A IMAGEM E NÃO-IMAGEM DA CENSURA QUEER

Arquivo, identidade, linguagem e resistência no design gráfico queer



Relatório de Projeto

Luís Samuel Pinheiro Lopes

Orientação
Mário Moura
(FBAUP / i2ADs)

Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais
Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

Porto, 2026

μνάσεσθαί τινά φαμι καὶ ἔτερον ἀμμέων

someone will remember us

I say

even in another time

Safo, *Fragmento 147*. c. 600 a.C.

À minha mãe,

a mulher mais trabalhadora que alguma vez conheci

e de quem sinto muita falta.

Resumo
Palavras-chave

O que se compreende e celebra como história LGBTQIA+ está, forçosamente, conectado à história da homofobia, transfobia e *queerfobia*. Identidades *queer* continuam a ser definidas como marginais nas sociedades contemporâneas, nomeadamente, mas não só, por regimes autoritários e autocráticos, que consideram, muitas vezes, estas identidades como formas de criminalidade.

Por identidades entendem-se pessoas, expressões, ***imagens***. A destruição e criminalização de identidades *queer* passa, em grande parte, pela desvalorização e marginalização da imagem a si associada. Este conceito converge com o modo como esta é, também, negativamente considerada e tratada na disciplina do design gráfico. Deste sentimento de desvalorização e marginalização surgem respostas e reações que estipulam o que podemos chamar de resistência *queer*. Esta surge, entre outras expressões, através da resignificação e reivindicação de linguagens e significados, pelo que muitas delas se manifestam através de imagens, possibilitando a exploração de nuances: o que estas podem ser e no que se podem tornar.

Este projeto procura criar uma narrativa visual em torno de manifestações de censura e iconoclastia que nos informam sobre a perceção e aceitação de identidades *queer* em sociedade. Além disso, o projeto desenvolve-se segundo uma abordagem de investigação através do design editorial, espelhando como esta censura se reflete no que pode ser uma perspetiva mais *queer* em relação à disciplina do design gráfico, valorizando, simultaneamente, a imagem como ferramenta para a narração e reconstrução de identidade.

Censura na imagem; design gráfico *queer*; história *queer*;
iconoclastia *queer*; visibilidade LGBTQIA+.

Abstract

What is understood and celebrated as LGBTQIA+ history is inevitably linked to the history of homophobia, transphobia and queerphobia. Queer identities continue to be defined as marginal in contemporary societies, particularly, though not exclusively, by authoritarian and autocratic regimes, which often regard these identities as forms of criminality.

By identities we mean people, expressions and ***images***. The destruction and criminalisation of queer identities largely involves the devaluation and marginalisation of the image associated with them. This concept aligns with the way in which such images are also viewed and treated negatively within the discipline of graphic design. From this sense of devaluation and marginalisation arise responses and reactions that constitute what we might call queer resistance. This manifests itself, amongst other forms, through the re-signification and reclaiming of languages and meanings; consequently, many of these expressions take the form of images, enabling the exploration of nuance: what these might be and what they might become.

This project seeks to create a visual narrative centred on manifestations of censorship and iconoclasm that shed light on the perception and acceptance of queer identities in society. Furthermore, the project is developed using a research-based approach through editorial design, exploring how this censorship is reflected in what might be a more queer perspective on the subject of graphic design, whilst simultaneously valuing the image as a tool for storytelling and the reconstruction of identity.

Keywords

Image censorship; queer graphic design; queer history;
queer iconoclasm; LGBTQIA+ visibility.

Agradecimentos

Ao amor da minha vida, Mauro, não há nada que possa dizer aqui que não diga em poemas ou letras de canções. Obrigado por todo o teu apoio e amor ao longo de todos estes meses, dos meses anteriores e dos meses que estão para vir.

Ao prof. Mário Moura, muito obrigado pela sua orientação e conselhos de vida imprescindíveis, seja nesta investigação, seja nas unidades curriculares que leccionou. Levo a experiência e o pensamento para a vida.
Aos restantes professores do Mestrado, também pelo acompanhamento, nomeadamente ao Prof. Pedro Amado, Prof.ª Cristina Ferreira e Prof. Rui Vitorino Santos.
À equipa maravilha, os fios de cera, as sete mosqueteiras, as cabeçudas: Claudia, Bruna, Roberta, Malu, João e Lília.
Aos restantes colegas de turma, nomeadamente Beatriz, Tomás e Leonor.
Ari, cláu, sara e Pedro, não vos chateei com tanta frequência, mas o vosso apoio emana de maneiras indescritíveis.

Um especial agradecimento ao Museu do Aljube pelo trabalho incansável e pela receção calorosa.

A todes es autorus que referenciei nesta pesquisa, obrigado por fazerem parte de uma história incompleta e fragmentada que escolhem dar a conhecer ao mundo.

O mundo é abundante e todas as pessoas que do meu fazem parte permitem-me ser quem eu sou.
Resistência é existência.

Declaração de ética

Declaro que a presente proposta de projeto é da minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outres autorus (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e autoplágio constitui um ilícito académico.

O recurso a Inteligência Artificial não foi generativo, mas somente para clarificação e conversão de referências bibliográficas e ferramentas de tradução linguística (DeepL).



Luís Lopes
Porto, 2026

Índice geral

1. Introdução 1
- 1.1. Manifesto 2
- 1.2. Nota prévia de terminologia e linguagem não-binária 5
- 1.3. Enquadramento 8
- 1.4. Pergunta de investigação e objetivos 9
- 1.5. Delimitações de estudo 10
- 1.6. Estrutura do relatório 12

2. Contextos de uma abordagem à imagem 14
- 2.1. Um atlas metodológico: a imagem como ponto de partida 15
- 2.2. A não-imagem: definições e abstrações 18
- 2.3. O design editorial como ferramenta de investigação 20
  - 2.3.1. Formato, composição e cor 20
  - 2.3.2. Tipografia *queer* feminista 21
  - 2.3.3. Nota de referências inclusivas 22

3. Dossier Primeiro: Invisibilidades e autocensura dentro da comunidade LGBTQIA+ 23
- 3.1. De Lesbos a Castro Marim: Invisibilidade lésbica 24
- 3.2. De Nova Iorque ao Bonfim: Invisibilidade trans 31
- 3.3. *Silêncio = Morte*: Censura e iconoclastia no apogeu da epidemia do HIV 40

4. Dossier Segundo: Censura sociopolítica e resistência *queer* em tempos de opressão 51
- 4.1. *Queimado, e feito por fogo em pó*: Criminalização da identidade *queer* na legislação portuguesa 52
- 4.2. *Monstros à solta, alvos a abater*: Contornos do homossexual vadio no Estado Novo português 58
- 4.3. *Em terra de homofóbicos, casamento gay é arte*: Ângulos da descolonização social e legislativa dos países lusófonos 68
- 4.4. Censura e opressão na atualidade 73

5. Dossier Terceiro: Perspetivas para um design mais *queer* 78
- 5.1. *Sodomy is the answer!*: extremismos estéticos na cultura da zine *queer* 79
- 5.2. *Is anyone else out there?*: Efémera, língua e código como linguagens de resistência 84
- 5.3. Desidentificações e resignificações: atos *queer* 89

6. Considerações Finais 98
7. Referências 101
8. Apêndices 111
9. Índice de Figuras 114

1

Introdução

1
Introdução
[1.1] Manifesto

 er *queer* é ter voz.

Ser *queer* não é ser invisível, não deve ser, não pode ser.

Ser *queer* é muito mais do que ser um mero corpo.

Ser *queer* é uma identidade antes de ter uma identidade.

A nossa existência move o mundo, move-nos a nós no mundo, move o mundo contra nós.

Ser *queer* é ter voz.

Ser *queer* mete medo a quem o tem.

É o bicho-papão da sociedade sem problemas reais com que lidar.

Ser *queer* é ser livre: levante a mão quem já ouviu falar de homossexualidade sem antes ouvir sobre homofobia. De identidades trans sem antes ouvir sobre transfobia.

Estamos cingides às algemas do homem cisheteronormativo que decide a nossa vida por nós.

Que governa o nosso corpo por nós, que nos diz na cara que não existimos.

Ter direitos é um luxo.

Ter uma família é um luxo.

Amar e ser amade.

A existência é real.

A existência é física.

A existência é palpável.

Ela sente-se, vê-se, interpreta-se, imagina-se, vive-se.

Antes de pessoas *queer* somos corpos *queer*, para quem não nos conhece.

Para quem nos estranha—ser *queer* é ser estranho.

É ser errado, repulsivo, alienado.

A estranheza é marginal, é subterrânea, não deve dar de si à luz do sol.

Tem de ser atirada a pontapé para uma prisão, para uma província sem saída, para uma ilha isolada do Atlântico.

Tem de trabalhar para sofrer.

Tem de ser identificada com códigos para se distinguir das demais

(não vá alguma coisa pegar-se!)

Quantas vidas é que temos de sacrificar para estabelecer uma sociedade normal?

O QUE É UMA SOCIEDADE NORMAL?

O que é normalidade?

Pois, nós propomos que isso se foda!

A nossa imagem, do mesmo modo que o nosso corpo, pertence-nos.

A imagem é corpo e o corpo é imagem.

A nossa narrativa é nossa.

A nossa História é nossa, e só nossa para contar.

A academia pode investigar, estudar, anotar, colocar em nota de rodapé,

mas a nossa História só a nós nos pertence.

A academia pode usar as suas ferramentas para se informar e apoderar dos nossos corpos, mas a nossa História só a nós nos pertence.

Sejamos nós a reconstruí-la e a contá-la.

Ouçamos quem passou pela patologia, pelo distúrbio, pela epidemia, pela criminalização, pela perda, pela violência verbal, pela violência física, pela violação, pelo desalojamento, pela dependência, pela opressão, pela censura, pela pela pelo pela pelo pelo pelo p l p ela o

Re-reescrevamos o que nunca devia ter sido reescrito.

A invisibilidade é o erro do progresso!

Mas também é nossa responsabilidade (não se confunda com culpa).

A invisibilidade é nossa responsabilidade.

Levantemo-nos e lutemos. De dentro do armário para as ruas!

A invisibilidade é o erro do progresso!

O esquecimento é o erro do progresso!

Amar e ser amade!

* * *

 que nos assusta numa imagem?

O que nos assusta na História de uma imagem?

O peso que ela carrega, o que ela significa?

O que ela ilustra?

Quais são os valores em causa?

O que nos assusta numa imagem *queer*?

Uma ligação pessoal?

A queda da sociedade contemporânea como a conhecemos?

Poupem-me.

O que faz de uma imagem uma imagem *queer*?

Esta não é pensante, quanto mais possui identidade sexual.

Talvez a resposta esteja aí mesmo, nesse impulso de que *queerness* é puramente identidade sexual.

Ser *queer* é navegar a identidade dentro e fora de estruturas de poder.

Ser *queer* ativamente opõe-se a qualquer força de poder, autoridade e opressão.

É isto que têm medo que esfreguemos nas vossas caras?

Não sei o que será pior, desmantelar o sistema opressivo e patriarcal

ou um beijo entre dois homens.

Revejamos o sistema.

Re-reescrevamos o que nunca devia ter sido reescrito.

Repensemos o que significam os discursos e as ferramentas que fomos ensinades a usar.

Ao contrário do que possam pensar, o pensamento pode evoluir, a linguagem pode evoluir e a estrutura pode evoluir.

A estrutura é normativa.

Não me venham dizer que as palavras são neutras.

Não me venham dizer que as imagens são neutras.

Não me venham dizer que o design é neutro!

Calem-se!

A neutralidade é o espelho de uma sociedade que não pensa, que vive numa câmara anecoica, que fala consigo próprie e ouve o burburinho do próprio estômago.

Parem de ser neutres.

Sejamos atives.

Tiremos as conclusões que tenhamos de tirar, discutamos o que tivermos de discutir, opinemos o que tivermos de opinar.

Não nos restrinjamos ao que existe sem o questionar, não nos acomodemos (O conforto é o erro do progresso!).

Sejamos desconfortáveis, falemos do que ninguém quer falar, gritemos o que se tem medo de gritar, obriguemo-nos a vir para a rua gritar!

Chamem-me paneleiro, chamar-vos-ei fufa.

Somos iguais, passámos e passaremos pelo mesmo.

Não podíamos ser mais diferentes, passámos e passaremos pelo mesmo.

Crescemos sem lugar neste mundo e continuamos sem que nos o tenham dado.

A lei insiste em discutir se devemos existir ou não.

A lei e os seus paizinhos.

Quero um presidente paneleiro, ume presidente trans, ume presidente filhe de emigração, alguém que compreenda o que é sofrer à margem de uma sociedade que não foi construída para elu.

* * *



á quem despenda de décadas da sua vida a lutar contra tudo isto, porque, caso nos esqueçamos: ou lutamos contra isto, ou juntamo-nos a isto.

E agora compreendo.

A frustração rumina nos nossos peitos (volta à boca quando recuperamos saliva), reconhecemo-la quando nos vemos ao espelho ao acordar, emana do betão destas cidades quando marchamos (onde já tantes marcharam antes de nós).

Estas ruas ecoam as nossas vozes.

Longe vai o tempo em que nos prendiam com algemas, nos destruíam com fogo.

O silêncio é a nossa morte.

Mas qualquer ato conta.

O que quer que façamos para nos unir, ganhamos.

Sempre que nos abraçamos, ganhamos.

Sempre que nos beijamos, ganhamos.

Sempre que fodemos, ganhamos.

E assim o faremos.

1
Introdução
[1.2] Nota prévia de terminologia e linguagem não-binária

A decisão de intitular esta investigação de *A Imagem e a Não-Imagem da Censura Queer* não é por preguiça semântica ou por inconsciência de estrangeirismos: é um ato político. Existe uma recusa do termo «homossexual» no desenrolar deste projeto (exceto quando parafraseando ou referindo citações em que o termo seja originalmente usado) substituindo-o por «*queer*»[1].

Ora, o conceito «homossexual» é um termo clínico e patologizante, especialmente utilizado em massa durante a epidemia do VIH, entrou no léxico coletivo em grandes escalas. É propagado até aos dias de hoje em discursos anti-LGBTQIA+ com o intuito de aproximar a atração pelo mesmo sexo de distúrbios psicológicos ou físicos (Trans Student Educational Resources, n.d.), perpetuando, continuamente, a patologização de pessoas queer. Não só a atração, mas o próprio ato sexual: «homossexual» diminui a pessoa lésbica ou gay a um ser puramente sexual, obsceno e sodomita. É, também, incrivelmente exclusivo, pois cinge-se à binariedade.

