeneração, não renascimento, e as possibilidades da nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança num mundo monstruoso sem género. (Haraway, 2002, p.250)

Embora a caça às bruxas pareça uma atrocidade do passado, a verdade é que, no século XX, assistiu-se a um ressurgimento deste fenómeno em vários lugares do mundo – talvez, na realidade, ele nunca se tenha extinguido por completo. Em Portugal, em 1933¹², em Soalhães, uma aldeia do concelho de Marco de Canavezes, uma mulher, de seu nome Arminda de Jesus, foi acusada de bruxaria. Arminda, mãe de dois filhos menores, foi agredida à paulada e, em seguida, queimada viva pelos populares, alguns dos quais familiares da vítima, num exorcismo para a libertar do diabo que, acreditavam, carregava dentro de si¹³ (Tribunal da Relação do Porto, s.d.). Federici chama a atenção para os episódios de perseguição de mulheres – geralmente pobres e idosas – que, na década de 1990, aconteceram no norte do Transvaal, “onde setenta foram mortas pelo fogo só nos primeiros meses de 1994” (2020, p.345). Há também relatos de caça às bruxas no Quênia, Nigéria e Camarões nas décadas de 1980 e 1990: “na Nigéria, durante a década de 1980, raparigas inocentes confessaram ter provocado a morte de dezenas de pessoas, enquanto aos governos de outros países africanos foram endereçadas petições implorando-lhes que perseguissem as bruxas com mais firmeza” (Federici, 2020, p. 346).

12.
Este é também o ano em que se instaura formalmente o Estado Novo em Portugal.

13.
ver: <https://observador.pt/especiais/diziam-que-tinha-o-diabo-no-corpo-ha-85-anos-arminda-de-jesus-foi-queimada-viva/> [último acesso a 22 de outubro de 2022].

Para Federici, o ressurgimento da caça às bruxas em tantos lugares do mundo é consequência direta do processo de “acumulação original” que conduz a uma competição pelos recursos – “proceda ela do topo da pirâmide social, como meio de criminalizar a resistência à expropriação, ou da base, como forma de apropriação de recursos que escasseiam” (2020, p.347). A privatização da terra, o empobrecimento generalizado dos povos, pilhagens e escassez de recursos contribuem para que, ainda hoje, mulheres sejam acusadas de bruxaria em algumas partes de África e da América Latina (Federici, 2020). É neste sentido que vemos as lutas das mulheres e o respeito pela terra, por Gaia, como meio de resistência anti-colonial e anticapitalista essenciais. Parafraseando Vera Sacchetti¹⁴, *é uma questão de sobrevivência*.

14.

Na entrevista que lhe fizemos, a 27 de setembro de 2021, via zoom, Sacchetti declarou que para alcançar um design queer e feminista é necessário “destruir o projeto modernista, não há volta a dar, é uma questão de sobrevivência”.

PARTE II

APRESENTAÇÃO

Retorno aos saberes das minhas ancestrais. Filha de costureira e bisneta de Maria da Venda. Por amor, avó Maria abandonou o seu país natal, porém cedo enviuvou. Sozinha criou seus seis filhos gerindo um mini-mercado durante o dia – a “venda” de onde vem o carinhoso apelido pelo qual era conhecida – e costurando roupa durante a noite. A comparação que Sheila de Bretteville formulou entre a história do design gráfico anacrónica, uma história desordenada e complexa – o que Martha Scotford (1994) chamou de *messy history* – e o trabalho com retalhos¹ – “fragmentos de tempo-espaço, em contraste com a lógica patriarcal que despreza a individualização e favorece a verificação universal”² (Canli, 2016, pp.186) – foram o mote inspirador para o artefacto gráfico que aqui se apresenta. Munida de tecidos, agulha e linha, empenho-me em movimentos e gestos ritualizados. Quero construir uma manta de retalhos, uma manta monstruosa.

Em *The subversive stitch*, Rozsika Parker defende que “conhecer a história do bordado é conhecer a história das mulheres”³ (1982, p.vi). Por sua vez,

Federici defende que “olhar para a história de uma perspectiva feminista significa redefinir profundamente as categorias históricas aceites e visibilizar estruturas de dominação e exploração ocultas” (2020, p.25). Escrever história e transmiti-la aos outros é uma forma de poder: a história é um discurso de poder que valida aqueles que retrata (Traverso, 2012). Mas poderá a história tornar-se, também, num discurso do oprimido? Assim como desmontamos a história em retalhos que costuramos, poderemos desmontar também o discurso? Depois de ler os trabalhos de Cheryl Buckley, Martha Scotford, Briar Levit e Ele Canli tenho razões para acreditar que sim. Acredito que o discurso, assim como a manta que costurámos, possa ser profundamente fragmentado e não linear – anacrónico (Didi-Huberman, [2000] 2015). A manta é, também ela, um discurso. Um exemplo prático do pensamento tentacular proposto por Haraway. Talvez pudesse até habitar o *Chthuluceno*⁴, junto com os chthónicos. Talvez pudesse ser abrigo para eles, local de conforto e proteção, uma casa.

1. No original, patchwork.

2. Original em inglês, tradução nossa.

3. Original em inglês, tradução nossa.

4. *Chthuluceno* é o termo proposto por Donna Haraway para complementar e desafiar a narrativa vigente sobre as alterações climáticas do Antropoceno.

Nesta manta figuram imagens que fomos recolhendo ao longo da investigação e que apresentamos ao longo do documento – “fragmentos de tempo-espço”, servindo-nos das palavras de Canlı. A impressão destas imagens em pedaços de tecido retoma a filosofia *do-it-yourself*, faça você mesmo, do movimento *punk* da década de 70 – movimento que discordava dos estereótipos, das regras de estética e, em geral, tudo o que fosse *mainstream*. Também o *Queerpunk* que, em meados de 1980, começa a surgir, faz uso de técnicas *DIY* para expressar a sua revolta face à desaprovação da sociedade das comunidades gays, lésbicas e transgénero (Villegas, 2018). Encontramos algo de *queer* nestas publicações que atravessam os anos 70, 80 e 90:

Essas publicações radicais eram todas muito diferentes umas das outras, mas há um tipo de abordagem e alguns métodos tipográficos e de design bastante consistentes que estão em contraste direto com a astúcia e o controle corporativo do design gráfico convencional da época. Há um uso predominante de técnicas *do-it-yourself* (...) assim como os atos não tradicionais de publicar como protestos, utilizando a linguagem e o corpo no espaço público e desafiando o que entendemos por publicar. Artistas radicais, músicos punks, poetas, ativistas políticos e outras comunidades e movimentos marginais só podiam publicar graças ao acesso a impressão barata. Os seus folhetos e zines estão cheios de exemplos inspiradores de letras desenhadas

à mão, ilustrações, colagens e páginas datilografadas – em vez de profissionalmente redigidas.⁵ (Soulellis, 2021, p.8)

Para além do *punk*, muitos movimentos que, de algum modo, almejavam a libertação – como o feminismo, a luta pela justiça racial, pelos direitos dos trabalhadores e contra a guerra – utilizaram técnicas semelhantes. Paul Soulellis argumenta que há algo de *queer* nestes movimentos, nos atos e na atitude: “decisões de design que foram feitas por necessidade, fora das forças dominantes da indústria de design e da publicação *mainstream*, sem acesso a ferramentas sofisticadas, ou especialização em design editorial”⁶ (2021, p.9). Eu tenho formação no campo do design editorial, e na disciplina de design gráfico. Porém, revejo-me no argumento da necessidade e falta de acesso a ferramentas sofisticadas. Revejo-me

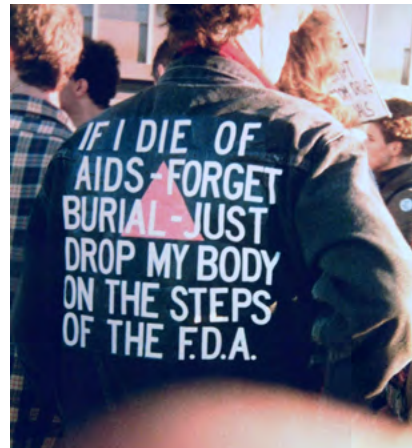


fig. 131
Se eu morrer de SIDA – esqueçam o enterro – apenas larguem o meu corpo nos degraus da F.D.A. Casaco usado por David Wojnarowicz (14 de setembro de 1984 - 22 de julho de 1992), demonstração ACTUP, Food and Drug Administration, Washington D.C., 11 de Outubro de 1988. Fotografia por Bill Dobbs.

5. Original em inglês, tradução nossa.

6. Original em inglês, tradução nossa.

também nesta necessidade de produzir algo que seja disruptivo, que tente interromper as normas modernistas que distinguem bom e mau design e regem a indústria do design. Assim como Soulellis, também eu parto em busca de um design *queer*, um design monstruoso.

Para imprimir os elementos que compõem a manta, utilizei a impressora jato de tinta que tenho em casa (Epson L3110). Começou-se por cortar o tecido em pedaços de 210 x 297 mm (dimensão máxima que a impressora suporta); engomou-se cada retalho; para que fosse possível imprimir no tecido, era necessário acrescentar-lhe alguma estrutura e, por isso, fixaram-se os retalhos a folhas de papel A4 cobertas com fita cola dupla face. Feito isto, podíamos imprimir o que quiséssemos, mesmo que por vezes a qualidade da impressão pudesse não ser a melhor. Este processo, apesar de moroso, deu-nos a liberdade de seguir imprimindo e acrescentando retalhos à nossa manta sem grande planeamento, tirando o máximo partido da experimentação. Depois de impressos, os retalhos foram sendo trabalhados. Bordámos, cortámos, misturámos as imagens impressas. Apropriámo-nos delas. O elemento central da manta é uma pequena toalha de renda. Quem a fez foi a minha avó. Mãe da minha mãe. Quisemos incluir essa herança, essa memória dela. Não será essa toalha, também ela, um pedaço da *messy history* que propomos? Fizemos também uso de alguns *naperons* feitos pela minha mãe há muito tempo atrás e que, agora, permaneciam dobrados e arrumados numa

gaveta cá de casa. O *naperon*, pano de renda ou bordado, usado para colocar em cima de mesas ou móveis, quer para proteger como para decorar, tão popular na decoração das casas das minhas tias e avós, poderá ser um símbolo da domesticidade exigida às mulheres em Portugal. Às mulheres a quem era pedido que ficassem em casa, cuidassem do lar e da família e bordassem. Estes *naperons*, cortámo-los, rasgámo-los e costurámos neles imagens de bruxas, do *sabat*, de performances *queer* e de monstros. Procurámos resignificá-los. Transformá-los em símbolo de resistência:

A caneta ou o lápis mergulhou tão fundo no sangue da raça humana quanto a agulha? perguntou a escritora Olive Schreiner. A resposta é, simplesmente, não. A arte do bordado tem sido o meio de educar as mulheres para o ideal feminino e provar que elas o alcançaram, mas também forneceu uma arma de resistência às restrições da feminilidade.⁷ (Parker, 1982, p.VI)

A manta que criámos, parece-nos ser, apesar de tudo, extremamente abstracta e subjetiva. Utilizo agora o “nós” porque não construí este objeto sozinha. Ter-me-ia sido, na verdade, impossível fazê-lo. À parte de todos os autores e designers a que faço referência, tenho a minha mãe, cuja participação neste projeto foi fundamental. Foi ela quem costurou os retalhos uns aos outros, ela foi Victor Frankenstein e deu vida ao meu, ao nosso, monstro. O texto que a acompanha, o “guião” é um texto poético, e fragmentado. A *queerness* mantém uma

7. Original em inglês, tradução nossa.

relação estreita com as linguagens secretas e a legibilidade (ou falta dela). Tomemos como exemplo os códigos *hanky*⁸ – também conhecido como *flagging* – popular nos anos 70 e 80 ou a *Polari*⁹ da Inglaterra gay do século XIV que se manteve em uso até há bem pouco tempo (Soulellis, 2021). É nesse sentido que “desmontamos” o discurso que fomos criando ao longo da primeira parte: como soa, como parece, como se escreve e o que significa. Um discurso que viaja pelas ideias que explorámos na primeira parte da investigação e onde se cruzam excertos dos autores consultados, com excertos de outros textos e ainda com ideias nossas, reflexões que fizemos sobre o livro, os limites do livro, e a nossa manta. Pode uma manta ser um livro? “Um livro pode funcionar como um dildo ao tornar-se uma técnica para fabricar sexualidade; um livro, à semelhança de um dildo, é uma tecnologia cultural de modificação assistida do corpo sexual” (Preciado, [2000] 2019, p.34). Neste sentido, também a nossa manta pode funcionar como um dildo. Também a nossa manta pode ser livro.

O texto do guião orientou o modo como transporte a manta para o documento. Tomando o guião como

8. O código *hanky* é um sistema codificado por cores no qual a pessoa utiliza um lenço – uma bandana – colorida no(s) bolso(s) traseiro(s) para informar sobre os seus interesses sexuais. Para além das cores, também o(os) bolso(s) selecionados para utilizar o lenço possuem significados neste código: um lenço no bolso esquerdo indica um alinhamento com o papel dominante, enquanto que o lenço no bolso direito indica um alinhamento com o papel submisso.