Nesta realidade na qual se pretende dar visibilidade ao estigma associado à multiplicidade de sexualidades e expressões de género existentes, utilizar o termo «homossexual» como sinónimo de todas estas identidades torna-se opressivo. Na versão de 2024 da UNAIDS Terminology Guidelines, a palavra «homossexual» surge como termo apto para ser usado como adjetivo para descrever a atração sexual, romântica ou física por pessoas do mesmo sexo, reforçando que nunca deve ser usada como substantivo para se referir a uma pessoa (Joint United Nations Programme on HIV/AIDS, 2024). Já a organização GLAAD coloca-a sob a categoria «Termos a evitar», reafirmando que é preferível a escolha entre os termos «gay», «lésbica», e, quando apropriado, «bissexual», «pansexual» ou «*queer*», mas que, em última análise, devemos pergunt[ar] às pessoas como elas se descrevem antes de definir a sua orientação sexual (GLAAD, 2022).

Posto isto, relembro que a minha utilização do termo «*queer*» é crítica e política. Historicamente, a palavra tem raízes homofóbicas, é uma palavra inglesa sinónima de «estranho» ou «peculiar», e como muitos termos, é reclamada pela comunidade com o intuito de poder ser reinventada à nossa perspetiva. É, simultaneamente, o extremo oposto da palavra «gay», por si, sinónima de «feliz»:

> Well, yes, "gay" is great. It has its place. But when a lot of lesbians and gay men wake up in the morning we feel angry and disgusted, not gay. So we've chosen to call ourselves queer. Using "queer" is a way of reminding us how we are perceived by the rest of the world. It's a way of telling ourselves we don't have to be witty and charming people who keep our lives discreet and marginalized in the straight world. We use queer as gay men loving lesbians and lesbians loving being queer. Queer, unlike GAY, doesn't mean MALE. [...] Yeah, QUEER can be a rough word but it is also

1 O neologismo lusófono e galego «cuir» surge como reflexo linguístico da pronúncia da palavra de origem anglo-saxónica «*queer*», que já se vê usado em algumas instâncias, no entanto, escolheu-se manter «*queer*» nesta investigação pela sua utilização mais predominante e fácil reconhecimento.

> a sly and ironic weapon we can steal from the homophobe's hands and use against him. (Queer Nation, 1990)

Queer, por mais desconfortável que seja, recusa o binário. Abrange uma série de identidades, especialmente as lésbicas e trans, que se viam—subconscientemente por uns e diretamente por outros—censuradas pela predominância do termo «gay» nas longas décadas de reivindicação pelos direitos LGBTQIA+. No entanto, encontramo-nos na posição de transformar esse desconforto em revolta e subsequente aprendizagem.

No que se refere a identidades trans, utilizarei o termo «trans» como guarda-chuva para os termos «transsexual» e «transgénero». O termo transsexual, o mais comummente utilizado, passou a ser recusado por uma série de comunidades por se focar demasiado na sexualidade ao invés da identidade, caindo na posição de patologizar os corpos trans (um pouco como o termo «homossexual»). Transgénero passou a ser mais socialmente aceite, apesar de haver comunidades que, mesmo assim, preferem o termo «transsexual», como reivindicação política e resignificação. Popularizou-se na internet a utilização do termo «trans*», onde o asterisco emprega, também, uma conotação guarda-chuva ao termo, incluindo todas as identidades fluidas e não-cisgénero, no entanto, váries teóriques e organizações problematizam o modo como tem vindo a ser usado, ostracizando mais ainda a comunidade trans. O Trans Student Educational Resources declarou que «não há nada de intrinsecamente problemático no asterisco, mas este é frequentemente utilizado de formas inacessíveis, binaristas e transmisóginas. É desnecessário e não deve ser utilizado. Afirmar que o próprio asterisco é fundamentalmente opressivo nega a responsabilidade e ignora a cultura do binarismo e da transmisoginia que afeta a comunidade. Além disso, é frequente que as pessoas atribuam erroneamente a sua história a pessoas cisgénero e binaristas.» (Trans Student Educational Resources, n.d.), aquando de uma entrada no seu website sobre a recusa consciente do termo «trans*». Posto isto, a minha utilização de «trans» pareceu-me a mais adequada e unanimemente aceite.

Por último, numa investigação que se apresenta como reflexiva e reivindicativa, coloco-me, simultaneamente, na posição de recusar não só a heteronormatividade como a binariedade na língua portuguesa ao utilizar linguagem não-binária no decorrer deste ensaio, seguindo a proposta des autorus Daniel Amarelo, Nee Barros e Alva Lourenço no recém-publicado ***Guia de linguagem não-binária: Proposta galega confluente com o português no mundo***. O sistema usado nesta investigação é o denominado «sistema *elu*», mencionado pela primeira vez em 2019, no guia de Ophelia Cassiano (Amarelo et al., 2026), é o sistema que «maior êxito teve em galego-português». Segundo es autorus, «a base deste sistema consiste na incorporação de uma terceira desinência com marca de género e no desenvolvimento dos neopronomes correspondentes» (Amarelo et al., 2026).

Dão-se os exemplos:

Por si próprio passa a *Por si próprie*;
Os artistas passa a *Es artistas*;

O autor passa a *Ê autoru*;
As únicas passa a *Es úniques*;

Escolho intencionalmente optar por uma abordagem não-binária em vez de inclusiva ou *neutra,* pois a neutralidade não tem lugar num pensamento de libertação. Com esta decisão, em qualquer situação que me pretenda referir a pessoas cuja identidade é desconhecida ou ambígua, optarei pela utilização de pronomes não-binários, recusando o género masculino como género neutro da língua portuguesa.

1
Introdução
[1.3] Enquadramento

A presente investigação tem como principal foco a censura à imagem e identidade *queer*, procurando assimilar e mapear uma imagética deste tipo de censura de forma a compreender como ela nasce, como ela se expande e de que modos se manifesta. Não só na nossa perceção em relação a identidades dissidentes, mas simultaneamente no modo como esta violência e opressão se reflete no modo como a expressão *queer* se tem vindo a definir ao longo das décadas, como esta influencia a criatividade, a criação e reapropriação de imagens e, finalmente, como informa a abordagem ao design.

A investigação tem uma delimitação cronológica abrangente, fruto da relação temática e/ou significante que se pretende criar entre os vários elementos imagéticos. Deste modo, exploro e identifico vários contextos sociais e políticos de âmbito internacional, de maior ou menor impacto mediático. Considerando exemplos mais próximos e familiares, é proposto analisar o contexto social, cultural e político do século XIX, com especial foco em Portugal, no Brasil e na África lusófona, particularmente no período dos seus regimes autoritários, dado ao facto de que muitos dos exemplos de práticas *queer* no design gráfico dados no final da investigação são de origem portuguesa.

Inicialmente, a delimitação geográfica dos exemplos da pesquisa seria apenas cingida a Portugal e aos restantes países lusófonos, no entanto, esta delimitação rapidamente se tornou insuficiente, devido ao conceito de censura tomar outras proporções para além da estatal. Outros níveis de censura (social, cultural, política e autocensura) foram consideradas para a análise, o que determinou expandir a delimitação geográfica para fora destes países. Seguindo cronologicamente até à atualidade, verifica-se e estudam-se os impactos e as manifestações da censura durante as primeiras décadas do século XXI. Alguns exemplos fora deste intervalo de tempo foram dados (contexto europeu da Antiguidade Clássica, Idade Média, século XVIII) de forma a contextualizar certas relações e significâncias estabelecidas entre vários períodos da história.

O mesmo é aplicado à temática *queer*. É delineada uma evolução em torno da metamorfose de expressão *queer* nestes contextos geográficos e temporais, em relação ao modo e ao ângulo com que são e foram abordadas identidades *queer* ao longo dos anos, quais os seus manifestos de visibilidade e quais as suas resistências.

Também esta disciplina evolui e exprime-se consoante o contexto político, sociocultural e histórico em que se insere. São questionadas e postas em prática abordagens que subvertem regras e cânones desenvolvidos e herdados por raízes heteronormativas e patriarcais e, em casos mais extremos, de cariz fascista e supremacista. Questões de legibilidade, autoria, igualdade de género e classe serão postas na mesa, propondo que um design mais *queer* é um design que ativamente se opõe a estruturas de poder.

1
Introdução
[1.4] Pergunta de investigação e objetivos

Nos meses anteriores ao desenvolvimento da investigação, com o intuito de chegar a uma abordagem projetual concreta, o meu foco e a minha pesquisa ampliaram-se em torno de algumas ideias e questões pertinentes que, apesar de distintas, dialogavam entre si e permitiram cruzar disciplinas e problemáticas, sendo elas:

I. O apagamento e a opressão de identidades LGBTQIA+ ao longo da história;
II. Censura e destruição de imagens e identidades, resultando em não-imagens;
III. Imagens como narrativas e relatos, porque as tememos e o que elas transmitem;
IV. A cisheteronormatividade no campo do design gráfico, e o que pode ser feito para superá-la ao abrir espaço para outros discursos e perspetivas.
V. O que é, afinal, design *queer*.

Estas reflexões e questões permitiram, então, chegar à pergunta de investigação:

Que ferramentas são utilizadas para oprimir e censurar identidades *queer* e como podemos combatê-las no âmbito do design?

Esta questão revela-se complexa no imediato. É relativamente clara a hipótese de não conseguir responder a esta pergunta de forma concreta com uma investigação tão limitada. É importante, especialmente, consciencializar que somente uma abordagem *queer* ao design gráfico não permite combater a opressão. Procuro, antes, entender como a opressão e a censura informam práticas *queer* relativas à imagem e ao design, e como posso operar com estas noções na minha própria prática como designer, bem como informar outras pessoas na área sobre problemas sistémicos que fazem parte da disciplina e que podem ser repensados. A descolonização do pensamento passa, primeiro, pela sua assimilação.

Representatividade étnica e movimentos de libertação

Um dos núcleos centrais desta investigação aborda a resistência *queer* quotidiana durante os regimes autocráticos em Portugal e no Brasil. Ora, o golpe de Estado em Portugal, a 25 de abril de 1974, levado a cabo pelo Movimento das Forças Armadas, que destituiu a ditadura do Estado Novo, não teria existido sem os movimentos de libertação das ex-colónias e frotas militares compostas por guerrilheiros africanos.

> No dia 25 de abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas, de jovens oficiais, derrubava a ditadura de mais de meio século de existência. Pregava a democracia e o fim do colonialismo. Assim, comenta um africano, "o povo português era o primeiro a ser libertado em grande parte graças à luta heróica dos guerrilheiros africanos". O exército colonial, sentindo-se derrotado, volta as suas armas contra a Metrópole e dá uma primeira oportunidade a seu povo de conquistar a sua própria libertação. (Linhares, 1981)

A presente investigação reconhece e celebra a importância dos movimentos de resistência das nações colonizadas pela República Portuguesa de 1933 a 1974, entre eles a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Posto isto, devido à falta de informação disponível *online* referente à censura a identidades e resistências queer nestes países por meio das políticas da opressão portuguesas, e dado o curto intervalo de tempo permitido para desenvolver uma pesquisa aprofundada sobre o tema, a presente investigação focou-se apenas no exemplo da censura provocada em Portugal, pegando muito brevemente no exemplo do Brasil, e tocando no exemplo da África lusófona apenas nos feitos dos últimos anos, das organizações LGBTQIA+ reconhecidas nacionalmente aos indivíduos que resistem diariamente.

Publicações independentes

Onde me refiro à prática *queer* relativa ao design gráfico e à resignificação das imagens, dou dezenas de exemplos de publicações mais ou menos independentes que ativa ou passivamente contribuíram ou ainda contribuem para resistência e expressão *queer*. Ainda assim, qualquer número de exemplos dado parece insuficiente no espólio de publicações que existem, reconhecendo que grande parte deles não é de fácil acesso. As publicações representadas foram escolhidas por ilustrar tanto direta como intuitivamente a investigação criada através do design editorial. É aconselhada a pesquisa suplementar nas fontes fornecidas, nomeadamente, nos arquivos e espólios das publicações independentes disponíveis para consulta pública.

Extensão interseccional da amostra

Este estudo pretende retratar a invisibilidade, o apagamento e o escrutínio de identidades *queer* e cria-se, assim, um obstáculo estatístico e moral ao não ser extensivo na amostra. Não obstante, qualquer estudo para obtenção de grau académico tenciona ter um foco investigativo, de modo a poder redigir uma análise mais aprofundada, pelo que não se pretende com esta amostra tomar a informação recolhida como experiência universal.

O mesmo se dá com exemplos bibliográficos e experiências não-ocidentais nas imagens, não-imagens e literatura usadas. Este estudo pretende ser o mais abrangente e inclusivo possível no que se refere a diversas origens raciais e étnicas, capacidades, identidades de género e posições económicas e sociais. Existe, contudo, plena consciência por minha parte de que não é possível, no presente estudo, referir e retratar a experiência de todas as identidades marginalizadas existentes. Sublinha-se que não se pretende tomar a informação recolhida como experiência universal.

1
Introdução
[1.6] Estrutura do relatório

Este relatório divide-se em seis capítulos principais.

Nestes, o corpo de texto principal reflete a investigação que das publicações se gerou, enquanto que a descrição das figuras é utilizado para anotações sobre o processo editorial.

1. Introdução

O capítulo introdutório do relatório inicia o documento com o manifesto do projeto, um fluxo livre de pensamentos, ideias e reivindicações que estabelece imediatamente a linguagem do projeto. Segue-se uma nota prévia de terminologia e linguagem neutra, onde se justifica a utilização de uma proposta de uma linguagem neutra inclusiva bem como a recusa de algumas terminologias para nos referirmos a identidades *queer*. Nos momentos seguintes, fala-se do enquadramento e contexto da investigação, pergunta de investigação e respetivos objetivos, terminando na delimitação do estudo.

2. Contextos de uma abordagem à imagem

De modo a contextualizar a perspetiva metodológica e investigativa do projeto, haverá um capítulo sobre a abordagem que se tomou relativamente à imagem como instrumento de dialética e ponto de partida para a pesquisa. Apresentar-se-ão as noções do atlas como mapa mental que permite a criação de uma lógica relacional e curatorial entre conceitos e preocupações. Justificar-se-á, também, o conceito de não-imagem no ângulo desta investigação, as suas definições e as suas abstrações dentro do projeto. Por último, contextualiza-se as escolhas gráficas e metodológicas que fizeram parte do design editorial como ferramenta de investigação.