9. *Polari*, do italiano *parlare*, em português “falar” é uma linguagem codificada que resulta da mistura de vários idiomas – entre eles o Italiano e Romani.

ponto de partida, iniciámos um processo de experimentação com o material que havíamos recolhido. Apropriamo-nos de frases, filmes e poesias. Criámos sequências de imagens que, servindo-nos das palavras de Soulellis sobre tipografia *queer*, são “uma mistura confusa de conexões cruzadas e intersecções”¹⁰ (2021, p.3). Se, por um lado, as imagens que formam a manta, não obedecem a qualquer tipo de lógica formal, por outro, as imagens utilizadas nas sequências que apresentamos foram criteriosamente selecionadas e ordenadas. São o fruto dos muitos filmes¹¹ que fomos vendo ao longo do processo – o cinema, com a sua mescla de som, texto e imagem é um meio profundamente fecundo para a designer gráfica – das imagens que recolhemos nas pesquisas em arquivo e revisão de literatura e da nossa própria experiência com a manta.¹² *Performamos* a monstruosidade que procuramos:

O monstruoso é uma intensidade transgressiva, uma linha de fuga, que a qualquer momento potencia o trespasse

10. Original em inglês, tradução nossa.

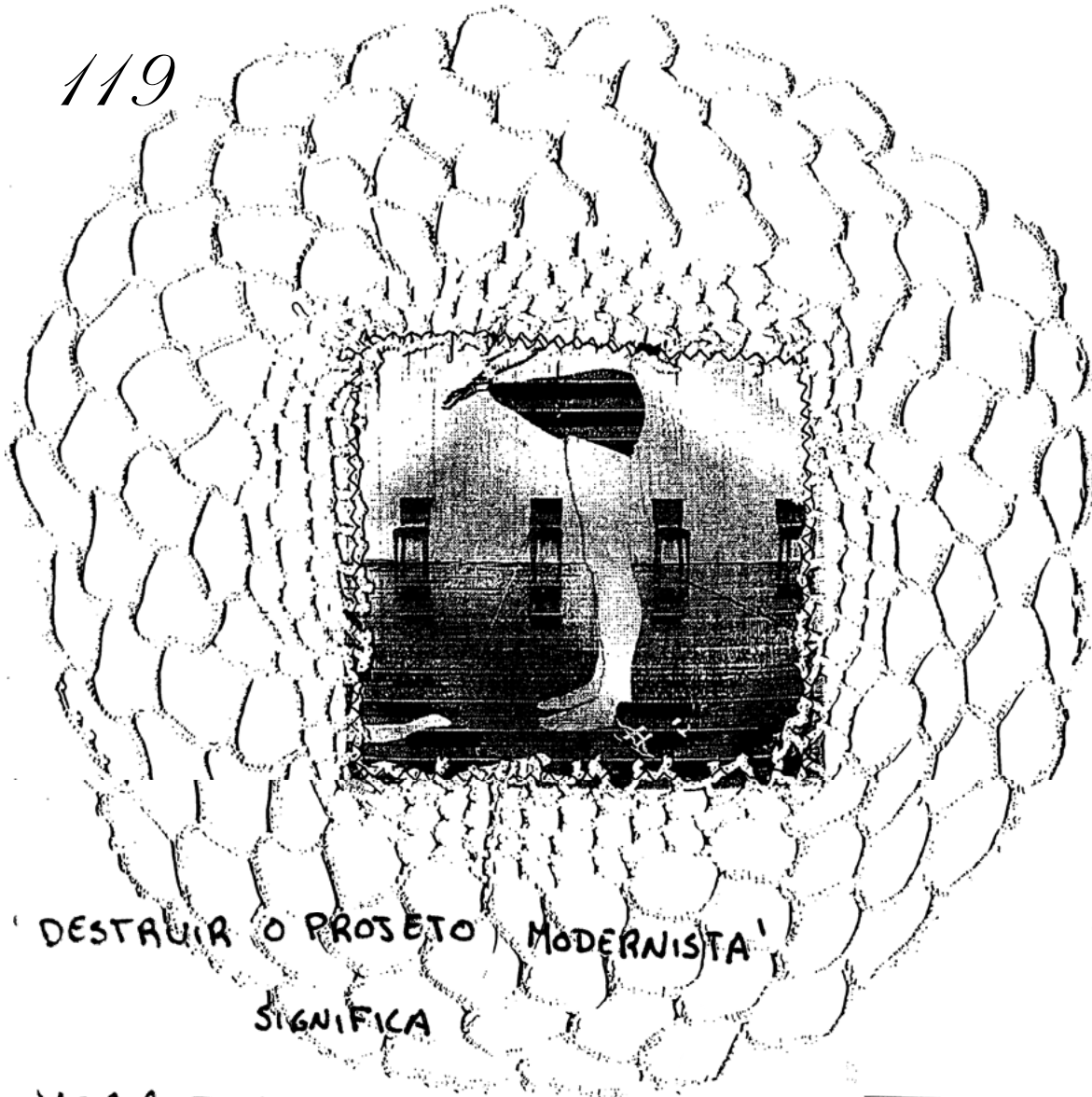
11. *Cosmos*, a série dos anos 80 de Carl Sagan; *A Paixão de Joana d'Arc*, filme francês de 1928 dirigido por Carl Theodor Dreyer; *O Botão de Nácar*, documentário de 2015 pelo cineasta chileno Patricio Guzmán; *O Piano*, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes 1993, primeira vez que uma mulher, a diretora do filme Jane Campion, recebeu este prémio; *Feliz como Lázaro*, de Alice Rohrwacher (2018); *Titane*, filme realizado por Julia Ducournau e que venceu da Palma de Ouro no Festival de Cannes 2021 – segunda vez que este prémio foi atribuído a uma mulher; *Branca de Neve e os Sete Anões*, a animação de 1938 produzida pela Disney; *Metrópolis* (1927), filme alemão de ficção científica dirigido por Fritz Lang e cujo roteiro foi escrito por Thea von Harbou a partir do seu livro com o mesmo nome e *Livro de Imagem* (2018), o último filme dirigido pelo cineasta francês Jean-Luc Godard.

não só do normal ou do aceitável, mas do próprio estático. Não pode nunca ser domado ou comandado. Não age a pedido, nem deixa de o fazer quando não dá jeito; a sua relacionalidade é marcada pela receptividade, pela disrupção e pela renúncia ao controlo e à mestria. Existe sempre no espaço liminar entre o conhecido e o desconhecido; por isso desperta temor, mas também por isso desejo. Aquilo que o monstruoso permite não é exatamente a aceitação da abjeção (essa que seria uma pura negatividade não pode ser “aceite”). Aquilo que potencia é um uso dessa abjeção para quebrar formas identitárias estratificadas. (Pê feijó, 2019, p.21)

Desdobramo-la. Penduramos os seus pedaços. Experimentamos colocá-la em contacto com água, com vento, com sol – queríamos ver o que acontecia. Vestimo-la. Abraçámo-la. Dançámo-la. O projeto faz-se da exploração das interações entre o eu e a manta. As sequências de imagens que apresentamos organizam-se em colunas mas, por vezes, ou sempre, – a peça dá espaço para que múltiplas leituras possam ser feitas – poderão ser lidas em linhas, da esquerda para a direita, de cima para baixo. A organização das imagens em colunas, para além de desafiar o sentido ocidental de leitura, deu-me a liberdade de, – assim como com a manta de retalhos a que demos início – a qualquer momento poder “alimentar o monstro”, isto é, adicionar novos conteúdos.

12. Foram captados vídeos – alguns apenas por mim, outros com a ajuda da colega e amiga Marta Batista – das interações com a manta, transformando, depois, esses mesmo vídeos em sequências de imagens.

O que aqui propomos é um design monstruoso e, para nós, nesta busca, uma coisa é clara: se o descrevermos demasiado, matamos o monstro. Se o conhecemos demasiado, o monstro tornar-se-nos-à familiar, nada estranho nem inquietante. O monstro deixará de ser monstro. Passará a ser uma outra coisa. Talvez seja esse o futuro, o passo que falta dar. Porém por agora, pelo menos para mim, faz sentido deixar o monstro continuar a ser monstro. Entre a dualidade do preto e do branco, agrada-me a possibilidade da escala de cinzas.

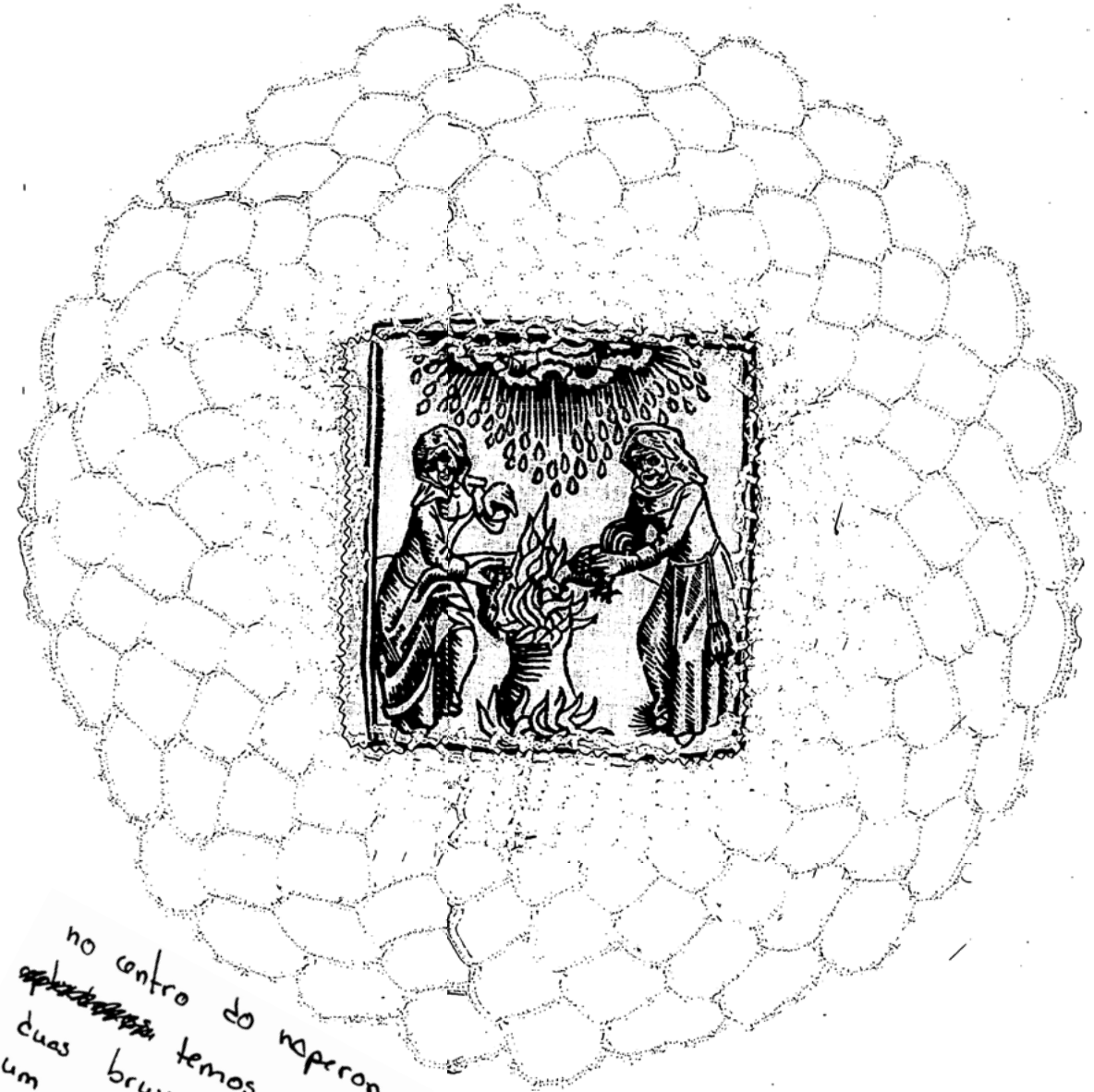
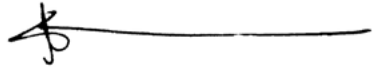


'DESTAURAR O PROSETO MODERNISTA'
SIGNIFICA

'ABRIR FISSURAS',
'CONTAMINAR',
(Vera Sacchetti na
entrevista que lhe fizemos)