3. Dossier Primeiro: Invisibilidades e autocensura dentro da comunidade LGBTQIA+

Neste que é o primeiro capítulo correspondente a cada um dos dossiers, introduz-se a narrativa investigativa, iniciando a pesquisa nos fragmentos da poesia de Safo, confrontando-a com a contemporaneidade num exercício de discutir nuances da invisibilidade lésbica, fazendo mais à frente a ponte para a invisibilidade trans, contextualizando a Revolta de Stonewall e o seu papel nos direitos LGBTQIA+. As preocupações da invisibilidade destas duas identidades são gritantes dentro daquela que devia ser uma comunidade aberta e de entreajuda, o que nos leva ao apogeu da epidemia do VIH/SIDA que mudou a história da comunidade LGBTQIA+ para sempre. É explorado o modo como a epidemia e a arte e resistência dela resultantes moldaram grande parte da cultura *queer* visual.

4. Dossier Segundo: Censura sociopolítica e resistência *queer* em tempos de opressão

Ao introduzir noções iniciais sobre censura no capítulo anterior,

aprofundam-se aqui outros tipos, tais como a estatal e cultural. O Dossier Segundo retrata a penalização em Portugal de identidades *queer* como personalidades «desviantes» ao longo da história, chegando até ao contexto do Estado Novo, onde pessoas LGBTQIA+ eram criminalizadas, rotuladas de «vadias» e «marginais», castigadas ou colocadas em asilos. Este exemplo é estendido brevemente até à Alemanha nazi, mas mais aprofundadamente até ao Brasil e à África lusófona onde se explora o modo como o regime salazarista influenciou estas sociedades, bem como o que as populações e organizações destes países estão ativamente a conquistar na luta dos direitos LGBTQIA+.

No final, tratam-se exemplos de censura e apagamento na atualidade, a nível mais internacional, onde se reconhece a curta distância entre a opressão estatal e o *pinkwashing*, como no exemplo dado de Israel.

5. Dossier Terceiro: Perspetivas para um design mais *queer*

Neste capítulo culminam-se os pensamentos sobre a influência que a censura e a iconoclastia apresentadas anteriormente têm sobre disciplinas da imagem como o design gráfico. Aqui explora-se uma perspetiva *queer* relativa ao design e à manifestação e expressão feministas no contexto editorial, como é o caso das culturas *anarcopunk* e *DIY*, onde nascem a criação e distribuição de zines. Cronologicamente enquadrado desde a época de 1980 até à atualidade, passa por projetos como J.D.s de Bruce LaBruce e o acervo online do Queer Zine Archive Project, bem como inúmeras publicações independentes portuguesas e internacionais. Analisa-se o poder de reivindicação e de rebelião das subculturas *queer* como uma linguagem possível de ser reconhecida como legítima, não só dentro da disciplina do design mas como linguagem de resistência.

Navegam-se que ferramentas podemos utilizar para desmantelar ideais supremacistas e heteropatriarcais na academia e na nossa prática profissional como designers.

6. Considerações finais

Capítulo conclusivo onde se abre uma reflexão crítica sobre os objetivos da investigação, os resultados que dela se geraram e propostas para o futuro.

2

Contextos de uma abordagem à imagem

2
Contextos de uma abordagem à imagem
[2.1] Um *atlas* metodológico: a imagem como ponto de partida

A interpretação de sinais e imagens pelo ser humano é a linguagem mais ancestral, segundo Walter Benjamin (1933), uma «leitura anterior a todas as línguas». Estes sinais evoluem para símbolos que passam a representar sons e, consequentemente, linguagem. De forma semelhante, a maioria dos sistemas de escrita atualmente utilizados teve origem em imagens e símbolos progressivamente simplificados, antes da adoção de estruturas baseadas em fonemas. Partindo deste enquadramento, a presente investigação assume a imagem como ponto de partida, entendendo-a como uma forma de linguagem e como um instrumento de natureza dialética. Apesar das suas nuances e das dependências culturais que a condicionam, a imagem revela-se um meio aberto, possibilitando uma multiplicidade de interpretações e leituras. Hans Belting defende, na sua perspetiva antropológica, a imagem como representação de um corpo, atribuindo-lhe uma presença física, reforçando que «os nossos corpos funcionam eles próprios como meios, meios vivos em oposição a meios fabricados» (Belting et al., 2014). As imagens tornam visíveis a ausência do corpo—um ícone é um corpo, e um corpo é um ícone. Esta ideia será desenvolvida num parágrafo posterior.

A imagem como canal de multiplicidade de leituras também foi identificada por Aby Warburg, historiador de arte alemão, que em 1927 cria o projeto *Bilderatlas Mnemosyne*. O projeto consiste numa série de painéis de madeira, revestidos com serapilheira preta, nos quais Warburg ao longo de dois anos, «afixou conjuntos de imagens (reproduções fotográficas, fotografias, diagramas e esboços, postais e vários tipos de material impresso, incluindo anúncios e recortes de jornais), desenvolvidos em várias fases» (The Warburg Institute, 2022). A fase final do *Bilderatlas Mnemosyne*, registada após a sua morte em 1929, conta com um total de 971 artefactos distribuídos por 63 painéis.

O que Aby Warburg realiza com este projeto é uma síntese pictórica de todo o seu estudo—o legado do mundo clássico e do Renascimento italiano,—não fosse o título do projeto uma amálgama de referências a duas figuras da mitologia grega, Atlas e Mnemosyne, o titã condenado a suportar o peso dos céus para toda a eternidade e a deusa da memória. Por efeito da imagem do titã que carrega a esfera celestial ou terrestre às suas costas, *atlas* passou a designar, simultaneamente, o estudo da cartografia e de tudo o que se refere, geralmente, a delimitações geográficas e fronteiras políticas. Warburg cria, assim, um arquivo pessoal, um mapeamento da sua interpretação e conexão entre as várias fases da história, que «rompe as certezas autoproclamadas de uma ciência tão convicta das suas verdades, tal como faz com a arte que se mostra segura dos seus critérios. Entre tudo isto, inventa zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos» (Didi-Huberman et al., 2018). *Bilderatlas Mnemosyne* é uma breve análise da história da arte através de imagens, o texto é praticamente nulo e nenhuma das imagens possui legenda. O espetador é

obrigado a relacionar todas estas imagens e a delinear as suas próprias ligações e pensamentos:

> The atlas is a visual form of knowledge, a knowledgeable form of seeing. Yet, by combining, overlapping, or implicating the two paradigms assumed in its expression—an aesthetic paradigm of the visual form, an epistemic paradigm of knowledge—the atlas actually subverts the canonical forms in which each of these paradigms tried to find its own excellence and even its fundamental condition of existence. (Didi-Huberman et al., 2018)

O *atlas da imagem*[2] reforça um mapeamento da cultura visual ao longo do tempo, uma ferramenta de navegação que utiliza a comparação como meio para um pensamento não-linear sobre o significado e a representação de um argumento ou de uma narrativa. Permite-nos viajar numa cartografia pictórica, onde as delimitações geográficas e as fronteiras políticas se permitem tornar abstratas e interpretativas. O atlas que construo nesta investigação parte exatamente destes princípios, um mapa mental que gera um arquivo pessoal sobre censura e resistência *queer*, através do qual abro para interpretação uma lógica relacional e curatorial entre conceitos e preocupações.

2 Tradução literal para a palavra alemã *Bilderatlas*.

Assim sendo, quando a temática aborda identidades, vivências e história queer, as fontes—para além de escassas—podem ser tendenciosas, não tivesse a teoria queer o início do seu estudo académico apenas entre as décadas de 1970 e 1990, através de publicações da autoria de Michel Foucault com a *História da Sexualidade* (1976) ou Judith Butler com *Os atos performativos e a constituição do género* (1988) e *Problemas de Género* (1990). Entre as mesmas décadas surgiram os primeiros movimentos ativistas norte-americanos ligados à epidemia do HIV que, eventualmente, se tornaram na revolta a favor dos direitos LGBTQIA+ nas sociedades contemporâneas, com o objetivo de colocar um fim ao estigma associado ao corpo *queer*. Posto isto, a história *queer* não começa na década de 1970, nem pouco antes.

Jack Halberstam defende em *Female Masculinity* que:

> A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence. (Halberstam, 1998, p. 13)

Este «método» não-tradicional é considerado e explorado na presente investigação, reconhecendo que uma pesquisa de raiz *queer* não pode subsistir puramente de bibliografia e referências académicas, pois experiências vividas, cultura popular e arquivos marginais são todos fontes legítimas para estabelecer um mapa da história queer. Existe a necessidade de romper com normatividade em todos os campos, dando assim visibilidade a identidades e expressões de género fluidas e não-normativas e a histórias esquecidas e censuradas.

Relembro a ideia introduzida no primeiro parágrafo deste capítulo: um ícone é um corpo, e um corpo é um ícone. Porque nos referimos tão comummente a identidades *queer* como corpos *queer*? Não é pela nossa identidade se resumir ao nosso corpo sexual, mas antes pela nossa necessidade por visibilidade. Numa sociedade cisheternormativa, o corpo *queer* é reconhecido como algo estranho, errado e repulsivo, e este é nos atribuído antes de nos permitirem, sequer, formar uma identidade pessoal. Guacira Lopes Louro afirma que «o ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um "dado" anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse "dado" sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo» (Louro, 2004). O corpo gera a identidade e esta procura pela ambiguidade do *eu*, da exploração do *eu* dentro de sistemas opressivos, das distâncias e complexidades da imagem e do corpo refletem-se no modo como se pode abordar uma prática de design.

O termo *ícone* advém, etimologicamente, do grego εἰκών (*eikon*), que significa *imagem*. No entanto, interessa-me a transformação deste conceito com o passar dos anos—um «ícone» continua a referir-se à *imagem* que *representa algo*, particularmente de cariz sacro. Existe um simbolismo inerente no modo como o termo «ícone» é utilizado na cultura popular *queer* para nos referirmos a uma pessoa ou a uma figura digna de reverência, ou seja, não necessariamente uma imagem física, mas alguém que encarna um valor simbólico, talvez sacro, se quisermos elaborar uma religião pessoal. Dada esta ligação terminológica, podemos ir mais além, ao explorar, em contexto figurado, o modo como certas figuras-chave e identidades *queer* se tornaram mártires da história LGBTQIA+, quando percorremos a narrativa da censura e resistência *queer* na qual se baseia esta investigação. Um mártir também se pode tornar um ícone—uma representação de tragédia e resistência, a imagem de uma comunidade, um corpo ostracizado. Existe, inerentemente, a nuance da violência contra a imagem no que se refere à iconoclastia, aprofundado no capítulo que se segue.

2
Contextos de uma abordagem à imagem
[2.2] A não-imagem: definições e abstrações

> (...) The image is a symbol of something else that it is assailed, smashed, pulled down, destroyed. (Freedberg, 1989)

Entendemos por «censura» a ação de impedir que parte ou a totalidade de uma obra—seja ela uma imagem, um filme, um livro, um documento, uma peça artística ou outro tipo de comunicação—seja vista ou disponibilizada ao público, por conter informações que alguém deseja manter em segredo, frequentemente por motivos políticos (Cambridge Dictionary, 2019). Mas o próprio ato de impedir que esta seja vista, através do modo como se escolhe fazê-lo, diz mais sobre quem o perpetua do que sobre quem sofre com ela. A maior parte desta investigação incide sobre estes *atos*, ou antes, sobre como eles não se podem separar da história *queer*, isto porque a identidade *queer* atua, frequentemente, de forma iconoclasta em relação às imagens sociais dominantes de género e sexualidade, mas o seu significado não reside apenas no ato de desafiar essas imagens.

Defende W. J. T. Mitchell em *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (2005) que a iconoclastia é mais do que a simples destruição de imagens; trata-se de uma «destruição criativa» em que se cria uma imagem secundária de desfiguração ou aniquilação no mesmo momento em que a imagem «alvo» é atacada. Ou seja, a destruição de uma imagem acaba por marcar não só quem a criou, mas simultaneamente a imagem em si, criando não só um novo significado, mas uma nova imagem,—e na experiência *queer*—novas identidades, novas representações e formas de vida (veja-se a reivindicação do próprio termo «*queer*» como um novo significado sobre um termo outrora ofensivo).

Censura ⟶ Consequência ⟶ Reação

Historicamente, identidades não-normativas são vistas com estranheza e excentricidade, tornam-se *tokens* da bizarria, tornando-as alvos fáceis de discriminação, exclusão, abuso, microagressões[3], chegando até à tortura e ao homicídio, sendo que, na grande parte dos casos, poucas destas situações foram testemunhadas e/ou reportadas—uma pequena seleção das que foram será apresentada nesta investigação. Como referido anteriormente, esta pesquisa dedicar-se-á à imagem da censura *queer*, contudo, de modo a abranger um maior número de experiências que ditam a história da resistência e visibilidade de identidades e corpos *queer*, vemo-nos na obrigação de ler nas entrelinhas. Introduz-se, aqui, o conceito de *não-imagem*: na ausência de imagens e no apagamento das mesmas, podemos recorrer a descrições, relatos, fragmentos e

3 Segundo Derald Wing Sue (2010), as microagressões consistem em manifestações verbais, comportamentais ou ambientais, breves e quotidianas, que podem ou não ser intencionais, em que são dirigidos comentários hostis, depreciativos, de desprezo ou insultos a uma determinada pessoa ou grupo.

citações. Palavras, ideias ou conceitos que geram imagens mentais e abstratas de conceitos e situações concretas:

> We must address the image not only as a product of a given medium, be it photography, painting, or video, but also as a product of ourselves, for we generate images of our own (dreams, imaginings, personal perceptions) that we play out against other images in the visible world. (Belting et al., 2014)

Esta ideia vai de encontro à *scavenger methodology* de Jack Halberstam, introduzida no capítulo anterior. Nesta investigação permite-se utilizar diferentes métodos para recolher e produzir informação sobre indivíduos, que foram deliberada ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais . A *não-imagem* surge, assim, de encontro com a imagem, com o objetivo de enriquecer a lógica e narrativa desta investigação, dando igual valor a todos os dados recolhidos, sejam estes apresentados parcial ou totalmente.