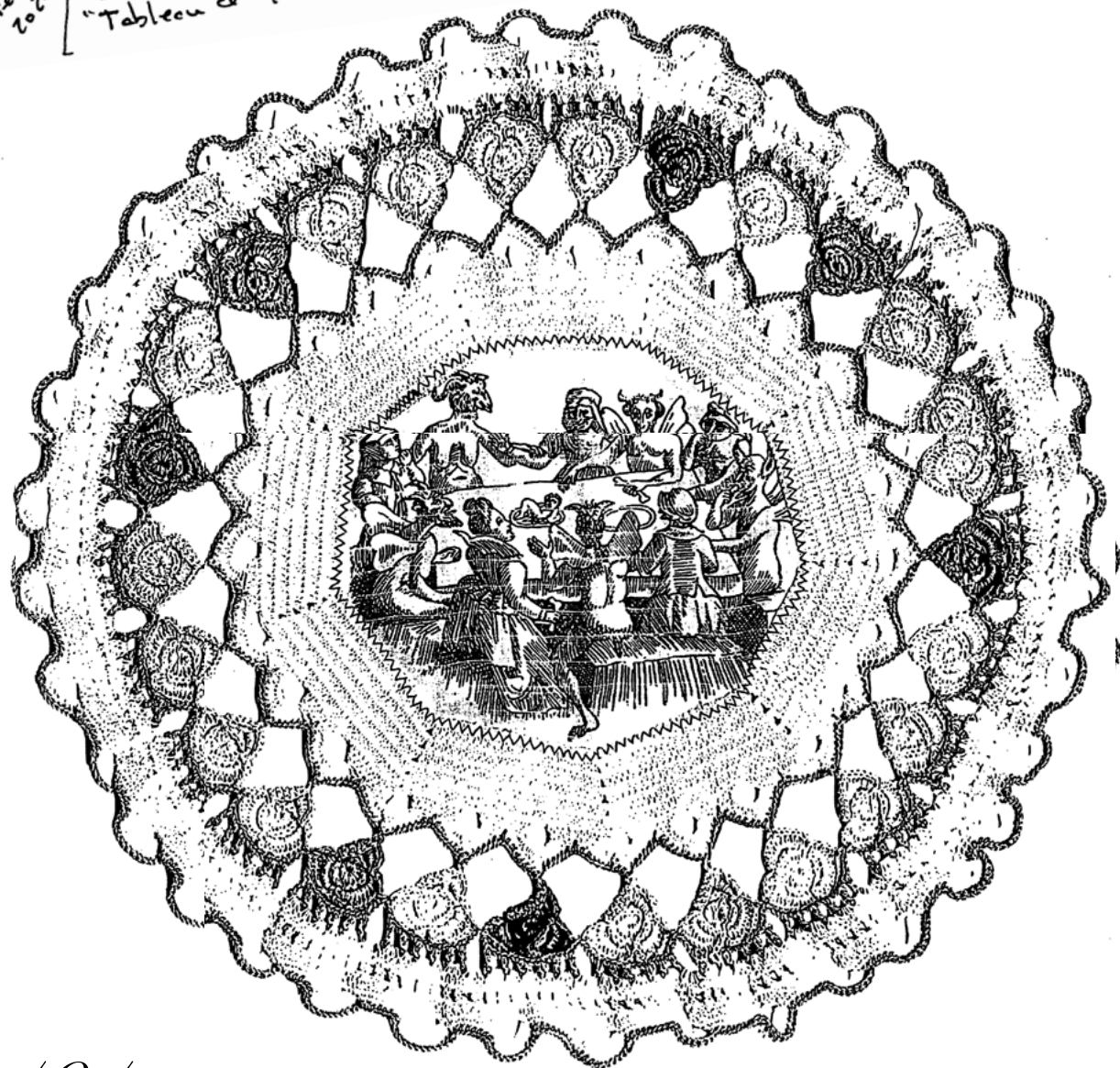
maparon a que costurámos
uma fotografia de "Corpo de Baile,"
de Miguel Pereira - performance
em que o corpo é exposto, ou
e somos convidados a olhar as
suas particularidades e vulnerabilidades



no centro do maparon,
~~apresentamos~~ temos agora,
duas bruxas a conjurar
um aguaceiro.

Silvia
Ferreira
2020

O sabbat das bruxas - o banquete é um tema importante em muitas representações (como fantasia em tempos de fome generalizada)
gravure de yan Ziornko para o livro "Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons" (1612)



GUIÃO

Para um
design
monstruoso
a haver



No princípio. No princípio era o Caos, era a Mãe, era Gaia.

O MITO DA UNIDADE, da plenitude, do estado de graça e terror originais REPRESENTADOS PELA MÃE FÁLICA, da qual todos os humanos se têm de apartar.

Donna Haraway, 2002*

No princípio eram os seres unicelulares, sem gênero. A explosão de luz inaugural. No princípio era um pequeno ponto, menor que um átomo, com uma energia e densidade capazes de fazer brotar tudo o que existe. Antes disso era o nada. No princípio era o nada. No princípio. Nu.

Estavam ambos nus, tanto o homem como a mulher, mas não sentiam vergonha.

Gênesis 2:25

* Haraway, D. (2002). Manifesto Ciborgue. In Macedo, A. G. (Org.), *Gênero, Identidade e Desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo* (pp.222-248). Lisboa: Edições Cotovia.

Todo o livro tem um princípio, um meio e um fim. O objeto livro é dotado de algo que é cronológico. Tem uma capa, uma contracapa e, no meio, um miolo. O tempo. De tanto o manusear há páginas que se perdem. Continua o livro a ser um livro?

Quase TODAS AS MULHERES SÃO INIMIGAS estabelecidas, não de romances, é claro, nem de nobres e populares volumes de história, mas DE LIVROS DIGNOS DESSE NOME.

Andrew Lang, 1881*

Começou a chover.

A desregulação ambiental de hoje é uma proeza de dois grupos: O milhar mais rico e o milhar de milhões mais pobre. Os mais ricos destroem pelo sobre-consumo dos seus recursos e pela produção desenfreada de resíduos. Os mais

* citado por Anne Lyon Haight, [1937] 2020.

pobres destroem os recursos POR NECESSIDADE E POR FALTA DE ESCOLHA.

Jean-Luc Godard, 2018*

A natureza, UMA MULHER a ser conquistada, despida e violada.

Silvia Federici, 2020**

Vejo como as linhas, os traços e os pontos que outrora formavam letras, palavras, frases, se transformam em manchas de tinta. Até onde o livro continua a ser livro?

A utilização de talheres, a vergonha pela nudez, as “boas maneiras” que regulamentam o comportamento. UM BILHETE ERA PAGO PARA ASSISTIR AO TEATRO ANATÓMICO E ATUAÇÕES MUSICAIS ACOMPANHAVAM O ESPETÁCULO. O corpo concebido como matéria bruta: não sabe, não quer, não sente.

Silvia Federici, 2020

* Godard, J. (Realizador). (2018). *Le Livre d'Image*. França: Casa Azul Films.

** Federici, S. (2020). *Calibã e a Bruxa: as mulheres, o corpo e a acumulação original*. Lisboa: Orfeu Negro.

ACIMA DE TUDO, a magia parecia ser uma forma de recusa do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência popular ao poder. O mundo tinha que ser desencantado para ser dominado.

Silvia Federici, 2020

O que é o coração senão uma mola; e os nervos, senão outras tantas cordas; e as juntas, se não outras tantas rodas.

Thomas Hobbes, 1650*

Ó RODAS, Ó ENGRENAGENS, R-R-R-R-ETERNO!

Álvaro de Campos, 1914**

O dildo vibratório evoluiu como uma prótese complexa da mão masturbadora feminina, e não como uma evolução do pênis. um livro dildo e um livro sobre dildos. Tecnologias de modificação assistida do corpo sexual.

Paul B. Preciado, 2019***

* citado por Federici, 2020.

** Campos, A. [Fernando Pessoa] (1914). *Ode Triunfal*. Arquivo Pessoa. Consultado em: <http://arquivopessoa.net/textos/2459>

*** Preciado, P. B. (2019). *Manifesto Contra-Sexual* (L. Leitão, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

HÁ OS CINCO DEDOS. Cumpriríamos o ato redentor. E um bom pedaço depois. Porque há histórias que contamos que têm mais vagar do que as ações que se cumprem. TODOS JUNTOS COMPÕEM A MÃO. A VERDADEIRA CONDIÇÃO DO HOMEM É PENSAR COM AS PRÓPRIAS MÃOS.

Jean-Luc Godard, 2018

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! Em fúria fora e dentro de mim, Por todos os meus nervos DISSECADOS fora, Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto! Tenho os lábios secos, Ó GRANDES RUÍDOS MODERNOS, De vos ouvir demasiadamente perto, E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso De expressão de todas as minhas sensações, com um Excesso contemporâneo de vós, Ó MÁQUINAS!

Álvaro de Campos, 1914

A medicina moderna está repleta de ciborgues, criaturas simultaneamente animal e máquina.

Donna Haraway, 2002

É A PRÓTESE DA MÃO, E NÃO A PRÓTESE DO PÉ NIS, que se torna central na reconstrução da masculinidade. É a reconstrução protésica do corpo que marca a passagem de uma economia de guerra para uma economia de trabalho.

Paul B. Preciado, [2000] 2019

Ser completo como uma máquina! Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-mo delo! Poder ao menos PENETRAR-ME FISICAMENTE DE TUDO ISTO, RASGAR-ME TODA, ABRIR-ME COMPLETAMENTE, tornar-me passenta A todos os perfumes de óleos e calores e carvões Desta flo resta estupenda, negra, artificial e insaciável!

Álvaro de Campos, 1914

São as mulheres as INIMIGAS NATURAIS dos livros?

Anne Lyon Haight, [1937], 2020*

King Kong ou o caos anterior à distinção de géneros: para além do macho e da fêmea, en

* Haight, A. L. (1937), *Are Women the Natural Enemies of Books*, [publicado originalmente em *Bookmaking on the Distraff Side*]. In M. Fanni, M. Flodmark & S. Kaaman (Ed.), (2020), *Natural Enemies of Books: A Messy History of Women in Printing and Typography*. Occasional Papers.

tre o homem e o animal. A ilha que habita é a possibilidade de uma sexualidade livre: É ISSO QUE O CINEMA PRETENDE CAPTURAR, EXIBIR, DESNATURAR E, POR FIM, EXTERMINAR.

Virginie Despentes, 2016*

O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-género. Sem nenhuma das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que o seu pai venha salvá-lo mediante uma restauração do Paraíso. O CIBORGUE NÃO SERIA CAPAZ DE RECONHECER O JARDIM DO PARAÍSO: ELE NÃO É FEITO DE PÓ E ESTÁ-LHE VEDADO O SONHO DE AO PÓ TORNAR.

Donna Haraway, 2002

Todos nós fomos COLONIZADOS POR ESSES MITOS DA ORIGEM, com a sua ânsia de consumação no apocalipse. O ensino do CRIACIONISMO CRISTÃO MODERNO deveria ser combatido como forma de ABUSO INFANTIL.

Donna Haraway, 2002

* Despentes, V. (2016). *Teoria King Kong* (L. Leitão, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Só tínhamos que pôr o livro no livro. Como será QUANDO, NUM LIVRO, NO LIVRO, FOR PRECISO PÔR A REALIDADE? É em segundo grau: QUANDO FOR PRECISO, NA REALIDADE, PÔR A REALIDADE? Preciso de um dia para fazer a história de um segundo. Preciso de um ano para fazer a história de um minuto. Preciso de uma vida para fazer a história de uma hora. PRECISO DE UMA ETERNIDADE PARA FAZER A HISTÓRIA DE UM DIA.

Jean-Luc Godard, 2018

COM MEDO DE SER ENFORCADA, DECLAROU ESTAR GRÁVIDA. Quando se descobriu que não estava, foi enforcada e o seu corpo entregue aos festins do teatro anatómico.

Silvia Federici, 2020

O corpo, mero agregado de membros, conglomerado de movimentos mecânicos, a sua morte não deve ser mais lamentada do que o estrago de uma ferramenta.

Descartes – citado por Federici, 2020

O CÉU não pode ser apaziguado senão pelo sangue. O inocente pode pagar pelo culpado.

Jean-Luc Godard, 2018

Ó FAZENDAS NAS MONTRAS! Ó MANEQUINS! Ó ÚLTIMOS FIGURINOS! Ó ARTIGOS INÚTEIS QUE TODA A GENTE QUER COMPRAR!

Álvaro de Campos, 1914

A luta contra a magia acompanhou sempre o desenvolvimento do capitalismo. foi o corpo humano, e não a máquina a vapor e nem mesmo o relógio, A PRIMEIRA MÁQUINA A SER DESENVOLVIDA PELO CAPITALISMO.

Silvia Federici, 2020

As nossas máquinas são perturbadamente vivas e nós assustadoramente inertes.

Donna Haraway, 2002

Pode um corpo pensar? Não, sem dúvida.

Popkin – citado por Federici, 2020

PROGRESSOS DOS ARMAMENTOS GLORIOSA
MENTE MORTÍFEROS!

Álvaro de Campos, 1914

A guerra moderna é uma orgia de ciborgues.

Donna Haraway, 2002

Couças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos! Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera. Amo-vos carnivoramente.

Álvaro de Campos, 1914

Há livros que chegam pelo nome. OUTROS LIVROS CHEGAM NO VERBAL. São livros que nos vêm tocar como parte do movimento de que participam, que chegam já num rebolar, que vingam a sede não como água mas como onda; E SÃO LIVROS EM POTÊNCIA.

pê feijó, 2019

As ferramentas são muitas vezes HISTÓRIAS, HISTÓRIAS RECONTADAS, versões que revertem e deslocam os dualismos hierárquicos das identidades.

Donna Haraway, 2002

Imensa massa de água que entra de rom-
pante e inunda tudo à sua passagem.
Não nos afogamos.

O corpo é praia
a boca é a
nascente
e é na vulva que
a areia é mais sedenta

Nátalia Correia, 1965*

Prostituta quando jovem, bruxa quando velha.

Silvia Federici, 2020

Parece plausível que A CAÇA ÀS BRUXAS tenha sido, pelo menos em parte, uma tentativa de criminalizar o controlo da natalidade e de pôr o corpo da mulher, o útero, ao serviço do aumento da população e da produção e acumulação da força de trabalho.

Silvia Federici, 2020

* Correia, N. (1965). Cosmocópula. In Correia, N., Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: dos cancionero medievais à actualidade. Lisboa: Afrodite.

Modelo de uma família Portuguesa: marido, mulher e dez filhos saudáveis todos amamenta dos por sua mãe.

1ª jornada das Mães de Família, 1942*

Outros tantos que vieram ao mundo já an jos ou padeceram ainda crianças.

A maternidade honra e glorifica a mulher.

1ª jornada das Mães de Família, 1942

A cosmovisão mecânica reduzia a natureza, as mulheres e a terra à classificação de “RECURSOS PERMANENTES”, eliminando quaisquer condi cionamentos éticos à sua exploração.

Silvia Federici, 2020

O principal problema dos ciborgues é serem filhos ilegítimos do militarismo e do capita lismo patriarcal, para não falar no socialismo. Mas os filhos ilegítimos são muitas vezes extre mamente infiéis às suas origens.

Donna Haraway, 2002

* Ministério do Interior, Sub-Secretariado da Assistência Social.

O que permite a um texto um movimento que o muta?

pê feijó, 2019*

Membro a pino

dia é macho

submarino

é entre coxas

teu mergulho

vício de ostras

Natália Correia, 1966

É verdade, porém, que A FÊMEA DE NOSSA ES PÉCIE nunca foi tão suscetível à doença da lou cura do livro quanto o homem, possivelmente porque NÃO TEVE A MESMA OPORTUNIDADE.

Anne Lyon Haight, [1937], 2020

Elas [as mulheres] foram classificadas junta mente com outros inimigos dos livros; humi dade, poeira, lixo, vermes, leitores descuida dos, ladrões de livros.

Anne Lyon Haight, [1937], 2020

* pê feijó (2019). Prefácio. In Preciado, P. B., *Manifesto Contra-Sexual* (L. Leitão, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Aprendemos a dominar as regras como se fossem universais, como se existisse uma maneira otimizada de ler.

Paul Soulellis, 2021*

Um hífen é na melhor das hipóteses um travesão castrado.

Jane Grabhorn, [1937] 2020**

Algumas roubavam pênis que escondiam em grande número em ninhos de pássaros ou caixas. Mas quem eram essas bruxas que castravam homens ou os tornavam impotentes?

POTENCIALMENTE, TODAS AS MULHERES.

Silvia Federici, 2020



* Soulellis, P. (2021). What is queer typography? [online]. Disponível em: <https://soulellis.com/writing/tdc2021/> [Original em inglês, tradução nossa]

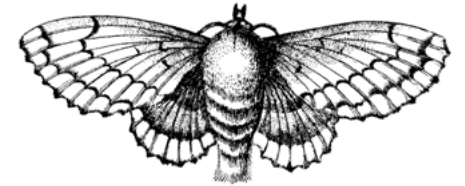
** Grabhorn, J. (1937). A typographic Discourse for the Distaff Side of Printing: A Book by Ladies: From Jane Grabhorn's Typographic Laboratory, [publicado originalmente em *Bookmaking on the Distaff Side*]. In M. Fanni, M. Flodmark & S. Kaaman (Ed.), (2020), *Natural Enemies of Books: A Messy History of Women in Printing and Typography*. Occasional Papers.





140

O MONSTRO PRECISA DE
SER ALIMENTADO
REGULARMENTE



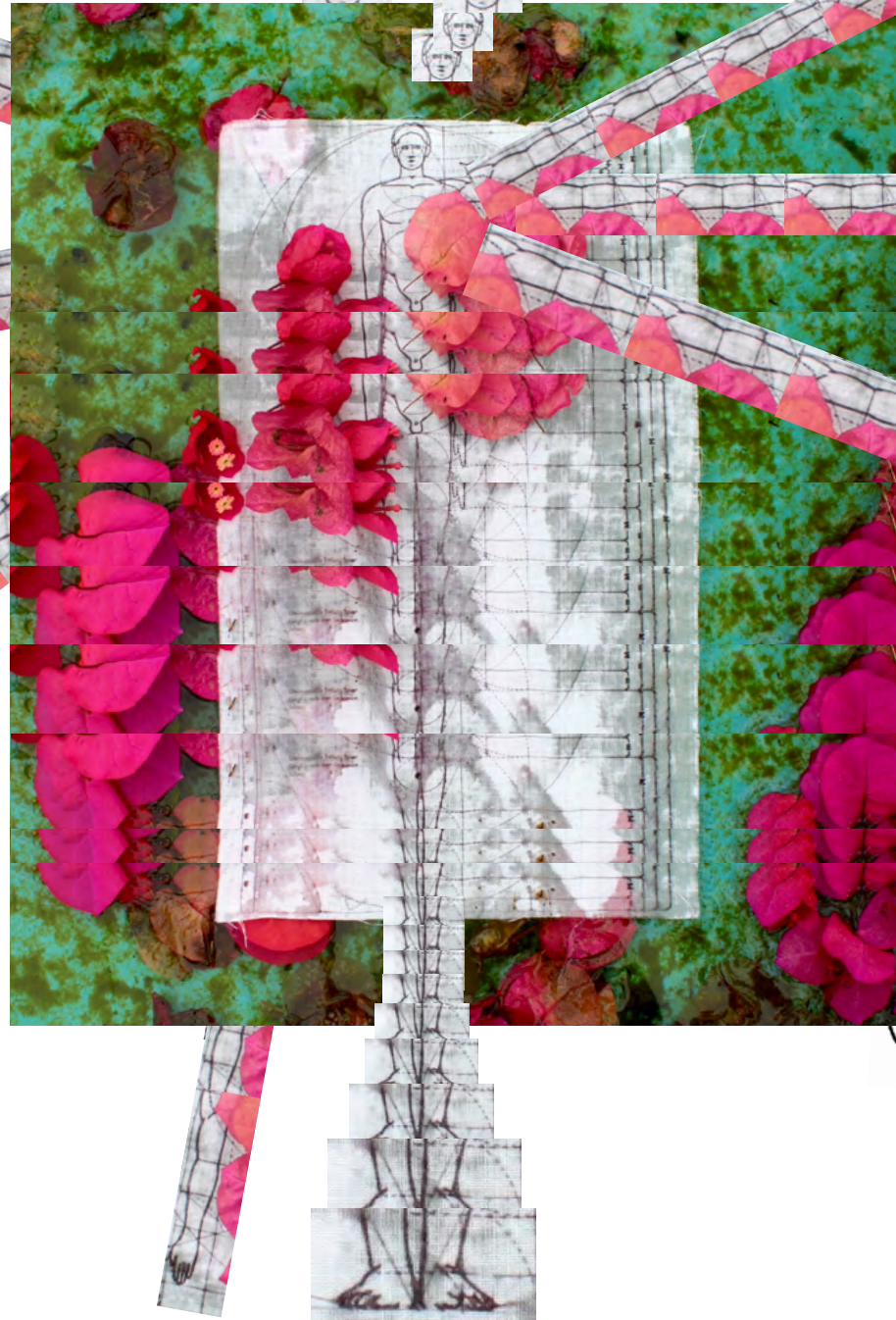
COMO ALIMENTAR
O MONSTRO?

①
CORTAR O TECIDO EM
~~RETTAS~~ RETÂNGULOS
COM 210 x 997 mm

141

②
PASSAR A FERRO
OS ~~RETTAS~~ RETALHOS
DE TECIDO

③
COBRIR UMA FOLHA
DE PAPEL COM FITA
COLA DUPLA FACE



⑥
COSTURAR A IMPRESSÃO
À 'MANTA MONSTRO'
~~RETTAS~~
(SERVIR DE IMEDIATO)

142

④
COLAR O TECIDO ~~RETTAS~~ BEM ESTICADO
NA FOLHA DE PAPEL E
APARAR AS MARGENS

⑤
APARAR AS MARGENS

⑤
COLOCAR A FOLHA ~~RETTAS~~
NA IMPRESSORA ZATO DE TINTA
E IMPRIMIR O
"ALIMENTO" ~~RETTAS~~ DESEJADO

PRECAUÇÕES E
ADVERTÊNCIAS

O MONSTRO DESAPARECE
QUANDO EM CONTACTO
COM A ÁGUA

144

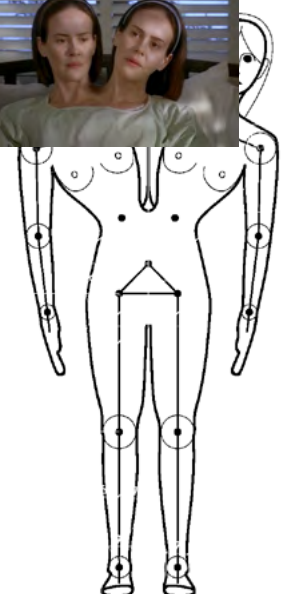
the village VOICE



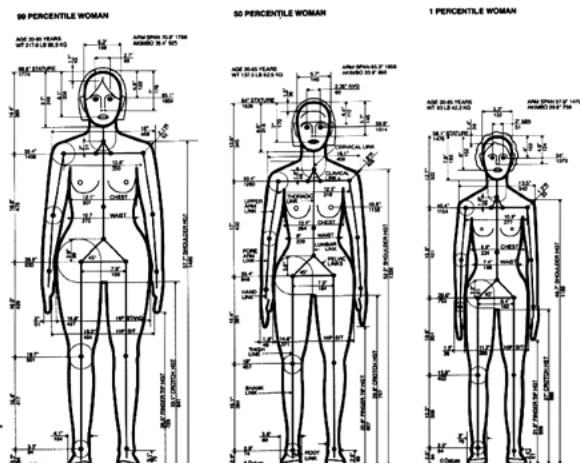
ONLY NOT SUSAN

The Story of Female Transsexuals

Suha Ararat Is Right
Solomon's AIDS Treatment
Innovations
Schmidt's



143





META- MORFOSE

meta-

do grego *metá*, «além de; para além de»

Elemento de formação de palavras, de origem grega, que exprime a ideia de *mudança, união, transformação* no vocabulário científico, e a ideia de *nível superior, maior generalidade* no vocabulário filosófico.

Meta

me.ta, nome "feminino"

[FIGURADO] algo que se quer atingir, conquistar ou realizar, objetivo, alvo.

Morfose

mor.fo.se, nome "feminino"

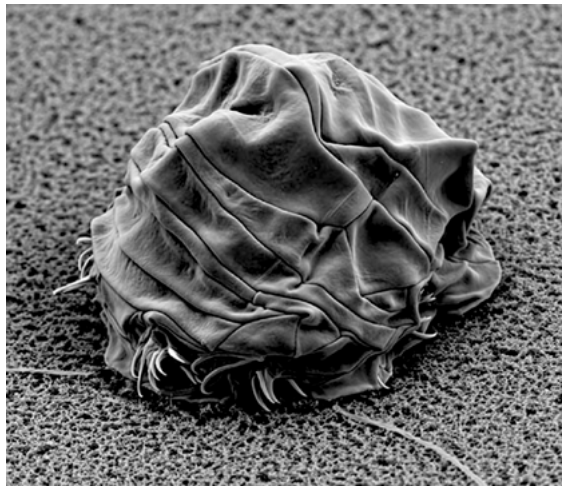
1. processo de adquirir ou dar forma;
2. [BIOLOGIA] processo de formação de órgão ou parte de organismo;
3. [BIOLOGIA] alteração do padrão de formação (morfogénia) de um organismo devido a mudanças ambientais.