Embora o limiar entre imagem e não-imagem possa enriquecer a lógica de observação deste ensaio, este não é linear e concreto, significando que as fronteiras entre estas criam uma multiplicidade de significados que podem ou não fazer parte da história *queer*. Escolhe-se aqui, no entanto, torná-la real. Este é um arquivo pessoal que deriva da minha própria identidade como pessoa *queer* dentro de, não só uma, mas várias comunidades.

A destruição é, portanto, inerente ao tópico desta investigação. Do mesmo modo que a ideia da «destruição criativa» de Mitchell (2005) ilustra novas representações sobre identidade *queer*, também esta pode suportar a perspetiva da destruição de tabus da cultura ocidental e heteronormativa—não só utilizamos os danos do opressor como reconstrução da nossa identidade como também de novos conceitos, ideias e modos de pensar o mundo em que navegamos.

> And when images offend us, we still take revenge by offending them in turn. (Mitchell, 2005)

2
Contextos de uma abordagem à imagem
[2.3] O design editorial como ferramenta de investigação

O objetivo deste projeto passa por poder utilizar o design editorial como ferramenta de investigação, procurando afirmar a imagem como elemento central de uma investigação académica, e não apenas como complemento de uma publicação editorial. Desta forma, rejeita-se a ideia de que a imagem tem menos valor do que o texto, ou de que uma investigação só tem legitimidade quando é suportada por uma base teórica textual. W. J. T. Mitchell defende, ainda em *What Do Pictures Want?,* por meio de citação a Norman Bryson, que a posição «padrão» das imagens é feminina, construindo o ato de observar em torno de uma oposição entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar (Mitchell, 2005). Isto vai de encontro ao modo como se perceciona que design sem texto não é design, como a imagem apenas complementa uma composição textual, privando a imagem de ter qualquer poder editorial. Entenda-se, então, que a supremacia do texto sobre a imagem afeta e interliga-se com outros tipos de supremacia, que se estende até um ângulo patriarcal e dominante de um sobre o outro.

Exploro, assim, no espaço da página do objeto editorial, a relação imagem–texto e de que modos é que esta pode ser gerada, o que é que imagens numa página podem informar, como podemos repensar atos de leitura e legibilidade e como podemos compreender o gesto editorial como ato crítico e reflexivo.

> This book is integrated in its text and illustrations, but it also considers the impatient reader, who, at first unwilling to plow through the written arguments, may enjoy the pictorial material. Stirred by this, he may then proceed to read brief captions, glossaries, and footnotes until his appetite is whetted to explore the main text. (Moholy-Nagy, 1947, p. 6)

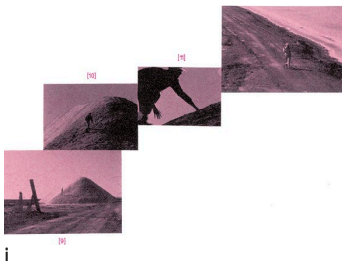
Informado por Moholy-Nagy em *Vision in motion,* mas invertendo papéis—bem como provocantemente questionando a sua utilização de pronomes masculinos para a audiência num todo—, neste ensaio, as imagens são o cerne da pesquisa e das publicações, utilizando o texto como auxílio narrativo e contextual. A leitura das publicações pode, assim, ser feita de várias formas: apenas através das imagens, apenas através do texto ou numa navegação mais ou menos equilibrada entre ambos. Os parâmetros para a leitura e estrutura das publicações é deliberadamente ambígua.

Posto o que foi defendido nos capítulos anteriores, e partindo, mais uma vez, da análise de Didi-Huberman (2018), o atlas introduz no conhecimento a dimensão sensível, a diversidade e o caráter incompleto de cada imagem. Este «carácter incompleto de cada imagem», de certa maneira, informa a preocupação de criar ligações heurísticas que conectam tópicos, preocupações e padrões dentro desta narrativa, independentemente de como se posicionam no espaço

e no tempo. É relevante que estas ligações não tenham que, necessariamente, ser apresentadas cronológica e geograficamente próximas. Pelo modo como a história opera, a censura—e a resistência *queer*, em sua resposta,—reproduz-se não-linearmente no tempo, assumindo manifestações na atualidade que espelham as de décadas no passado, bem como no espaço, em que atos num ponto geográfico têm paralelismos com atos noutro ponto geográfico, dá-se o exemplo de manifestações na Grécia Antiga que se reproduzem em Portugal do século XX.

A *forma*[i] como as imagens se apresentam e são utilizadas também alimenta este carácter incompleto, isto é, uma recolha fragmentada (mas objetiva) da História através de imagens opera quase como pequenos *recortes*[ii] desta, que permitem partir de uma experiência pessoal e torná-la coletiva, e vice versa, reconhecendo que uma investigação desta dimensão nunca poderá ser historicamente extensa. O seu conteúdo histórico, no entanto, é fulcral para uma compreensão da censura e da resistência *queer* no contexto do progresso da História e dos seus direitos, permitindo este ensaio ser consultado e compreendido por qualquer pessoa, dentro ou fora da comunidade LGBTQIA+.

Numa intenção de aproximar este ensaio de uma perspetiva mais *queer* em relação ao design, várias decisões foram tomadas, tanto antes como no desenrolar deste, que permitem desafiar e questionar normas estabelecidas na disciplina.



i



ii

[2.3.1] Formato, composição e cor

A primeira passou pelas decisões formais que geram a publicação física: a variedade nos formatos e a recusa de grelhas, margens ou colunas. A criação editorial intersecta abordagens digitais com manuais, imprimindo e recortando as imagens, sendo a curadoria destas na página o ponto de partida narrativo. Todas as impressões—domésticas—são feitas em escala de cinzas, não só pela lógica de poupança de recursos *do it yourself*, mas também por aproximar a sua estrutura a uma zine, *scrapbook*, panfleto ou cartaz dos movimentos *punk* ou *queercore*, enfatizando o que poderá ser o reflexo de uma cultura marginal no design editorial, e o modo como isso passa por quebrar normas pré-concebidas. Esta mesma noção foi explorada no estudo editorial feito por Simone Rossi aos *Cadernos de referências* do artista brasileiro Hudinilson Jr., na qualidade do *scrapbooking* como ferramenta de representação do desejo *queer*, com o que Rossi denomina de «des-produção»—a interrupção de uma lógica produtivista que transforma o gesto editorial num ato crítico e reflexivo—e «anarquivo»—um arquivo que não apenas guarda, mas que ativa, desestabiliza e gera novas conexões imprevistas (Rossi, 2026). O ato de *vasculhar*[4] e reescrever a história através da reapropriação de recortes e não-imagens entende-se por um ato crítico no modo como vai contra a disciplina do design gráfico, que por si defende o minimalismo, a neutralidade e o profissionalismo de identidade e forma.

Em contraste com a impressão monocromática das imagens, a utilização da cor surge através do papel, que por sua vez, é inspirada nos

4 Em referência à metodologia *scavenger* de Jack Halberstam (1998).

vários símbolos ligados à resistência *queer*—rosa pastel, retirado do triângulo utilizado para identificar homossexuais durante o Holocausto, bem como da bandeira da comunidade trans; laranja e magenta, retirados da bandeira da comunidade lésbica, vermelho, retirado do laço em solidariedade com a epidemia do VIH/SIDA; e roxo, inspirado nas referências a violetas na poesia de Safo como símbolos do amor e do afeto.

[2.3.2] Tipografia *queer* feminista

A segunda intenção passou por rejeitar a cisheteronormatividade na disciplina do design escolhendo utilizar apenas fontes tipográficas feitas por mulheres e/ou pessoas *queer* e marginalizadas. Numa área dominada por homens, tal como tantas outras, esta decisão não só cria representatividade, reforçando o trabalho des autorus como legítima dentro do campo do design, como cria, simultaneamente, espaço para novas interpretações *queer* em relação à tipografia.

Numa perspetiva sociolinguística, a tipografia deve acompanhar as mudanças de quem a utiliza: visto não ser o humano que se molda à necessidade linguística, mas sim a língua que se molda à necessidade humana, o mesmo deve ser considerado com a tipografia. Cria-se, assim, uma plataforma que divulga criadorus de fontes que abordam tipografia com foco na linguagem neutra e não-binária, que passa pela introdução de caracteres alternativos que, quando usados, criam ambiguidade na leitura, abrindo a hipótese de uma leitura espetral, tal como o género.

[2.3.3] Nota de referências inclusivas

Nesta investigação é utilizada a 7.ª edição da norma APA (American Psychological Association), que por sua vez, substitui o primeiro nome des autorus pela sua inicial. Como reflexo de uma sociedade patriarcal, é comum presumir-se inconscientemente que referências académicas se tratam, maioritariamente, de autores masculinos cisgénero. Posto isto, como terceira intenção, existe a decisão objetiva de não omitir o primeiro nome da autoria, colocando-o por extenso, dando visibilidade à identidade da pessoa em causa. Dá-se o exemplo do autor trans Jack Halberstam, cujo nome pré-transição começava com a mesma letra. Ora, ao referenciar, por exemplo, a obra ***Female Masculinity*** nesta investigação apenas com "Halberstam, J." corre-se o risco de invalidar a sua transição, neste que é um ensaio que se admite como inclusivo e interseccional.

Dá-se o exemplo a seguir:

> Halberstam, Jack (1998). *Female Masculinity* (p. 13). Duke University Press.

3

Dossier Primeiro: Invisibilidades e autocensura dentro da comunidade LGBTQIA+

[...] I have been to jail. I have been raped and beaten. Many times. By men, heterosexual men that do not belong in the homosexual shelter. But do you do anything for me? No. You tell me to go and hide my tail between my legs. I will not put up with this shit. I have been beaten. I have had my nose broken. I have been thrown in jail. I have lost my job. I have lost my apartment for gay liberation, and you all treat me this way? What the fuck's wrong with you all? Think about that! [...]

Excerto do discurso *Y'all better quiet down*, de Sylvia Rivera.
Christopher Street Liberation Day Rally, 24 de junho de 1973.

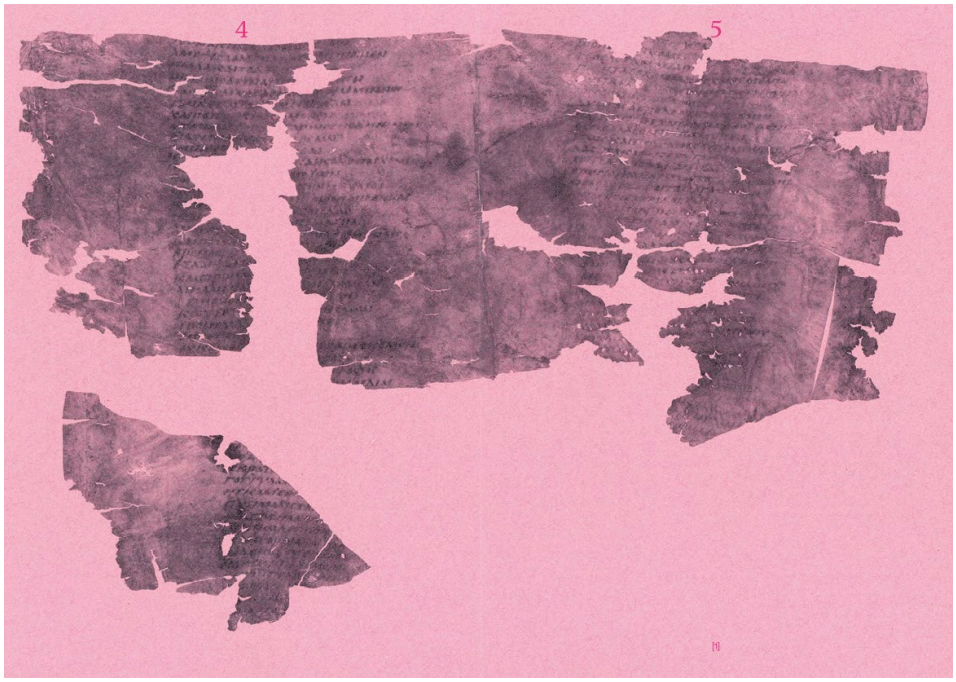
3
Dossier Primeiro: Invisibilidades e autocensura dentro da comunidade LGBTQIA+
[3.1] De Lesbos a Castro Marim: invisibilidade lésbica

Começo esta investigação, de certa maneira, mas não totalmente, por um início cronológico. A história da resistência *queer* parte, acima de tudo, pela resistência das pessoas lésbicas e trans da comunidade LGBTQIA+, que, apesar dos seus esforços ao longo dos anos, continuam a ver a sua identidade apagada, maltratada e/ou fetichizada.

Não é por acaso, aliás, que as lésbicas representam a primeira letra na sigla LGBTQIA+, por si um ato político, que será aprofundado mais à frente neste capítulo, quando relaciono a importância da epidemia do VIH/SIDA para a luta dos direitos atuais para a comunidade LGBTQIA+[5]. Ainda assim, e tencionando começar seja de que maneira for pela questão da invisibilidade lésbica, parece-me apropriado começar, então, pela Antiguidade.

[5] Ver página X.

Safo não terá sido, de todo, a primeira mulher lésbica da história, mas podemos, pelo menos, iniciar a nossa narrativa por ela, já que a ela tanto devemos. No entanto, quase tudo o que conhecemos sobre Safo é especulativo e academicamente debatido. Nasceu, provavelmente em 620 a.C., ou talvez 615 a.C. Talvez tenha sido casada com um homem chamado Cercylas e ambos tenham tido uma filha chamada Cleis, batizada com o mesmo nome da sua própria mãe. Até os nomes dos membros da sua família são inconsistentemente registados (Poetry Foundation, 2019). Talvez tenha nascido em Eressos ou em Mytilene, certamente na ilha grega de Lesbos. E é aqui que já se geram algumas certezas. Duas coisas sobre a sua existência das quais sabemos são o seu nome e a sua naturalidade, que rotularam dois termos que se referem a relações românticas e sexuais entre mulheres—o termo «lésbica» refere-se à orientação sexual ou romântica mais frequentemente definida como uma mulher que se sente atraída por outras mulheres, com muitas variações nas



[Fig. 1]
O primeiro *spread* do Dossier Primeiro. Na investigação editorial o mais intuitivo para mim foi começar com um dos fragmentos mais antigos de poesia sáfica de que há registo. Estabelece-se o início do dossier na Antiguidade Clássica e o final, mais à frente, na era contemporânea.

definições (*Lesbian*, n.d.), que se refere também às pessoas naturais de Lesbos, ilha grega onde nasceu[6]. O termo «sáfica» refere-se a mulheres ou pessoas não-binárias que se sentem atraídas por mulheres (*Sapphic*, n.d.), e originou do seu próprio nome.