Metamorfose

me.ta.mor.fo.se, nome "feminino"

do grego *metamórphosis*, «mudança de forma», pelo latim *metamorphosis*, «idem»

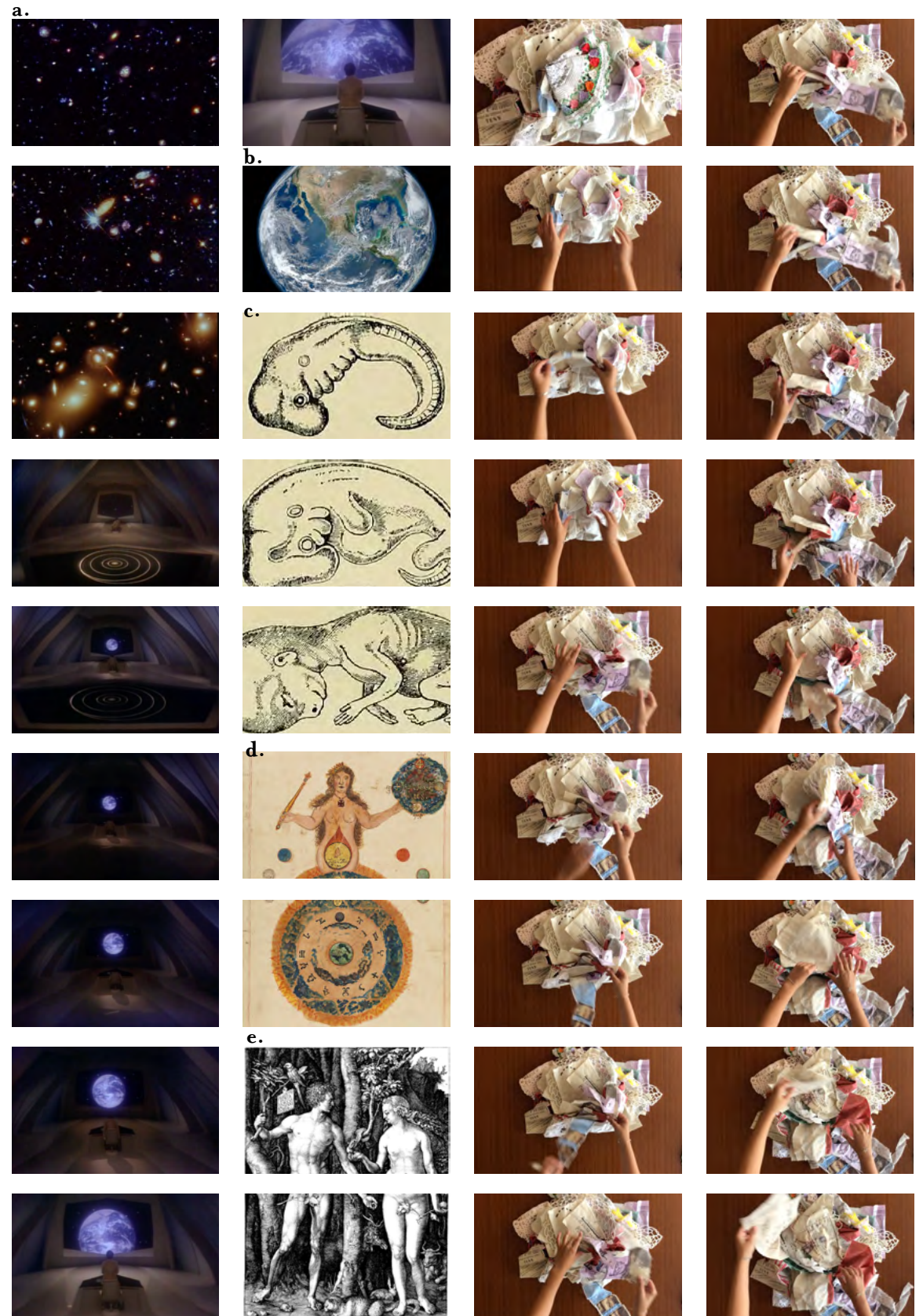
1. mudança de forma ou estrutura; transformação;
2. [ZOOLOGIA] alteração profunda que sofrem certos animais durante o seu processo de desenvolvimento pós-embionário.
3. [FIGURADO] mudança radical de aspeto.

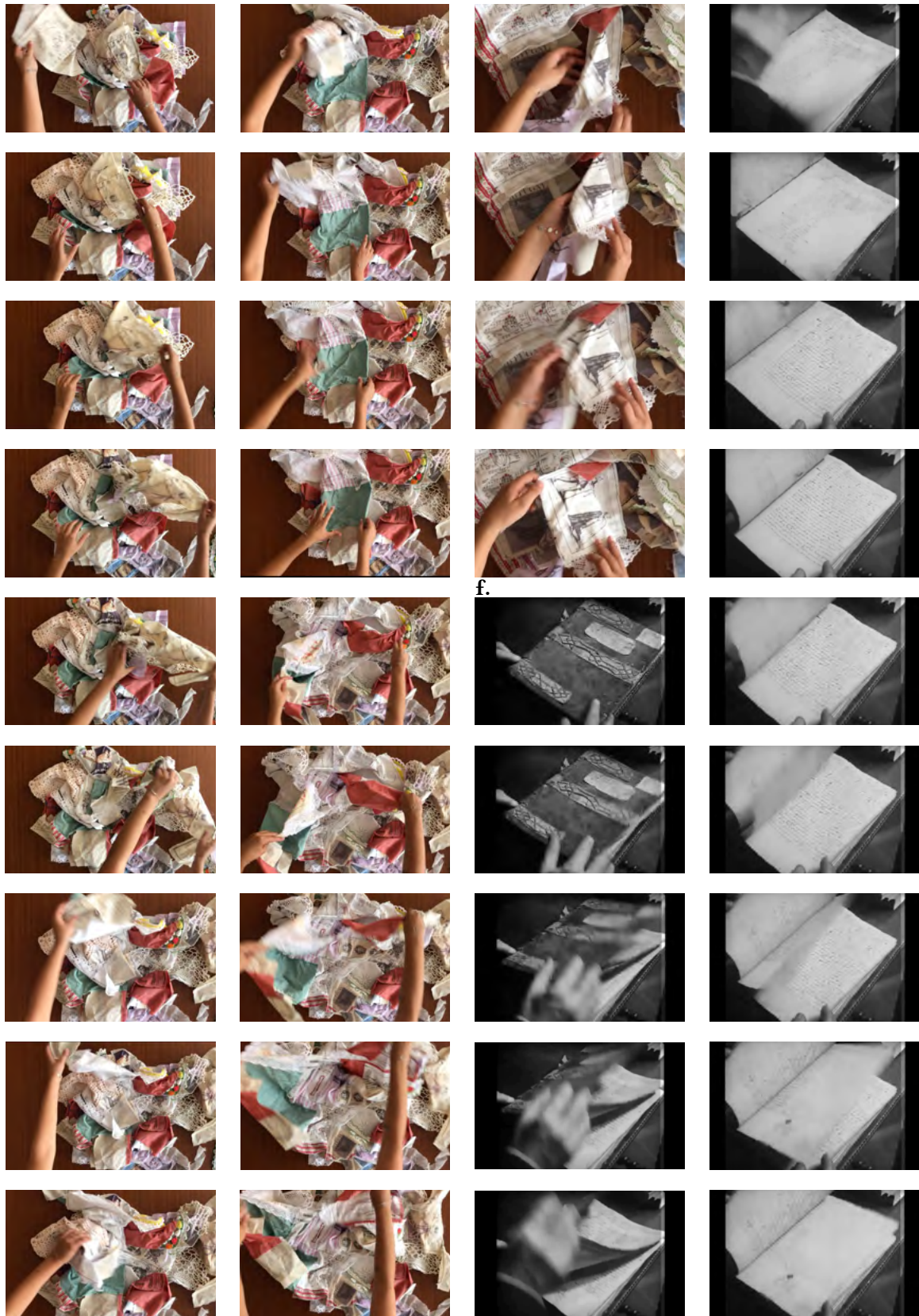


Um tardígrado pode resistir até cinco anos desidratado. É uma das criaturas mais resistentes conhecida.



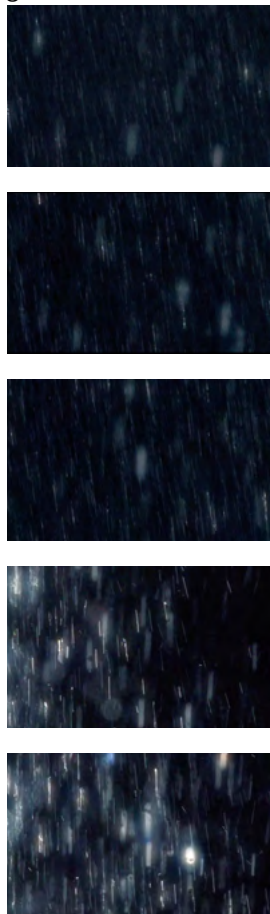
“Manta monstro”.





f.

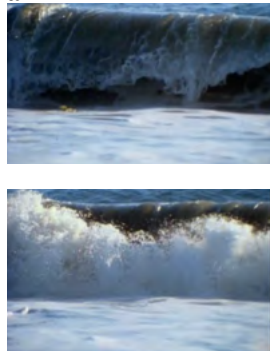
g.



i.



a.

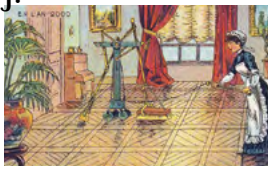


h.

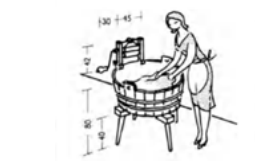
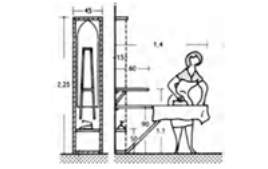




j.



k.

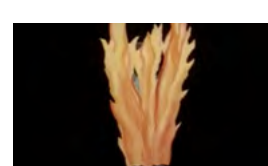
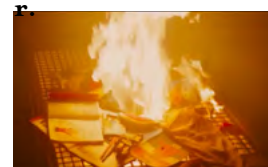
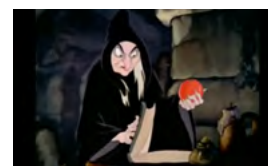
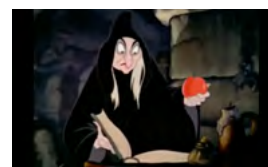
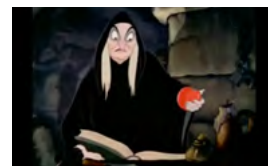
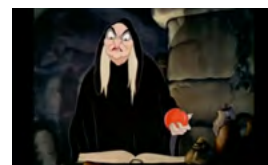
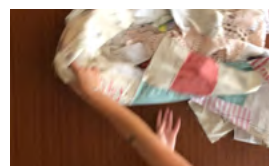
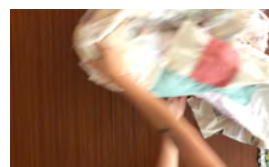
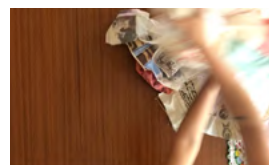
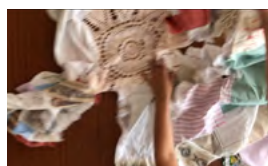


n.

l.

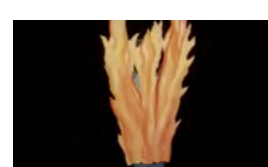
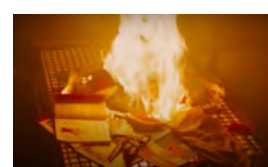
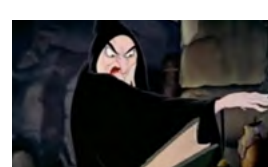
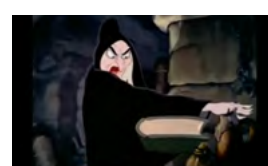
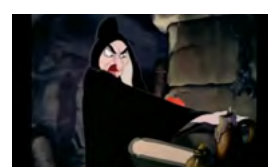
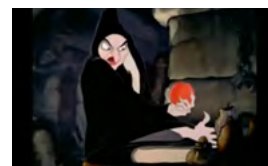
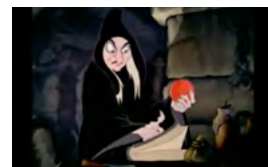
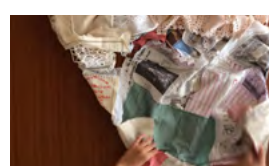
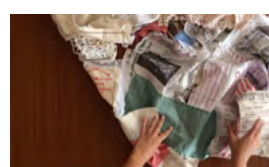
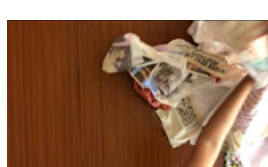
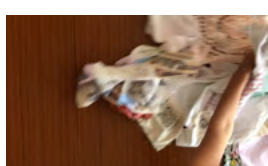
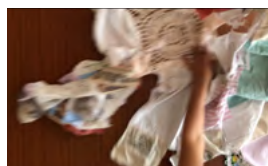
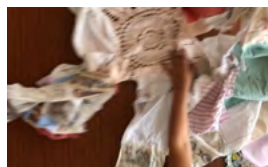
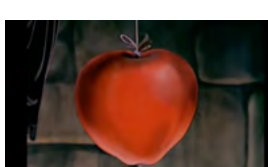
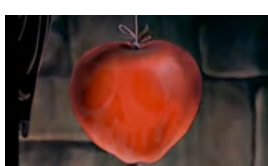
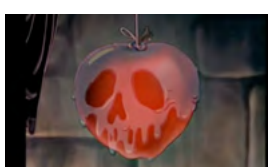
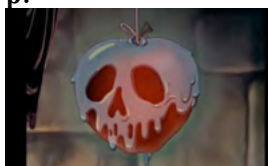
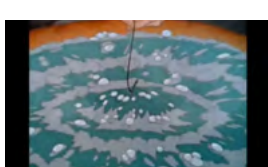
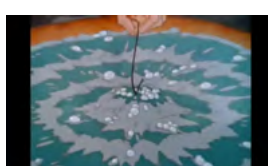
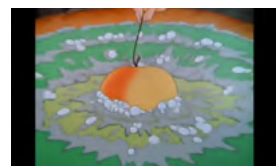
m.

o.

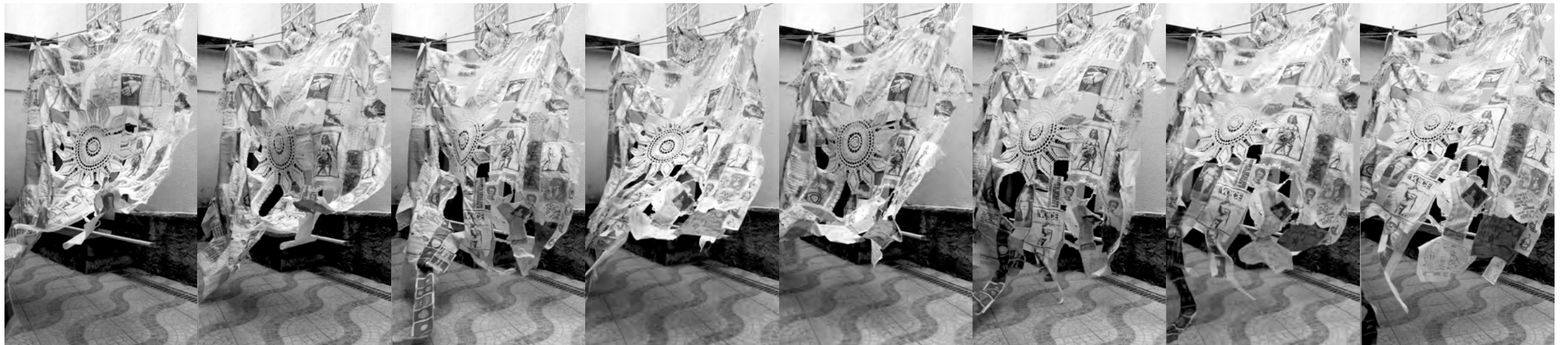
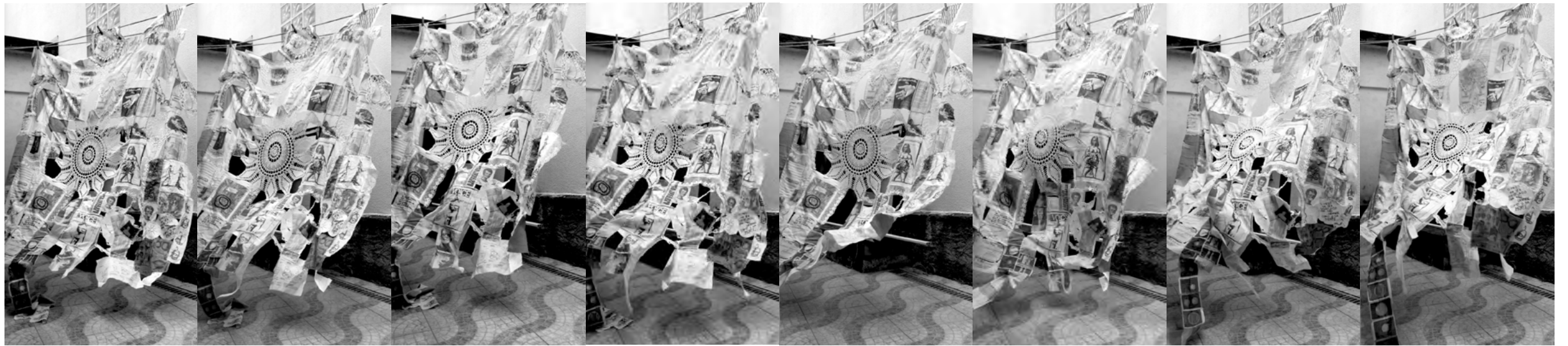
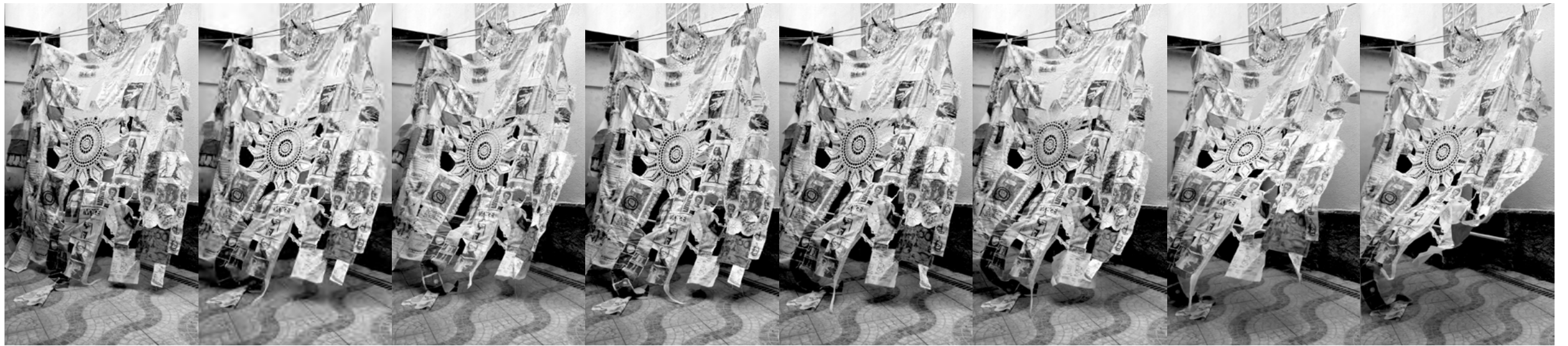


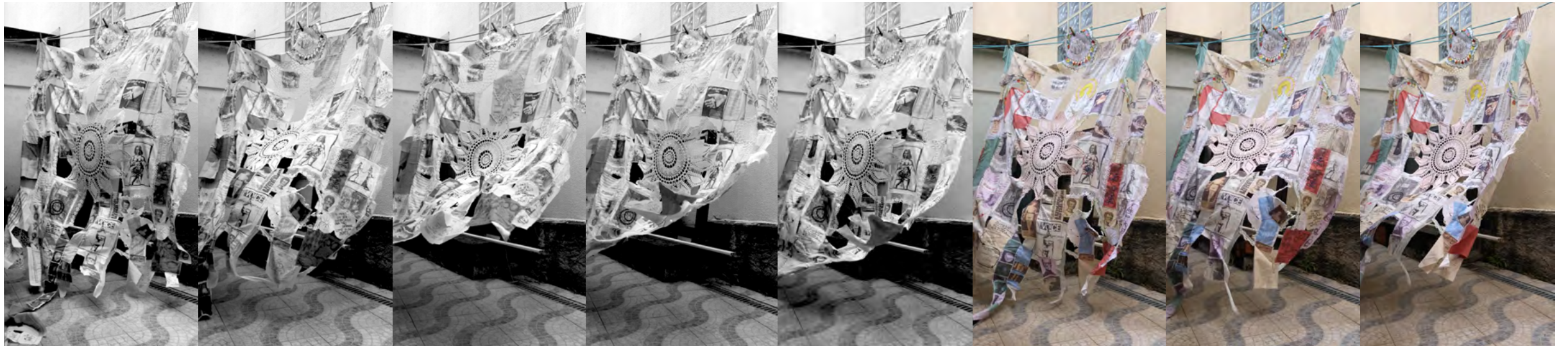
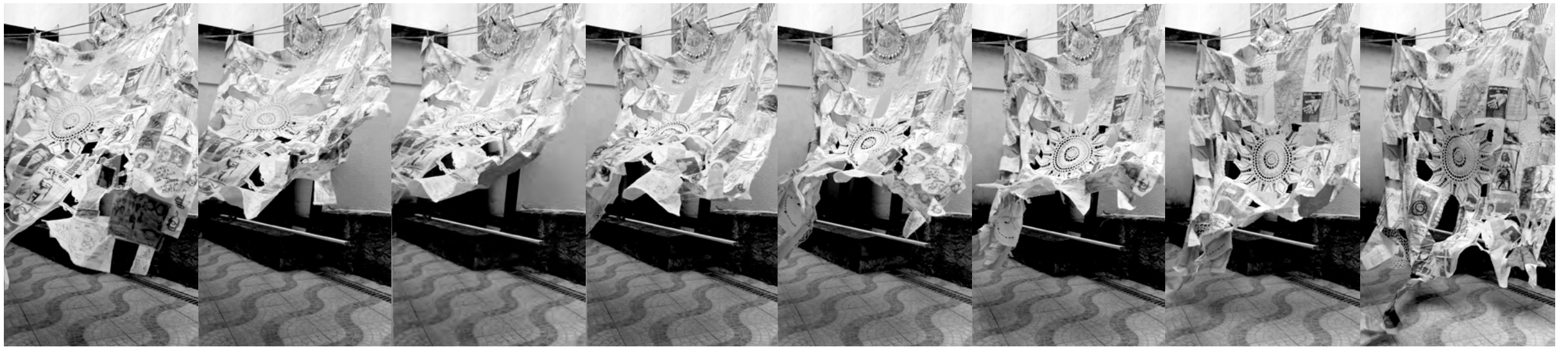
q.

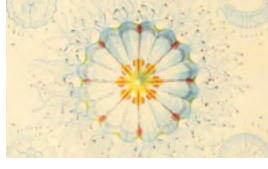
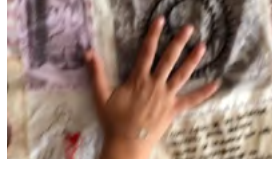
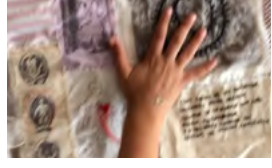
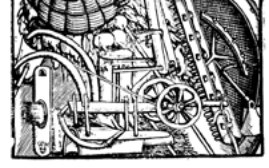
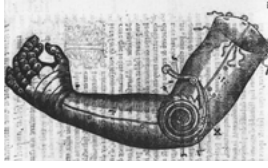
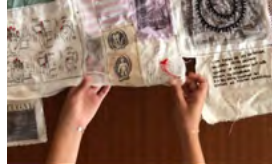
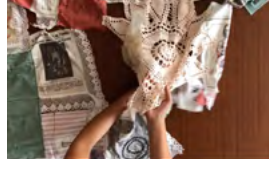
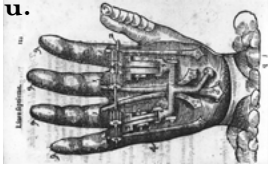
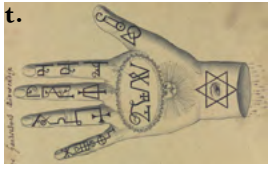
p.



p.







v.



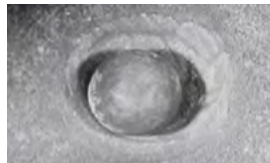
y.



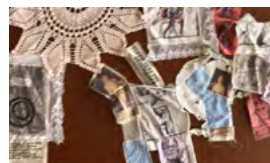
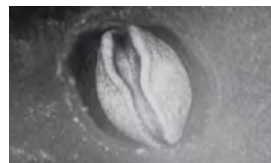
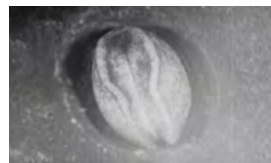
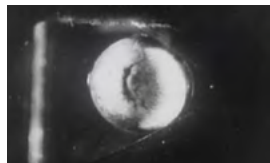
v.



z.



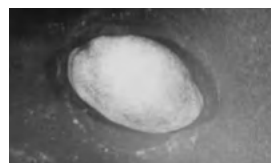
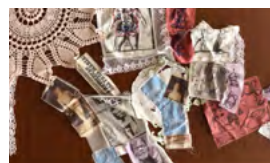
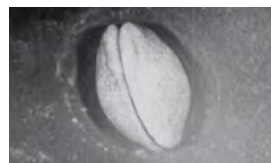
Pensez-vous que Dieu n'ait pas de quoi le vêtir ?



f.
Comment pouviez-vous savoir s'il s'agissait d'un homme ou d'une femme ?

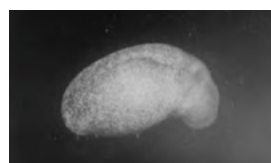
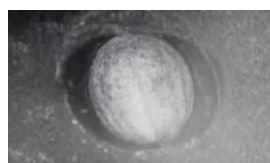
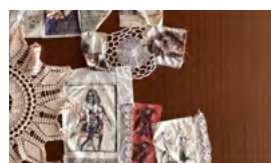
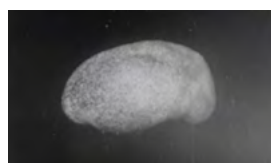
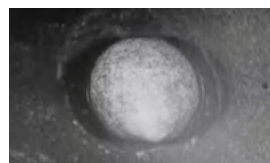
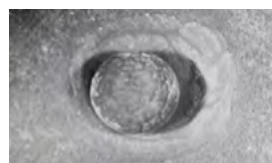


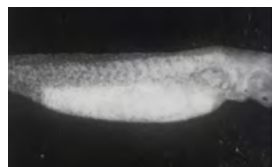
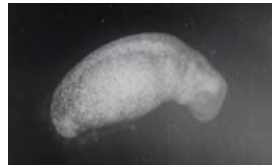
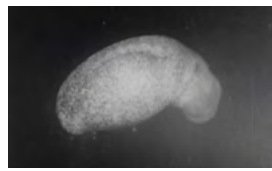
Avait-il de longs cheveux ?



Etait-il nu ?

Pourquoi les aurait-il fait couper ?





Para as salamandras, a regeneração após um ferimento, como por exemplo a perda de um membro, envolve o crescimento de uma nova estrutura e a restauração de uma função com uma possibilidade constante de geminação ou outras estranhas produções topográficas no sítio do anterior ferimento. O membro regenerado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Todas nós fomos feridas, profundamente. E nós exigimos regeneração, não renascimento, e as possibilidades da nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança num mundo monstruoso sem género.