Todos os poemas que de Safo conhecemos apenas sobrevivem em fragmentos. O Fragmento 94 [Fig. 1], como o vemos, é fruto de camadas do tempo. Poder estar aqui neste momento a analisá-lo é, em si, um reflexo do tempo. Nunca poderemos saber o que Safo realmente intencionou com estes poemas, algumas entrelinhas permanecem perdidas para sempre. Estabelece-se, aqui, um padrão recorrente na história de identidades *queer*, e por consequência, no decorrer de toda esta investigação: a fragilidade e efemeridade dos factos reais.

O mesmo acontece com retratos de Safo ao longo da História da arte [Fig. 2]. Os seus atributos são dependentes dos cânones de beleza e do simbolismo que lhes é atribuído na época em que se inserem, ou da vontade de cada artista que a representa. Um busto romano, cópia de um original grego, exposto nos Museus Arqueológicos de Istambul, é, em grande parte associado a Safo, sendo a falta de autoria um fator que influencia esta atribuição. É fácil atribuir retratos femininos do período da Grécia Antiga (mesmo que cópias exatas feitas posteriormente) a Safo, devido à sua popularidade, por muites considerada a primeira poeta existente na tradição europeia, cuja singularidade nesse aspeto, muitas vezes, faz com que ela ofusque as muitas outras mulheres que compuseram textos na Antiguidade (Thorsen et al., 2018). Portanto, embora este seja identificado como um retrato de Safo, é bastante provável que seja, por exemplo, uma representação de Afrodite (The British Museum, n.d.).



[Fig. 2]
Os vários retratos de Safo, em várias técnicas, vários suportes e várias interpretações, dispostos na página com uma solução quase arqueológica.

Em quase todas as instâncias académicas que estudam a vida e obra de Safo, quando não é deliberadamente omitida informação, é mencionada a sua alegada fealdade e prostituição em vida (Thorsen et al., 2018). Existe aqui, à partida, um certo nível de censura sobre a verdadeira identidade de Safo, substituída por um cânone ideal da representação feminina grega no contexto

6 Sendo que, para indivíduos naturais de Lesbos, «lesbiano» pode também ser usado. No inglês existe apenas «*lesbian*», usado de maneira igual para ambos os significados.

das culturas ocidentais, relembrando o ***whitewashing***, tanto cultural como literal, da estatuária e arquitetura grega e romana (Talbot, 2018). Esta censura pode ter raízes misóginas—ocultar a verdadeira aparência e vida pessoal em troca de um padrão mais esteticamente aceitável? Ou o oposto, ocultar a sua verdadeira aparente beleza em troca de uma hipotética vida de desumildade e vergonha, de modo a descreditar a relevância da sua obra e da sua identidade?

Existe, simultaneamente, a perspetiva da própria passagem do tempo, também presente na imagem anterior, como uma manifestação de iconoclastia indireta. O rosto de Safo encontra-se desfigurado, a sua identidade foi parcialmente apagada. Situações semelhantes fazem parte da história, como o exemplo da Grande Esfinge de Gizé, cujo nariz, segundo o historiador egípicio al-Maqrīzī, foi destruído por um sufi, de seu nome Muhammad Sa'im al-Dahr, como protesto a atos de devoção por parte de camponeses egípcios à grande estrutura. Sa'im al-Dahr terá sido executado por atos de vandalismo (Smithsonian Journeys, 2020). No entanto, esta hipótese é debatida por vários historiadorus, dando mais veracidade à causa da deterioração estrutural por fatores naturais.

Com isto pretende-se avaliar o nível de censura e iconoclastia que se pode associar à própria passagem do tempo, apesar de indireta e involuntária. A imagem fragiliza-se, os materiais deterioram-se, os detalhes esbatem-se. Soma-se a falta de registos, a omissão de testemunhos de vida e, em grande parte dos casos, a falta de autoria.

Durante a era vitoriana, Safo era comummente representada como uma figura de desejo, que devido à sua alegada prostituição em vida, via o seu retrato tomar proporções relativamente mais pornográficas do que representações da Antiguidade, sexualizada, transformada de poeta em lésbica e convertida na mulher aberrante (Albert, 1993), segundo os preconceitos sociais sobre sexualidade feminina no séc. XIX francês e britânico.

Segundo a conferencista e investigadora Thalia Allington-Wood,

> Esta mulher é, sem dúvida, apresentada como um ser sexual. A cor das suas vestes e o seu comportamento controlado sugerem experiência, em vez de inocência. Algo que é reforçado pelo seu ato iminente de saltar ou cair num abismo, que era visto no século XIX como representando um desmaio ou a experiência de alívio sexual. Em muitos aspetos, esta é uma pintura feita por homens e para homens, sendo os elementos pornográficos da imagem inevitáveis. Recebemos um convite direto para apreciar o seu corpo exposto, com as referências clássicas a legitimar a sua nudez. (Allington-Wood, 2008)

Já na obra do artista Simeon Solomon, Safo é representada ao lado de Erinna, poeta sua contemporânea, nesta que é uma particularmente intrigante exploração da pintura pré-Rafaelita. Na aguarela datada de 1864 [Fig. 3], destaca-se a linguagem corporal de desconforto e recusa por parte de Erinna «(...) não por falta de desejo, mas porque, talvez, Safo não esteja realmente presente fisicamente, e sim espiritual e metaforicamente, reflete Natalie Pretzman (2020). A jornada pessoal de Simeon Solomon na exploração do amor *queer*, ao que

ele chama «amor divino» inicia-se a partir de 1871, ano em que escreve *Uma Visão do Amor Revelada no Sono,* um poema em prosa, que inicia um período de produção de centenas de pequenas obras realizadas ao longo de 33 anos, que «revelam uma complexa mitologia privada de ideias que abrange uma mistura espiritual de judaísmo, catolicismo, budismo e mitologia grega» (Ferrari, n.d.). Portanto, pensando na expressão artística como canal de superações pessoais, esta pintura poderá ser lida como um meio de lidar ou superar as próprias ansiedades do artista, sobre a sua sexualidade e o seu lugar na estratificação social. Falamos de resistência em tempos de opressão.



[Fig. 3]
Uma comparação anacrónica entre a obra de Simeon Solomon e de Filipa César. 146 anos de diferença, a mesma emoção.

Dando um passo maior para a era contemporânea, mas seguindo a mesma lógica de expressão artística como reflexo de uma superação pessoal, a obra *INSERT,* de Filipa César [Fig. 3] espelha uma homenagem às mulheres lésbicas, vítimas do Estado Novo português. São poucos os testemunhos de identidades *queer* durante este regime. Castro Marim foi um dos principais destinos de degredo e trabalhos forçados, vila conhecida pela sua produção de sal. César escolhe representar duas mulheres lésbicas que, não só sobrevivem durante um regime opressor que as obriga a trabalhar forçosamente, mas que resistem nestas circunstâncias e exploram um desejo e atração primais, pelo qual estão a ser punidas. Segundo a artista, *INSERT* reflete «a tradução do pecado em sal».

Nesta imagem e na anterior [Fig. 3] observamos dois retratos de duas mulheres num recorte de um momento íntimo e carnal. Em ambas, uma das figuras apresenta uma distância física que pode ser emocional e involuntária. Um reflexo de medo ou mera suspensão de descrença?

Filipa César estabelece uma ligação entre a experiência *queer* de viver à margem com o posicionamento geográfico de Castro Marim como «vila-*fronteira*», inscrevendo o carácter simbólico da invisibilidade e da proibição (Tomé, 2020) nesta relação *entre* uma margem e outra, *entre* o corpo e a paisagem. A montanha de sal é um obstáculo que se torna palco do desejo. A *margem* é explorada tanto metafórica como diretamente ao longo da obra [Fig.

4] e tem particular impacto no que se refere ao desejo lésbico. No decorrer do filme, «as duas personagens femininas [...] deambulam pelo espaço, traçando uma geografia do desejo, desenham-se corpos que se confundem um no outro e nos montes que habitam e que se transformam na sua passagem» (Tomé, 2020).

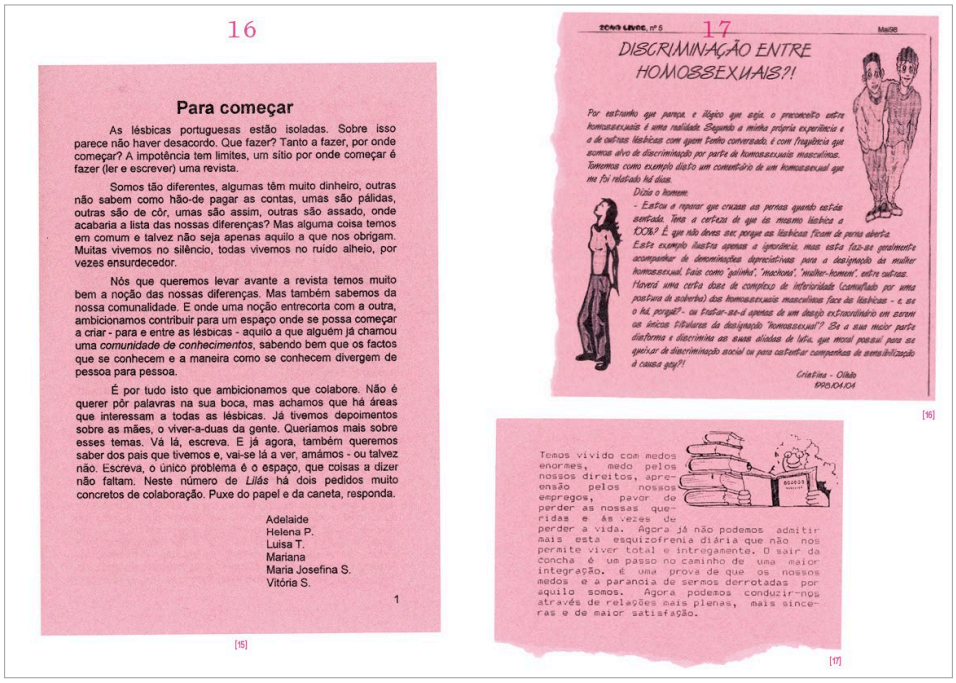


[Fig. 4]
Disposição harmónica de *frames* da obra *INSERT*. A lógica da narrativa flui de maneira improvável na página assemelhando-se à forma da montanha do desejo que é retratada no filme.

Viver à margem tem sido uma constante realidade para a comunidade lésbica desde que se debatem direitos LGBTQIA+. Para além de serem marginalizadas pela sua sexualidade, também o são pelo seu género. Por mais que a comunidade LGBTQIA+ queira ser um espaço seguro para identidades dissidentes não-cisheteronormativas, é composto de milhares de pessoas diferentes, que defendem e perpetuam ideais diferentes—veja-se a minha utilização do termo queer no título e no desenvolvimento desta investigação: é uma decisão própria que parte da minha experiência e da minha identidade dentro da minha vivência, mas há quem recuse este e outros termos, seja pela sua génese pejorativa, por preferência semântica ou oposição a radicalismo político—, o que torna difícil e complexa a conexão em grupo. Estas diferenças podem criar incongruências e privilégios dentro da comunidade, a própria evolução da sigla ou da identidade LGBTQIA+ é exemplo disso: o que começou como a comunidade «gay» ou «homossexual» já conta com mais de 10 identidades nas várias versões da sigla, o que as posiciona a todas com igual importância no esforço pelos direitos. Posto isto, a luta tem de ser interseccional.

«As lésbicas portuguesas estão isoladas», abre assim, a junho de 1993, a segunda edição da Revista Lilás, publicação lésbica portuguesa [Fig. 5]. «Somos tão diferentes, algumas têm muito dinheiro, outras não sabem como hão-de pagar as contas, uma são pálidas, outras são de côr, umas são assim, outras são assado, onde acabaria a lista das nossas diferenças?» A necessidade para a criação de uma publicação como meio de mobilização para uma comunidade identifica aqui uma invisibilidade acrescida que não era sentida por homens gays na mesma época, facto que de certo modo se multiplica infindavelmente noutras instâncias, dê-se o exemplo da palavra

«gay» ser sinónimo da comunidade LGBTQIA+ num todo durante décadas. A primeira publicação assumidamente LGBTQIA+ em Portugal foi uma zine lésbica autoeditada, a revista Organa, que publicou entre 1990 e 1992. Apesar de ter adotado uma estratégia assimilacionista durante a maior parte da sua existência, Ana Maria Brandão e Tânia Cristina Machado defendem que a Organa promoveu a mobilização política das lésbicas portuguesas, afirmando-a como exemplo do percurso fulcral do ativismo lésbico em Portugal (Brandão et al., 2015).


16

Para começar

As lésbicas portuguesas estão isoladas. Sobre isso parece não haver desacordo. Que fazer? Tanto a fazer, por onde começar? A impotência tem limites, um sitio por onde começar é fazer (ler e escrever) uma revista.

Somos tão diferentes, algumas têm muito dinheiro, outras não sabem como hão-de pagar as contas, umas são pálidas, outras são de côr, umas são assim, outras são assado, onde acabaria a lista das nossas diferenças? Mas alguma coisa temos em comum e talvez não seja apenas aquilo a que nos obrigam. Muitas vivemos no silêncio, todas vivemos no ruído alheio, por vezes ensurdecedor.

Nós que queremos levar avante a revista temos muito bem a noção das nossas diferenças. Mas também sabemos da nossa comunalidade. E onde uma noção entrecorta com a outra, ambicionamos contribuir para um espaço onde se possa começar a criar - para e entre as lésbicas - aquilo a que alguém já chamou uma *comunidade de conhecimentos*, sabendo bem que os factos que se conhecem e a maneira como se conhecem divergem de pessoa para pessoa.

É por tudo isto que ambicionamos que colabore. Não é querer pôr palavras na sua boca, mas achamos que há áreas que interessam a todas as lésbicas. Já tivemos depoimentos sobre as mães, o viver-a-duas da gente. Queríamos mais sobre esses temas. Vá lá, escreva. E já agora, também queremos saber dos pais que tivemos e, vai-se lá a ver, amámos - ou talvez não. Escreva, o único problema é o espaço, que coisas a dizer não faltam. Neste número de *Lilás* há dois pedidos muito concretos de colaboração. Puxe do papel e da caneta, responda.

Adelaide
Helena P.
Luísa T.
Mariana
Maria Josefina S.
Vitória S.

1

[15]

17

DISCRIMINAÇÃO ENTRE HOMOSSEXUAIS?!

Por estranho que pareça e ilógico que seja, o preconceito entre homossexuais é uma realidade. Segundo a minha própria experiência e a de outras lésbicas com quem tenho conversado, é com frequência que somos alvo de discriminação por parte de homossexuais masculinos. Tomemos como exemplo disto um comentário de um homossexual que me foi relatado há dias.

Dizia o homem:

- Estou a reparar que criadas as pernas quando estão sentadas. Tens a certeza de que és mesmo lésbica a 100%? É que não deves ser porque as lésbicas fecham as pernas abertas.

Este exemplo ilustra apenas a ignorância, mas esta faz-se geralmente acompanhar de denominações depreciativas para a designação da mulher homossexual, tais como "galinha", "machona", "mulher-homem", entre outras.

Haverá uma certa dose de complexo de inferioridade (camuflado por uma postura de aceitação) dos homossexuais masculinos face às lésbicas - e, se o há, porquê? - ou trata-se apenas de um desejo extraordinário em serem as únicas titulares da designação "homossexual"? Se a sua maior parte diferença e discrimina as suas aliadas de luta, que moral possui para se queixar de discriminação social ou para cobrar companheira de consciencialização à causa gay?!

Cristina - Oiiiio
1990.04.04

[16]

Temos vivido com medos enormes, medo pelos nossos direitos, apreensão pelos nossos empregos, pavor de perder as nossas queridas e às vezes de perder a vida. Agora já não podemos admitir mais esta esquizofrenia diária que não nos permite viver total e intregamente. O sair da concha é um passo no caminho de uma maior integração. É uma prova de que os nossos medos e a paranóia de sermos derrotadas por aquilo somos. Agora podemos conduzir-nos através de relações mais plenas, mais sinceras e de maior satisfação.

[17]

[Fig. 5]
Recortes e pedaços de mensagens institucionais e correspondência de leitoras das revistas lésbicas Lilás, Zona Livre e Organa. Estes recortes não só são importantes pelas mensagens que carregam no âmbito da invisibilidade que se sentia na comunidade lésbica nos anos 1990 em Portugal, como também introduz já uma perspetiva *queer* em relação ao design editorial (tema mais aprofundado no capítulo 5), mesmo que inconsciente ou criada por necessidade. Trata-se de resistência no espaço da página.

A revista Lilás surge em 1993, no ano seguinte à extinção da Organa. Enquanto uma abriu espaço para a organização e visibilidade lésbica a segunda deu continuidade e ampliou esse trabalho durante quase uma década, não esquecendo que ambas as publicações surgem não só como resposta à opressão sentida após o regime do Estado Novo (1933–1974) como também à exclusão de grupos feministas pós-1974 (Holleran, 2024). Estas que são vistas como as primeiras mulheres lésbicas portuguesas a difundir uma consciência política dentro do país, voltaram-se para experiências e vivências além fronteiras para criar canais de relação com outras lésbicas. Grace Holleran (2024) analisa que as editoras de ambas as revistas «conseguiram traduzir e divulgar textos de autoras lésbicas feministas de países como os Estados Unidos, o Reino Unido e a França» sendo que ao fazê-lo, «criaram simultaneamente um "contrapúblico lésbico-feminista" aberto e igualitário, permitindo que as lésbicas se encontrassem entre as páginas das publicações, através da colaboração e das expressões de desejo.» Essas páginas, para além de notícias e realidades do mundo lésbico, constituíam espaços de participação, colaboração e partilha de experiências entre as suas leitoras, semelhante a um diário coletivo, onde falavam abertamente, entre muitos outros assuntos, sobre constrangimentos de discriminação dentro da comunidade LGBTQIA+ e de afirmação identitária diária e construção de redes de apoio, com o objetivo de criar e promover um sentimento de pertença. Tal como defendem Sidney Abbott e Barbara Love em *Sappho was a Right-on Woman: A Liberated View on Lesbianism*, o principal

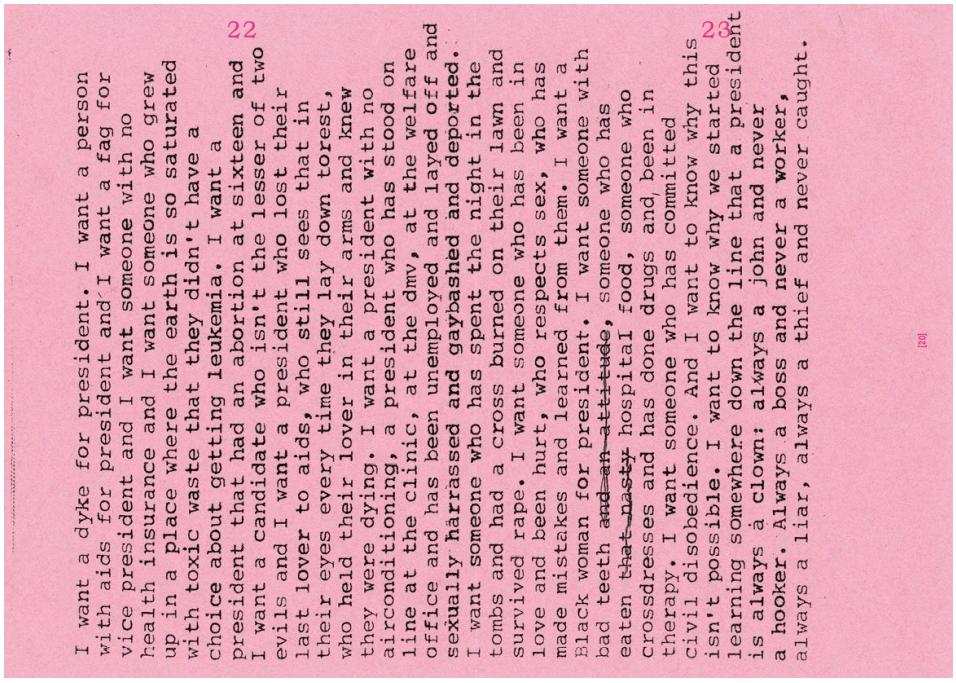
objetivo dos grupos de sensibilização para mulheres lésbicas é «proporcionar uma oportunidade de autoconhecimento e crescimento que não se encontra em nenhum outro lugar da sociedade para as pessoas [LGBTQIA+]» (Abbott, 1977).

[3.2] De Nova Iorque ao Bonfim: invisibilidade trans

> [...] I want a president with no airconditioning [sic], a president who has stood on line [sic] at the clinic, at the dmv, at the welfare office and has been unemployed and layed off and sexually harrassed and gaybashed and deported. I want someone who has spent the night in the tombs and had a cross burned on their lawn and survived rape. I want someone who has been in love and been hurt, who respects sex, who has made mistakes and learned from them. I want a Black woman for president. [...]

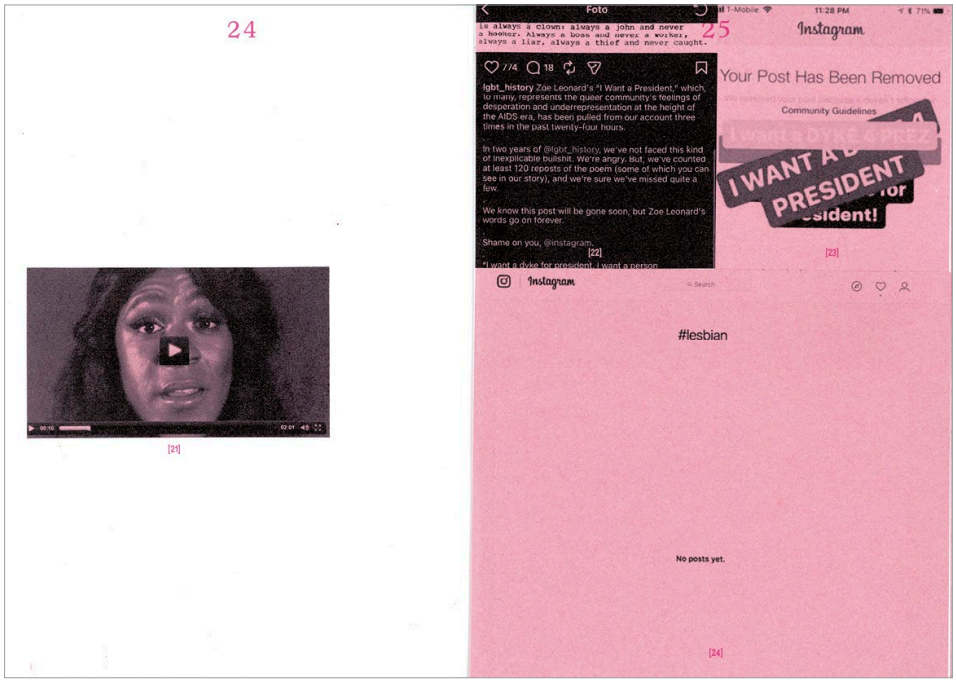
Excerto do poema *I want a president*, de Zoe Leonard (1992).

O poema entitulado *I want a president,* da artista americana Zoe Leonard foi escrito como reação à candidatura indepentente da poeta Eileen Myles, amiga de Leonard, à presidência dos Estados Unidos da América, em 1992. Na sua candidatura, Myles identificava-se abertamente como uma «candidata mulher», numa época em que George W. Bush deixou claro que as mulheres, as minorias e os ativistas deviam limitar a sua liberdade de expressão (Myles, 2015). O poema de Zoe Leonard representa a urgência e a fúria de uma população e de uma comunidade que assistia em tempo real à história de uma nação a regredir na sua conquista de direitos e de liberdade. Ironicamente patriótico, *I want a president* satiriza o «sonho americano» e despe-o de preconceito. Ume presidente que (sobre)vive à ***margem*** e que conhece a sua nação, a sua população e os problemas que esta enfrenta. Num panorama do pós-pandemia do HIV em solo estado-unidense, a linguagem perante injustiças sociais só se tornou mais agressiva e urgente, um apelo à ação, uma recusa à norma social da época.


22
I want a dyke for president. I want a person
with aids for president and I want a fag for
vice president and I want someone with no
health insurance and I want someone who grew
up in a place where the earth is so saturated
with toxic waste that they didn't have a
choice about getting leukemia. I want a
president that had an abortion at sixteen and
I want a candidate who isn't the lesser of two
evils and I want a president who lost their
last lover to aids, who still sees that in
their eyes every time they lay down torest,
who held their lover in their arms and knew
they were dying. I want a president with no
airconditioning, a president who has stood on
line at the clinic, at the dmv, at the welfare
office and has been unemployed and layed off and
sexually harrassed and gaybashed and deported.
I want someone who has spent the night in the
tombs and had a cross burned on their lawn and
survived rape. I want someone who has been in
love and been hurt, who respects sex, who has
made mistakes and learned from them. I want a
Black woman for president. I want someone with
bad teeth ~~and an attitude~~, someone who has
eaten ~~that nasty~~ hospital food, someone who
crossdresses and has done drugs and been in
therapy. I want someone who has committed
civil disobedience. And I want to know why this
isn't possible. I want to know why we started
learning somewhere down the line that a president
is always a clown: always a john and never
a hooker. Always a boss and never a worker,
always a liar, always a thief and never caught.
23

[Fig. 6]
Poema *I want a president*, de Zoe Leonard. A direção das imagens no livro mudam de dimensão e direção consoante a urgência e necessidade gráficas que as imagens possam conter.

Em 2022, trinta anos depois da primeira divulgação de *I want a president*, uma publicação com este poema é apagado da página lgbt_history. Colocam-se as questões: poderá ter isto ocorrido devido a uma norma de «segurança» por parte do Instagram ao identificar as palavras *dyke* ou *fag* na imagem ou pura censura? Segundo uma reportagem no website Quartz, a censura do Instagram parece, muitas vezes, «arbitrária». Imagens que contêm nudez masculina bastante explícita mantém-se, na grande parte das vezes, sem serem censuradas. O poema de Leonard, por sua vez, já tinha sido publicado no Instagram várias vezes no passado, especialmente depois de ter sido exibido como uma instalação pública no parque High Line, em Nova Iorque, em 2016 (Kozlowska, 2019).



[Fig. 7]
Numa carência de colocar os problemas de invisibilidade, censura e desolação da comunidade *queer* na atualidade, empregam-se na página impressa dois formatos anacronicamente transpostos do digital para o papel: a miniatura de um vídeo em pausa e capturas de ecrã de dispositivos móveis da rede social Instagram. É impossível premir para reproduzir ou deslizar para continuar o *scroll*, somos obrigados a atentar no que as imagens inscrevem. Leia-se, simultaneamente, o contraste entre vazio e cheio, oralidade e textualidade.

Não seria a primeira nem a última vez que conteúdo LGBTQIA+ seria alvo de censura, invisibilidade ou injúria por canais públicos de divulgação de informação e opinião. No caso de Portugal, vemos o discurso difamatório e infantilizante que os meios de comunicação utilizam quando se referem a artigos, colunas ou notícias relacionadas com pessoas ou acontecimentos LGBTQIA+. Tanto que, na noite de 20 de maio de 2024, um grupo de transfeministas proclamou «insurgência *queer*» nas instalações do noticiário português Observador, como resposta a «dez anos contra a transformação social» (União Libertária, 2024).

Numa publicação na rede social Instagram que regista a intervenção, feita pelo grupo União Libertária, a descrição lê-se «(...) O Observador tornou-se a plataforma de eleição para um tipo de comentário que se faz servir da crítica ao politicamente correto para propagar o desprezo e a desinformação sobre vidas sobre as quais sabe muito pouco. O uso ignorante de termos que não existem, o recurso a *fait divers* noutros países como sentenças da transexualidade contagiosa por vir, ou a arrogância de presumir entender o que deve fazer um movimento ao qual são completamente alheios podiam ser apenas idiossincrasias de uma comunicação social profundamente alienada à transformação social» (União Libertária, 2024). O tom utilizado nesta publicação



[Fig. 8]
Mais uma captura de um vídeo ampliado para uma dimensão exacerbadamente maior que o ecrã de um telemóvel, onde originalmente foi partilhado e visto por centenas de pessoas.

revela-se importante como reação à conformidade do discurso de ódio e da desinformação propagada pelos ***media*** tradicionais e, consequentemente, pelas redes sociais nas últimas décadas perante conquistas, acontecimentos, debates e crimes referentes a identidades *queer*, justificando uma normalização do escrutínio de qualquer identidade dissidente, já propagado pela direita e extrema-direita portuguesas, mas vazando, assim, para um discurso público e aberto.