HARAWAY, 2002, p.250

a. Imagens retiradas da série "Cosmos" de Carl Sagan.

b. *Blue Marble*, 2012, NASA.

c. Imagem retirada do livro *Evolution and Religion*, 1893, Dadson, A. J.

d. Imagem retirada de *Gemma Sapientiae et Prudentiae*, séc. XVIII.

e. *Adam and Eve*, gravura de Albrecht Dürer, 1504.

f. Imagens retiradas do filme "A Paixão de Joana D'arc", 1928, Carl Dreyer.

g. Imagens retiradas do filme "Titane", 2021, dirigido por Julia Ducournau.

h. Imagens retiradas do filme "Feliz como Lázaro", 2018, de Alice Rohrwacher.

i. Imagem retirada de *Metamorphosis Insectorum Surnamensium*, 1705, por Maria Sibylla Merian.

j. Visão do século XIX de como seria o ano 2000. *Electric Scrubbing*, por Jean-Marc Côté.

k. Diagramas de Ernest Neufert, 1938.

l. Retirada de *Evolução de Artigos domésticos, Animais, etc. de Acordo com a Doutrina de Darwin*, 1870, Fr. Schmidt.

m. Ilustração de Zakariya Al-Qazwini, em *Marvels of Things Created and Miraculous Aspects of Things Existing*, séc. XVII.

n. Imagens retiradas de "O Botão de Nácar", 2015, Patricio Guzmán.

o. *Compendium Anatomicum*, J. Case, 1696.

p. Imagens retiradas de "Branca de Neve e os Sete Anões".

q. Imagens retiradas de "Livro de Imagem", de Jean Luc-Godard, 2018.

r. Imagens retiradas de "o Piano", Jane Campion, 1993.

s. Imagem retirada de *The Book of Life: The Spiritual and Physical Constitution of Man*, Alesha Sivartha, 1898.

t. Imagem retirada de *Compendium Rarissimum Totius Artis Magicae Sistematissae per Celeberrimos Artis Hujus Magistro*, 1775, autor desconhecido.

u. Próteses mecânicas. Imagens retiradas de *Dix Livres de la Chirurgie*, Ambroise Paré.

v.

Imagens retiradas do filme “Metrópolis”,
Fritz Lang, 1927.

w.

Gravura alemã do séc. XVI, retirada de
Calibã e a Bruxa.

x.

Ilustrações de Ernst Haeckel de Medusas
(seres tentaculares).

y.

Monster Soup Commonly Called Thames Water,
William Heath, 1828.

z.

Imagens retiradas de um vídeo dos anos 20
sobre o desenvolvimento das salamandras.

CONCLUSÃO

Pertimos em busca de um design gráfico *queer*-feminista. Convidámos para se juntar a nós, nesta jornada, as bruxas e os monstros. Perguntámo-nos como poderia, o design, ser “enfeitiçado” por pensamentos *queer* e feministas; sobre o que significa um “design *queer*” e o que poderia constituir um design monstruoso.

A caça às bruxas, a primeira perseguição na Europa a utilizar propaganda gráfica para gerar uma “psicose em massa” (Federici, 2020, p.252), um ataque contra a visão mágica do mundo mas, acima de tudo, um ataque contra o corpo da mulher, contra o controlo da natalidade que, durante muito tempo, não teve lugar nas páginas da história. Juntamente com as bruxas, pensámos sobre a exclusão das mulheres na história do design gráfico, sobre como e por quem é escrita a história. Percebemos que, “não foi a falta de mulheres na profissão que contribuiu para a sua invisibilidade na história do design, mas antes um processo de documentação e registo inerentemente misógino” (Errata, 2021a, p.7). Ellen Lupton argumenta que “história não é tudo aquilo que já aconteceu; antes, é um conjunto seletivo de narrativas que foram registadas e repassadas; escrever história é um processo de fazer conexões entre pessoas, eventos e amplas mudanças sociais”¹ (2021, p.79).

Em Portugal, o período ditatorial que se viveu entre 1933 e 1974, a consequente invisibilidade dos feminismos durante grande parte do século XX e a fraca escolarização da população portuguesa, em particular das mulheres (Amâncio, 2003), levou a uma institucionalização da disciplina com base num cânone maioritariamente masculino. Porém, como justificar que os mecanismos que permitiram a omissão das mulheres designers em Portugal no século XX continuem presentes? “O género, em Portugal, antes de começar a ser pensado nas universidades, já andava nos palcos da dança contemporânea, preocupados em repensar um corpo e em fazer géneros” (Oliveira, 2017, pp.14-15). Significa isto que, em Portugal, o género dançou-se primeiro para se pensar depois – um começo promissor cujos frutos estão ainda a amadurecer. Como justificar que tenhamos, ainda, que procurar “mulheres” designers?

Os monstros, sujeitos de metamorfoses impossíveis que acompanharam, desde sempre, a humanidade (Preciado, 2021), foi com eles que pensámos sobre a persistência das normas. Assim como o género, também o design admite normas – são as “regras do jogo”, parafraseando Marta Belo (2017) e a escritora e ativista Rozsika Parker, e muitas delas, provêm do projeto modernista. Estas normas definem e delimitam o que é design, o que constitui “bom” e “mau” design, quem

1.

Original em inglês, tradução nossa.

é designer e o próprio significado do design (Buckley, 1986), “limitam a ação do jogador, são explícitas e ambíguas, são partilhadas por todos os jogadores, são fixas, são obrigatórias e são repetíveis” (Belo, 2017, p.69). Mas e se o jogador não seguir as regras? E se as regras não forem, afinal, verdades universais? E se, afinal, o modernismo não for para todos? Os monstros, em toda a sua multiplicidade, inspiraram-nos a procurar nas falhas das normas. Acreditamos que é aí que encontramos um design *queer*-feminista, um design monstruoso.

As leituras e entrevistas que fizemos deram-nos pistas sobre o que é um design *queer*-feminista mas também sobre o que não é um design *queer*: um design *queer*-feminista não significa uma nova tendência, um novo movimento; não é uma progressão linear do feminismo e não significa um “design para pessoas queer” num sentido de rentabilização capitalista de um novo mercado de produção e consumo (Canli, 2016). Um design *queer* passa por “primeiro reconhecer os impactos diretos e implacáveis do design nas pessoas com base em segregações artefactuais, espaciais, indumentárias ou digitais; e, por sua vez, como os corpos reiteram e reavivam os significados embutidos nesses materiais ao performa-los, corporificá-los ou habitá-los todos os dias”² (Canli, 2016, p.206); passa por “destruir o projeto modernista, capitalista e imperialista, como nos dizia Vera Sacchetti na entrevista que lhe fizemos em setembro

de 2021, “abrir fissuras”, contaminar”, significa adicionar camadas à história e ao cânone da disciplina, perguntar quantas narrativas cabem na história. Um design *queer*-feminista, um design “monstruoso” é, acima de tudo, uma questão de atitude. Uma atitude diante do conformismo. Como nos disse Cícero Silveira na entrevista que lhe fizemos em fevereiro de 2022, é uma atitude capaz de quebrar com a linearidade daquilo que é o esperado: um design limpo e funcional; é “retomar o erro e empoderar-se disso”; significa “colocar um salto alto” nesta que é uma disciplina que foi sendo dominada por homens; é “glitterizar”; é “juntar castanho e verde fluorescente”; “é ir a caminho de uma coisa que é o feio. E o que é esse feio? O feio é o que está fora, que não é aceite; então, eu não tenho problema em ser feio”.

Procurámos trazer estas ideias para os artefactos que construímos. A partir dos textos e imagens com que nos cruzámos ao longo da investigação, fazendo uso de rendas, bordados e tecidos que tínhamos ao nosso dispor, num processo essencialmente feito de experimentação, costurámos uma manta de retalhos, a nossa “manta monstruosa” – inspirados pela comparação que Sheila de Bretteville fez entre a história do design gráfico anacrónica, uma história desordenada e complexa – o que Martha Scotford (1994) chamou de *messy history* – ao trabalho com retalhos – “fragmentos de tempo-espaco, em contraste com a lógica patriarcal que despreza a individualização e favorece a verificação universal”³ (Canli, 2016, pp.186). Colocámo-nos, deliberadamente, num lugar, algures entre o design e as artes plásticas,

num lugar de indefinição. Vemos na nossa manta um livro. Nela contamos, não uma história, mas histórias. Nela está presente a investigação que apresentámos ao longo da primeira parte deste documento de um modo profundamente anacrónico. Não há um princípio, um meio, nem um fim. É um objeto “tentacular” e inacabado. As múltiplas narrativas presentes nesta manta resultaram num “guião para um design monstruoso a haver”: um discurso poético e fragmentado que, assim como a manta, “viaja” pelas ideias desenvolvidas ao longo da investigação. Se, na manta, procurámos explorar o que poderá ser um design monstruoso através, essencialmente, da imagem, no guião exploramos o uso da tipografia. Retomamos a estética de livros como o *Malleus Maleficarum*, conhecido como *O Martelo das Bruxas*, e procuramos desconstruir o discurso que havíamos formulado ao longo de toda a primeira parte. Transformá-lo em retalhos que vamos metamorfosear. Experimentámos com a legibilidade (ou a falta dela) – também a “manta monstro” tem algo de indecifrável – com a escolha das fontes, os espaçamentos, com a utilização de caixa alta e caixa baixa. Procurámos as tais falhas nas normas do design. Destes dois objetos, da “manta monstro” e do “guião”, resultou uma sequência de imagens a demos o nome deste projeto: meta- morfose. Nesta sequência de imagens, exploramos o conceito de metamorfose, pilar fundador da investigação, enquanto mostramos a manta monstro que construímos: manipulamo-la; penduramos os seus pedaços; experimentamos colocá-la em contacto

com água, com vento, com sol; vestimo-la; abraçámo-la; *performamos*, exploramos as interações entre o eu e a manta.

O projeto que apresentamos na segunda parte da investigação – a nossa proposta /interpretação do que pode ser um design *queer*-feminista, um design monstruoso – faz-se da experimentação. Frisamos que é uma interpretação, uma proposta. Percebemos que não seria possível encontrar uma resposta para a questão com que iniciámos a investigação e queremos assumir isso. Chegámos à conclusão de que o design monstruoso que procuramos não pode ser definido. A definição mata o monstro: se o descrevermos demasiado, o monstro tornar-se-nos-à familiar, nada estranho nem inquietante. O monstro deixará de ser monstro. Passará a ser uma outra coisa. Percebemos que um design *queer*-feminista se faz da experiência, desafiando as normas de “bom design”. Assumimos que, a nossa proposta de design gráfico monstruoso, é, e será sempre, incompleta. Ficou muito por explorar. Um design *queer* “é um projeto de escavar, desdobrar e desvendar hegemonias de uma prática material profundamente enraizada nos nossos contextos culturais, sociais e cotidianos”⁴ (Canli, 2016, p.207) e é um projeto coletivo. É esse o próximo passo. Acreditamos que, só assim, podemos fazer com que o “monstro” que aqui gerámos continue a crescer tentacularmente, mutando, metamorfando, *meta-* morfando.

2. Original em inglês, tradução nossa.

3. Original em inglês, tradução nossa.

4. Original em inglês, tradução nossa.

REFERÊNCIAS

Afary, F. (2021). Afghanistan and Its Challenge to Feminism [online]. *Lefteast*. [Consultado a 5 Janeiro 2022]. Disponível em: <https://lefteast.org/afghanistan-and-its-challenge-to-feminism/>

Ahmed, S., (2017). *Living a Feminist Life*. Durnham: Duke University Press.

Almeida, V. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo: A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

Amâncio, L. (2003). O género no discurso das ciências sociais. *Análise Social*, 168, 687-714.

Amaral, A. L. (2001). Desconstruindo identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à luz da teoria queer. *Cadernos de Literatura Comparada*, 3(4), 77-91.

Amnistia Internacional Portugal (2021a). Argentina: Nova legislação sobre o aborto é uma vitória histórica [online]. *Amnistia Internacional Portugal*. [Consultado a 4 janeiro 2022]. Disponível em: <https://www.amnistia.pt/argentina-nova-legislacao-sobre-o-aborto-e-uma-vitoria-historica>

Amnistia Internacional Portugal (2021b). Saída da Turquia da Convenção de Istambul reforça luta internacional pelos direitos das mulheres [online]. *Amnistia Internacional Portugal*. [Consultado a 3 janeiro 2022]. Disponível em: <https://www.amnistia.pt/saida-turquia-convencao-istambul-reforca-luta-internacional-direitos-mulheres/>

Arruzza, C., Bhattacharya, T. & Fraser, N. (2019). *Feminismo para os 99%: um manifesto* (E. Gomes, Trad). Lisboa: Objetiva.

Belo, M. (2017). O Designer como Jogador: Jogo, Método e Design Gráfico. Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Artes e Design, Instituto Politécnico de Leiria.