Num artigo do Público de 2006 (Lusa, 2006), Gisberta Salce Júnior, mulher trans brasileira assassinada por um grupo de catorze rapazes menores, é propositadamente referida pelo seu nome pré-transição, recusando a vontade da própria Gisberta. bem como a da família, de ser identificada com pronomes femininos. Embora o género de Gisberta seja bastante claro no caso, a agência Lusa faz questão de escrever «o transsexual» com frequência.

Gisberta Salce Júnior residia em Portugal desde o início dos anos 1980. Após vários ataques transfóbicos antes dos seus 18 anos, no Brasil, Gisberta mudou de vida, procurando uma nova casa na Europa. Assentou no Porto onde, segundo uma carta que a sua mãe escreveu ao seu irmão após uma visita em novembro de 1993, Gisberta era feliz. No entanto, em 2006, o estado físico e mental de Gisberta deteriorava-se. Era seropositiva, sem-abrigo e encontrava-se num estado de debilitação profunda. Em fevereiro do mesmo ano, Gisberta foi vítima de vários crimes bárbaros, inicialmente por parte de três jovens rapazes, e mais tarde, um total de catorze, entre os 12 e os 16 anos que, durante vários dias seguidos, a agrediram física e sexualmente até a encontrarem inconsciente. O corpo de Gisberta foi encontrado dentro de um poço, num edifício desabitado na Avenida Fernão de Magalhães, na cidade do Porto (Franco, 2022). O caso de Gisberta espoletou uma onda de atenção por todo o país. Colocou a palavra transfobia no léxico nacional, permitindo que a voz de uma série de outras pessoas trans em situações de perigo fosse ouvida; fez surgir a primeira Marcha do Orgulho do Porto (Franco, 2022); mudou a lei; e criou uma moção para dar o seu nome a uma rua na cidade do Porto.

O modo como os ***media*** tratam a vida e morte de Gisberta como pessoa trans espelha-se, sobretudo, nas imagens usadas para a identificar. As fotografias de Gisberta que se encontram disponíveis ***online***—a grande parte sem créditos, presume-se, de autoria familiar—, retratam uma mulher emotiva, maioritariamente sorridente. A imagem usada para ilustrar reportagens dos principais canais de notícias é sempre a mesma. Esta fotografia [Fig. 9] apresenta-se com um cariz utilmente criminal, e é assim usado na maior parte dos artigos que comunicam e relembram a sua morte. A utilização de um retrato de Gisberta que reproduz um documento de identificação torna-se duvidosa. Esta imagem refere-se a Gisberta como uma mera cidadã que foi vítima de mais um homicídio, como se indiretamente colocando um número sobre o seu rosto, auxiliando a atualização quantitativa de assassínios em Portugal, de certa maneira, desumanizando-a e desvalorizando o ato atroz e fatal a que foi sujeita. Gisberta não foi só mais um óbito estatístico em Portugal, mas sim vítima de um crime de ódio contra a sua própria existência enquanto mulher trans.

[Fig. 9]

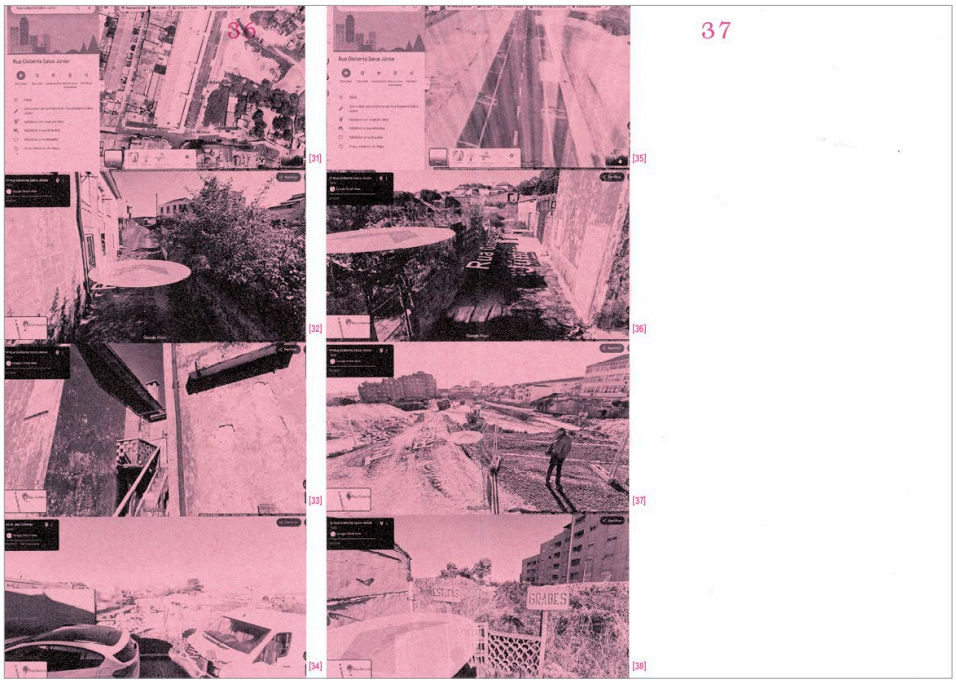




[Fig. 10]

No *spread* dedicado à resistência de Gisberta Salce Júnior, cria-se uma galeria de fotografias suas que pouco são usadas para publicamente retratar e contar a sua vida. E introduzo, pela primeira vez, uma segunda cor neste dossier. Imagens a laranja servem para criar um foco, na grande parte das vezes, de algum alerta—censura direta, utilização errónea da identidade de alguém, ou, no caso, quase uma rejeição de um retrato. É a fotografia de Gisberta que o público português mais conhece, pois, como menciono no texto investigativo, trata-se de um retrato quase criminal, uma fotografia tipo-passe que serve apenas para identificar uma cidadã vítima de um crime. Remete aos retratos angustiantes das pessoas presas durante regimes ditatoriais, que apresentarei no Dossier Segundo. Somos vítimas, retratadas como criminoses.

Após inúmeras polémicas, no dia 24 de maio de 2024 foi, finalmente, colocada a placa com o nome de Gisberta entre a Rua das Eirinhas e a Travessa das Eirinhas, na freguesia do Bonfim, após variadas propostas que não haviam encontrado consenso dentro da Comissão da Toponímia (Moreira, 2024). Através do Google Maps, quando vista de dentro, somos transportados para um passado de uma rua desatualizada, debilitada e desmoronada. Vista de fora, os registos são de uma rua em transformação. O local onde se situa atualmente a placa com nome de Gisberta deu, em tempos, lugar a dois marcos em pedra que identificavam «estufas» e «grades» [Fig. 11]. Ainda hoje, à data desta investigação, a rua encontra-se em constante transformação, com novas habitações a serem construídas. Sérgio Vitorino, ativista, e co-fundador da Marcha do Orgulho de Lisboa e do coletivo Panteras Rosa, analisa a relação entre toponímia e simbologia: «se uma rua fosse simplesmente uma rua, não lhes dávamos nomes, ficávamo-nos pelo sistema numérico. (...) É evidente que



[Fig. 11]
Sequência de capturas de um vídeo feito numa visita à Rua Gisberta Salce Júnior, no Porto, através do Google Maps. Quando vista de cima, por satélite, a rua encontra-se atual e reconstruída, quando vista por dentro, ainda surge a sua versão antiga, com casas e sinalética centenárias, construídas em pedra, erodidas e deixadas ao esquecimento.
A lógica de disposição de imagens é diferente da Fig. 4 também por questões de legibilidade.

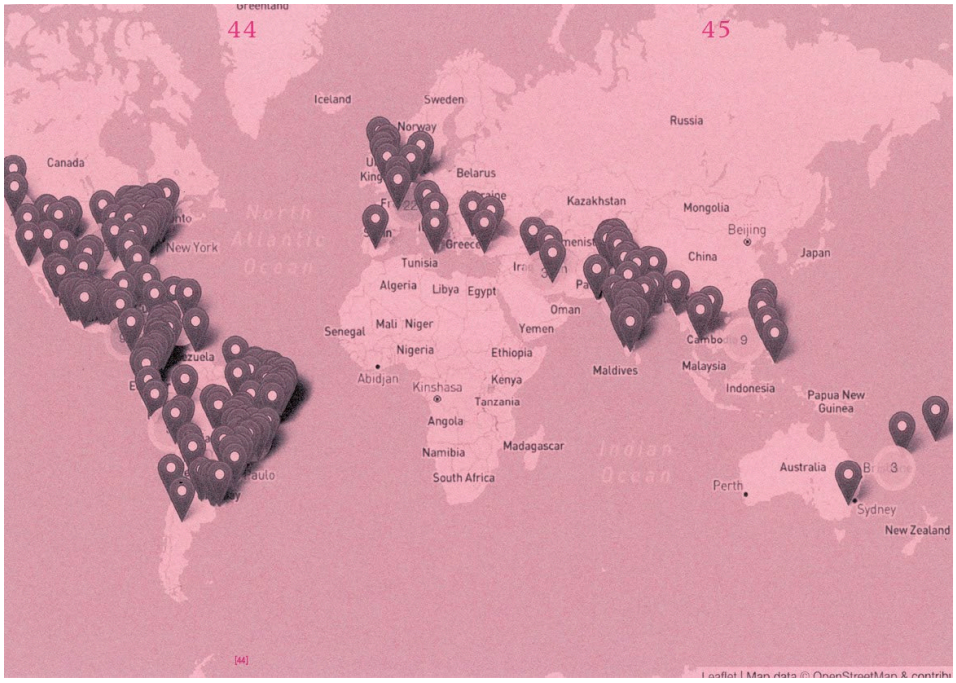


[Fig. 12]
O vídeo que efetuei na visita presencial à Rua Gisberta Salce Júnior foi com o intuito de compreender além da sinalética toponímica. O que é que o nome de uma rua significa para esta? O que é que traz para o ambiente que a rodeia? Apesar de não ser a rua em que Gisberta viveu, nem, aliás, ter conexão alguma com esta, a visita revelou-se curiosa por ter resultado numa caminhada reflexiva e simbólica, vendo-me na posição de inscrever significado e relações nas pistas visuais que encontrava.
Não pude deixar de notar que a própria rua se encontrava em *trans*formação, não só pelas obras habitacionais que ocupavam um dos lados da rua, como pela sua localização geográfica. Para um lado, a vista para o Cemitério do Bonfim, para outro, uma paisagem distante e colinosa sem horizonte.

a proposta de uma Rua Gisberta Salce Júnior tem um peso simbólico, e é um catalisador para que a própria cidade do Porto lide com os fatores de exclusão social que criam vulnerabilidades e preconceitos como os que expuseram Gisberta e que persistem na cidade e na sociedade portuguesa» (Franco, 2022).

Como reação ao escrutínio por parte dos ***media*** tradicionais e da falta de representação e apoio social e governamental, as comunidades trans não vêem outra opção senão unirem-se para registar e testemunhar as suas histórias, as suas conquistas e as suas perdas. O arquivo Remembering Our Dead (*Remembering Our Dead – Statistics*, n.d.) foi criado como apêndice ***online*** do Dia Internacional da Memória Transgénero, celebrado anualmente a 20 de novembro, que apresenta informações sobre pessoas trans cuja morte foi confirmada, com base em relatórios da Transgender Europe e de ativistas trans de todo o mundo. O site relata casos mortais de transfobia datados desde os anos 1970 até à atualidade, do total de 6224 casos registados no website, o Brasil

encontra-se no topo da lista com 2147 relatos. A organização TGEU (Trans Europe and Central Asia) divulgou a novembro de 2025 que «281 pessoas trans e de género diverso foram registadas como assassinadas entre 1 de outubro de 2024 e 30 de setembro de 2025». Esta contagem iguala aproximadamente uma morte a cada 31 horas. É de refletir que estes são valores a nível mundial, apenas de homicídios (TGEU, 2025).



[Fig. 13]
Mais uma escolha anacrónica entre o digital e o papel. Desta vez, a projeção de Mercator cingida a um tamanho A4—o mundo da transfobia nas nossas mãos.

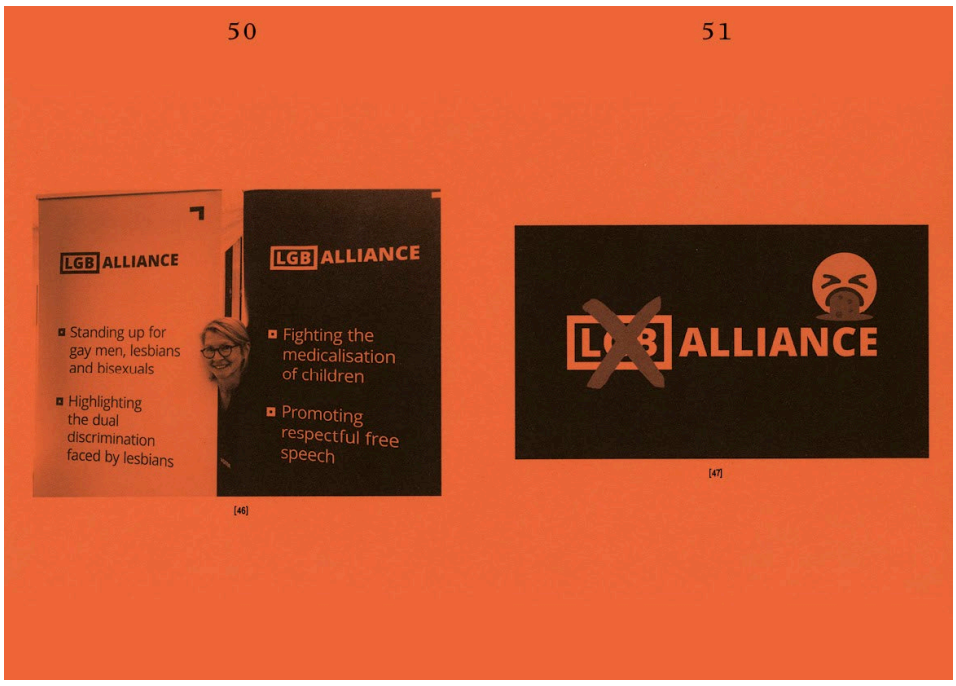
Numa realidade em que a existência de pessoas trans é ameaçada diariamente, continuam a ser tomadas decisões e propostas legislativas que põem em causa a pouca liberdade de expressão e poucas oportunidades (seja a nível profissional, de educação, de saúde) que já possuem. Recentemente, a 27 de janeiro de 2026 foi admitido na Assembleia da República Portuguesa o Projeto de Lei n.º 391/XVII/1.º que visa revogar a Lei n.º 38/2018, de 7 de agosto, que estabelece o direito à autodeterminação da identidade de género e expressão de género e à proteção das características sexuais de cada pessoa, e



[Fig. 14]
Os cartazes de protesto já são sinónimos de luta *queer* a este ponto. Manifestações de linguagem e vida. Um cartaz escrito à mão levantado por cima das nossas cabeças assusta muita gente, embora o texto nele escrito seja ignorado.

repristinar e alterar a Lei n.º 7/2011, de 15 de março, que cria o procedimento de mudança de sexo e de nome próprio no registo civil. O novo projeto de lei «atualiza a regulação do procedimento de mudança de sexo e de nome próprio no registo civil, em particular no que diz respeito à protecção das crianças e jovens, à luz da evidência científica mais recente e em consonância com os princípios da bioética e da dignidade da pessoa humana.» As bancadas do PSD, Chega e CDS aprovaram, com o voto contra de todos os outros partidos.