Bortoni, L. (2017). Expectativa de vida de transexuais é de 35 anos, metade da média nacional [online]. *Senado Notícias*. [Consultado a 07 agosto 2021]. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/>

noticias/especiais/especial-cidadania/expectativa-de-vida-de-transexuais-e-de-35-anos-metade-da-media-nacional/expectativa-de-vida-de-transexuais-e-de-35-anos-metade-da-media-nacional

Bretas, A. (2019). Feminismo King Kong: Paul B. Preciado e Virginie Despentes fazem amor. *Olho d'água* 11(2), pp.146-157.

Bryant, D., (2004). The Uncanny Valley: Why are monster-movie zombies so horrifying and talking animals so fascinating? [online]. [Consultado em 20 junho 2021]. Disponível em: <http://us.vclart.net/vcl/Authors/Catspaw-DTP-Services/valley.pdf>

Buckley, C. (1986). Made in Patriarchy: Towards a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*. 3:2, pp 3-14.

Buckley, C., (2020). Made in Patriarchy II: Researching (or Re-Searching) Women and Design. *Design Issues*. 36:1, pp 19-29.

Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York & London: Routledge.

Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A politics of the performance*. New York: Routledge.

Butler, J., (2017). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. (N. Quintas, Trad). Orfeu Negro.

Canli, E. (2016). Design History Interrupted: A Queer-Feminist Perspective. In M. Van Helvert, ed. *The Responsible Object: A History of Design Ideology for the Future*. Amsterdam: Valiz. pp 187-207.

Costanza-Chock, S., (2020). *Design Justice* [online]. Disponível em: <https://design-justice.pubpub.org>

Crenshaw, K., (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Critique and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, Vol.1989, Iss.1, Artigo 8. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

Despret, V. & Stengers, I. (2014). *Women who make a fuss: the unfaithful daughters of Virginia Woolf* (A. Knutson, Trad). Minneapolis: Univocal

Despentes, V. (2016). *Teoria King Kong* (L. Leitão, Trad). Lisboa: Orfeu Negro.

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (V. Casa Nova, Trad). Belo-Horizonte: Editora UFMG.

EFE (2017). Putin sanciona lei que despenaliza violência doméstica na Rússia [online]. In g1. [Consultado a 3 janeiro 2022]. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/putin-sanciona-lei-que-despenaliza-violencia-domestica.ghtml>

Errata (2021a). *Catálogo da exposição*. Porto: Gráfica Maiadouro.

Errata (2021b). Manifesto [online]. *Errata*. [Consultado a 29 julho 2021]. Disponível em: <https://www.errata.design/pt/#manifesto>

Euronews (2022). EUA à beira de anular direito ao aborto [online]. *Euronews*. [Consultado a 20 de julho de 2022] Disponível em: <https://pt.euronews.com/2022/05/03/eua-a-beira-de-anular-direito-ao-aborto>

Federici, S. (2020). *Calibã e a Bruxa: as Mulheres, o Corpo e a Acumulação Original* (P. Morais, Trad). Lisboa: Orfeu Negro.

Feminist Theory and Antiracist Politics [online]. *University of Chicago Legal Forum*, 89(1), pp.139-169. [Consultado a 30 dezembro 2021]. Disponível em: <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

Ferreira, J. M. D. (2017). Em busca de um devir performativo *queer* em Portugal. *Sinais de Cena*, 17–20.

Fonseca, J. V. C. (2018). *Corpos (In) desejáveis: O fenómeno da Transfobia a partir da Perspectiva de Pessoas Trans e Psicólogos/as*. Monografia apresentada à Faculdade de Ciências da Educação e

Saúde do Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Curso de Psicologia.

Foreign Legion (2019a). A Woman's Work: Symposium [online]. *Foreign Legion*. [Consultado a 26 setembro 2021]. Disponível em: <http://www.foreign-legion.global/>

Foreign Legion (2019b). Add to the Cake: Transforming the roles of female practitioners [online]. *Foreign Legion*. [Consultado a 26 setembro 2021]. Disponível em: <http://www.foreign-legion.global/#add-to-the-cake>

French, M. (1985). *Beyond Power*. New York: Summit Books.

García, M. (2020). As mulheres esquecidas da Bauhaus [online]. *ArchDaily*. [Consultado a 07 julho 2022]. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/890329/as-mulheres-esquecidas-da-bauhaus>

Gauriat, V. (2021). Aborto na Polónia. A lei que proíbe e divide [online]. *Euronews*. [Consultado a 4 Janeiro 2022]. Disponível em: <https://pt.euronews.com/2021/02/12/aborto-na-polonia-a-lei-que-proibe-e-divide>

Gil, J., (1994). *Monstros* (J. L. Luna, Trad). Lisboa: Quetzal Editores.

Gosling, E. (2020). Vaporwave is Dead. Long Live Vaporwave. In *AIGA Eye on Design #06: Utopia*, pp.46-54.

Haraway, D. (2002). O Manifesto Ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX (A. M. Chaves, Trad). In A. G. Macedo (org.), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Edições Cotovia.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

Helvert, M. (2016). Introduction: A Design History for the Future. In M. Van Helvert, ed. *The Responsible Object: A History of Design Ideology for the Future*. Amsterdam: Valiz. pp 11-28

Hetzel, A. D. (2016). Mulheres no Design Gráfico: O Passado e o Presente – Uma análise comparada entre Brasil e Portugal. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitetura, Faculdade de Belas Artes.

hooks, b. ([1981] 2018). *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo* (N. Quintas, Trad). Lisboa: Orfeu Negro.

hooks, b. ([1984] 2020). *Teoria feminista: da margem ao centro* (H. Silveira, Trad). Lisboa: Orfeu Negro.

hooks, b., (2000). *Feminism is for Everybody*. South End Press.

Hopkins, V. (2021). Activists in Russia Push to Male Domestic Violence a Voting Issue [online]. In *The New York Times*. [Consultado a 3 Janeiro 2022]. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/09/14/world/europe/russia-election-domestic-violence.html>

Levit, B. (2021). Introduction. In B. Levit (ed.), *Baseline Shift: Untold Stories of Women in Graphic Design History*. New York: Princeton Architectural Press. pp. 6-11.

Lupton, E. (2014). *Beautiful users: designing for people*. Nova York: Princeton Architectural Press.

Lupton, E. & Xia, L. (2021). Meet mythical norm. In E. Lupton, J. Tobias, J. Halstead, L. Xia K. Sales, F. Kafai & V. Vergara. *Extra Bold: A Feminist, Inclusive, Anti-racist, Nonbinary Field Guide for Graphic Designers*. New York: Princeton Architectural Press. pp.30-33.

Lupton, E. (2021). Mapping history. In E. Lupton, J. Tobias, J. Halstead, L. Xia K. Sales, F. Kafai & V. Vergara, *Extra Bold: A Feminist, Inclusive, Anti-racist, Nonbinary Field Guide for Graphic Designers*. New York: Princeton Architectural Press. pp.81-85.

Meireles, M. (2019). O que é vaporwave, a estética criada na música eletrônica e apropriada pela nova direita [online]. *Folha de S.Paulo*. [consultado a 15 janeiro 2022]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/o-que-e-vaporwave->

a-estetica-criada-na-musica-eletronica-e-apropriada-pela-nova-direita.shtml

Metahaven (2014). *Can Jokes Bring Down Governments*. New York: Stelka Press. Midal, A., (2019). *Design by Accident: For a New History of Design*. Berlin: Sternberg Press.

Morley, M. (2021). Designing women: essay. *Designing Women*. [Consultado a 18 outubro 2021]. Disponível em: <https://designingwomen.readymag.com/essay/>

Moura, M. (2018). *O Design que o Design não vê*. Lisboa: Orfeu Negro.

Netto, T. (2020). *As narrativas fomentadas pela Capazes e Mulher Século XXI em ambiente online e o impacto na Geração Z: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria.

Nussbaum, E. (2017) . How Jokes Won the Election – How do you fight an enemy who's just kidding? [online]. *The New Yorker*. [Consultado a 15 Janeiro 2022]. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/01/23/how-jokes-won-the-election>

Oliveira, J. M. (2017). Dançar primeiro e pensar depois. In J. Butler, *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da identidade* (N. Quintas, Trad). Lisboa: Orfeu Negro.

Oliveira, J. M. (2015). Tumultos de género: os efeitos de Gender Trouble em Portugal. *Periódicus*, 3, 6-18.

Otto, E. & Rössler, P. (2015). *Bauhaus Women: a global perspective*. Londres: Herbert Press.

Parlamento Europeu (2021). Parlamento Europeu diz à Polónia: “Nem mais uma” mulher deve morrer devido à lei restritiva contra o aborto [online]. *Parlamento Europeu*. [Consultado a 4 janeiro 2022]. Disponível em: <https://www.europarl.europa.eu/news/pt/press-room/20211108PR16844/pe-diz-a-polonia-nem-mais-uma-mulher-deve-morrer-devido-a-lei-contra-o-aborto>

Parker, R. ([1984] 1996). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Great Britain: BPC Books.

pê feijó (2019). Prefácio. In P. B. Preciado, *Manifesto Contra-Sexual*. Lisboa: Orfeu Negro. pp.5-27.

Pencilbox (2018). History of Women in Graphic Design [online]. *Pencilbox*. [Consultado a 09 de novembro de 2021]. Disponível em: <https://pencilboxstudios.com/the-women-included-in-meggs-history-of-graphic-design/>

Preciado, P. B. (2019). Introdução. In *Um Apartamento em Urano: Crônicas da Travessia* (E. Aguiar, Trad). Rio de Janeiro: Zahar.

Preciado, P. B. (2019). *Manifesto Contra-Sexual*. (L. Leitão, Trad). Lisboa: Orfeu Negro.

Preciado, P. B. (2021). *Eu sou o monstro que vos fala: informe para uma academia de psicanalistas* (Gorila-Z, TRad).

Remington, R. (2015). Viva Modernism! In M. Jeans; W. Julius (Ed.), *Logo Modernism*. Pp. 39- 43. Colônia: Taschen.

Sacchetti, V., Krzykowski, M., (2019). Foreign Legion: A Woman's Work, or, steps towards the yin revolution [online]. *Domus*. [Consultado a 18 outubro 2021]. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/opinion/2019/01/16/a-womans-work-or-steps-towards-the-yin-revolution.html>

Salgado, A. (2016). O novo Dicionário da Academia. *ACAD: Academia das Ciências de Lisboa* [online]. Consultado em: <http://www.acad-ciencias.pt/academia/illp-novo-dicionario>

Salih, Sara (2017). *Judith Butler e a teoria queer. Tradução e notas Guacira Lopes Louro*. Belo Horizonte: Autêntica.

Scotford, M., (1994). Messy History vs. Neat History: Towards an Expanded View of Women in Graphic Design [online]. *Visible Language* 28.4, pp. 367-387. [Consultado a 18 outubro 2021]. Disponível em: <http://www.marthascotford.org/?p=22>

Schweigert, L. (2018). *W.I.T.C.H. and Witchcraft in Radical Feminist Activism*. Tese de Mestrado, Arizona State University.

Silva, H. S. (Ed.)(2019). Não é Não. In Silva, H. S., *Que força é Essa: Protesto e Participação Democrática em Portugal*. Lisboa: Tinta da China.

Silva, I. M. & Lazaro, A. (2020). “Há retrocesso nos direitos das mulheres”, diz líder da FEMEM [online]. *Euronews*. [Consultado a 3 janeiro 2022]. Disponível em: <https://pt.euronews.com/2020/03/13/ha-retrocesso-nos-direitos-das-mulheres-diz-lider-da-femen>

Soulellis, P., (2021). *What is a queer typographyhy?* [online]. [Consultado a 29 julho 2021]. Disponível em: <https://soulellis.com/writing/tdc2021/>

Redação Catraia Livre, (2016). Brasil é o país que mais procura por pornografia trans no RedTube: O país também é o que mais mata trans e travestis no mundo [online]. *Catraia Livre*. [Consultado a 07 agosto 2021]. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-pornografia-trans-no-redtube/>

RTP (2021). Segurança das mulheres “por um fio” na Turquia [online]. *RTP Notícias*. [Consultado a 3 janeiro 2022]. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/seguranca-das-mulheres-por-um-fio-na-turquia_n1307694

Tavares, M. (2010). *Feminismos: Percursos e Desafios*. Lisboa: Orfeu Negro.

Taylor, K. (Ed.) (2017). *How We Get Free: Black Feminism and the Combahee River Collective*. Chicago: Haymarket Books.

Tobias, J., (2021). Intersectionality. In E. Lupton, J. Tobias, J. Halstead, L. Xia K. Sales, F. Kafei & V. Vergara, *Extra Bold: A Feminist, Inclusive, Anti-racist, Nonbinary Field Guide for Graphic Designers*. New York: Princeton Architectural Press. Pp.16-20.

Traverso, E. (2012). O passado, modos de usar: História, memória e política (T. Avó, Trad.). Lisboa: edições unipop.

Tribunal da Relação do Porto (s.d.). Processos Emblemáticos: Processo de Soalhães [online]. *Tribunal da Relação do Porto*. [consultado a 20 janeiro 2022]. Disponível em: <https://museuvirtual.trp.pt/pt/processos-emblematicos/soalhaes>

Triggs, T., (2009). Designing Graphic Design History. In S. Bondt, C. Smet, eds. *Graphic Design: History in the Writing* (1983-2011). London: Occasional Papers. pp.257-271.