Este constitui um ponto particularmente relevante para evidenciar a insuficiente visibilidade e representatividade das quais as pessoas trans continuam a sofrer, assim como o apoio limitado em diversos contextos sociais, visto a própria comunidade LGBTQIA+ ter um histórico inegavelmente complicado com a aceitação e solidariedade para com identidades trans. Recuando ao início da luta pelos direitos LGBTQIA+, aos Estados Unidos da América da década de 1960, a rebelião protagonizada por mulheres trans era, ainda assim, chamada de «*Gay liberation*», onde termos como «gays», «homossexuais» e «*queers*» eram usados intercambiavelmente. Quando se começaram a agrupar as várias identidades através de siglas era comum a sigla «GLB» que, mesmo assim, apesar de estarem incluídas desde o início, não destacava as identidades trans. Eventualmente, surgiu «LGBT», colocando a comunidade lésbica na linha da frente e adicionando a comunidade trans, passo que finalmente afirma a comunidade como um espaço que, para além de defender os direitos das minorias sexuais, passou, simultaneamente, a defender os direitos das minorias não-conformistas.



[Fig. 15]
Mais uma amostra de rejeição através da cor. A LGB Alliance é dado como o exemplo a não seguir.
Na página ímpar, dois emojis que cancelam e vomitam sobre o nome da organização—exemplos de iconoclastia digital.

Existem, ainda assim, muitos grupos «feministas» que invalidam o lugar das identidades trans na comunidade. Dá-se o exemplo da Aliança LGB (LGB Alliance) que surge, em 2019, no Reino Unido. A sua organização acredita que o sexo biológico é importante, que a atração pelo mesmo sexo é real , e que identidade de género não deve ser confundida com sexualidade. O objetivo desta aliança é excluir minorias não-heterossexuais, colocando gays, lésbicas e bissexuais como únicas orientações válidas de serem apoiadas. A «causa» da

Aliança LGB é criar divisões entre comunidades, afirmando que a luta gay não pode estar de mãos dadas com a luta trans, com base em «provas e verdade» (LGB Alliance UK, n.d.). A Aliança LGB em Portugal refere que organizações LGBTQIA+ tentam «manipular a binaridade do sexo, parasitando a dor de quem nasce com deformações—actualmente denominados de intersexo, aquele «i» que decidiram incluir na interminável sigla—revela[m] uma insensatez grotesca. Usar estes casos excepcionais como exemplo de um sexo não-binário é o mesmo que dizer que alguém que nasce sem uma perna prova que os seres humanos não são bípedes» (Aliança LGB Portugal, n.d.). Podemos, sem rodeios, classificar a Aliança LGB não como uma «instituição de caridade» (The Charity Commission, 2021), mas sim como uma organização reacionária, que propaga discurso de ódio envolto numa máscara de «liberdade».

É interessante analisar a Aliança LGB de uma perspetiva visual, na sua identidade gráfica [Fig. 15] a tipografia não-serifada branca sobre fundo preto é desprovida de qualquer cor, símbolo ou personalidade—o objetivo é esquecer o passado, encaixar no molde cisheteronormativo, apresentar-se mais socialmente aceitável, digerível, *neutro*.

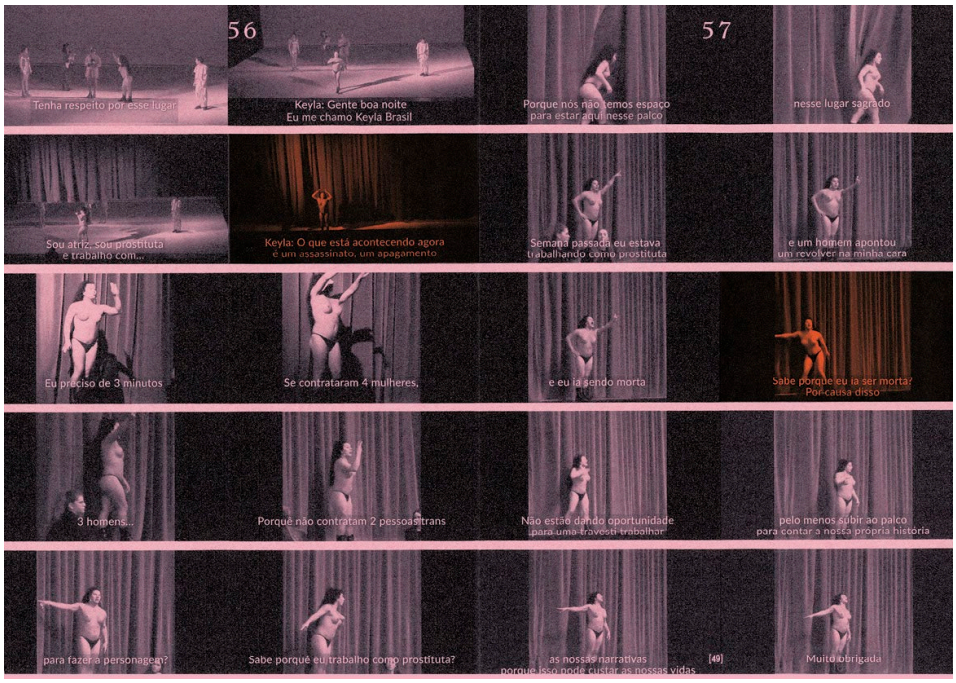
É em resposta a situações desta natureza que determinadas pessoas e movimentos optam por se identificar como «transfeministas», procurando demarcar-se de discursos considerados discriminatórios ou promotores de exclusão.

A transfobia parte, de certo modo, de um ciclo inconsciente e sistémico, no sentido em que a própria estrutura social reproduz o privilégio cis. Julia Serano chama este processo de «pressuposto cissexual[7]» (Serano, 2007), isto é, quando «a pessoa cisgénero projeta indiscriminadamente a sua cisgeneridade em todas as outras pessoas, transformando assim a cisgeneridade num atributo humano que é dado como adquirido», afirma a autora, da mesma maneira que todas as pessoas heterossexuais projetam a sua heterossexualidade em todas as outras pessoas com quem se cruzam. Em capítulos seguintes da mesma obra, Serano passa a descrever o que chama de «privilégio de género cissexual», partindo do mesmo pressuposto que projeta a cisgeneridade nas outras pessoas, as pessoas cissexuais sentem-se, simultaneamente, «infalíveis na sua capacidade de atribuir géneros a outras pessoas, o que pode levar-lhes a desenvolver um sentido exagerado de direito cissexual em relação ao género».

[7] Tradução livre do original inglês «*cissexual assumption*».

A 19 de janeiro de 2023 decorreu uma intervenção ativista durante a apresentação da peça *Tudo sobre a minha mãe*, no Teatro São Luíz, em Lisboa. A peça, produzida por Daniel Gorjão, é uma adaptação de Samuel Adamson, a partir do filme de 1999, produzido por Pedro Almodóvar. Keyla Brasil, ativista trans brasileira, interrompeu esta apresentação com as palavras de mote «*Transfake!*», seguidas de um monólogo sobre a invisibilidade das pessoas trans no mundo do espetáculo. *Transfake* é um termo, segundo a ativista, investigadora e artista Dusty Whistles, utilizado para denominar «a ação de artistas cisgénero que participam na exclusão de trabalhadores culturais trans através da apropriação de papéis trans» (Whistles, 2023).

Keyla Brasil acusa, com esta intervenção, es produtorus desta peça de perpetuar estereótipos e discursos transfóbicos com a escolha de um ator



[Fig. 16]
O discurso de Kelya Brasil que denuncia o *casting transfake* do Teatro São Luiz é, novamente, pontuado pela cor laranja quando a mensagem tenciona ser reforçada e relembrada: fala-se de assassinato e apagamento.

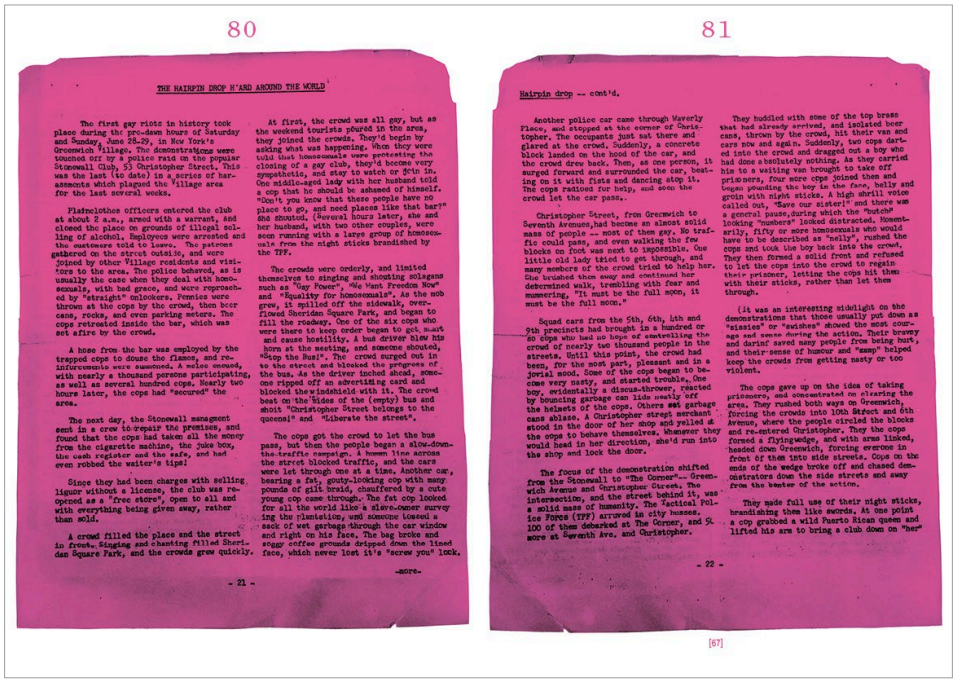
cis para representar uma personagem trans–Lola–, referindo que pessoas trans como a própria Keyla não têm espaço num palco português devido a estas escolhas. Defende Dusty Whistles que «o casting *transfake* ridiculariza as pessoas trans, com a suposição, mesmo que não intencional, de que não somos mais do que uma série de adereços amovíveis numa pessoa cis confusa». Nas apresentações posteriores à intervenção, a personagem de Lola passou a ser representada pela atriz trans Maria João Vaz (Colling, 2026).

Ora, a decisão consciente de escolher um ator cis para representar uma mulher trans reflete o «privilégio de género cissexual» que Julia Serano defende. Casos destes, bem como todos os mencionados anteriormente neste capítulo partem de uma lógica insidiosa da nossa pré-concepção relativamente a pessoas cuja expressão de género não se identifica com a experiência cis. Não só a situação ridiculariza a existência trans como retira a oportunidade da pessoa de poder contar a sua própria história, de ter um cargo de trabalho e de ser um membro ativo da sociedade, obrigando constantemente a uma vida vivida à ***margem***, na ***fronteira*** do despejo e da exclusão social, ***entre*** prostituição como sobrevivência e iminente homicídio.

[3.3] *Silêncio = Morte*: Censura e iconoclastia no apogeu da epidemia do HIV

A data de 28 de junho de 1969 marca o acontecimento-chave para um desencadear de movimentos de libertação *queer* em todo o mundo. A Revolta de Stonewall foi das primeiras respostas por parte da comunidade LGBTQIA+ a décadas de opressão e violência perpetuadas pelas forças policiais a pessoas queer, tanto em espaços públicos como espaços seguros para expressões *queer*, como foi o caso do Stonewall Inn. O bar situado em Greenwich Village, bairro de Nova Iorque, funcionava há décadas como espaço seguro para gays, lésbicas, pessoas trans, pessoas (especialmente jovens) sem-abrigo e *drag queens*, num período em que existiam muito poucos espaços seguros para a comunidade. E, por essa mesma razão, era alvo de constantes rusgas policiais. Na noite de 28 de junho, pelas 2:00h da manhã, as forças policiais entraram à paisana no Stonewall Inn, armados e com mandado (Leitsch, 1969), com o intuito de fechar as portas do bar por «venda ilegal de álcool». Cansades da constante vigilância e punição, quem frequentava o bar nessa noite revoltou-se contra a rusga policial começando uma onda de resistência que durou seis dias e que marcou o início da luta pelos direitos LGBTQIA+ a nível internacional.

> The police behaved, as is usually the case with homosexuals, with bad grace, and were reproached by "straight" onlookers. Pennies were thrown at the cops by the crowd, then beer cans, rocks, and even parking meters. The cops retreated inside the bar, which was set afire by the crowd. (Leitsch, 1969)


80

THE HAIRPIN DROP H'ARD AROUND THE WORLD

The first gay riots in history took place during the pre-dawn hours of Saturday and Sunday, June 28-29, in New York's Greenwich Village. The demonstrations were touched off by a police raid on the popular Stonewall Club, 53 Christopher Street. This was the last (to date) in a series of harassments which plagued the Village area for the last several weeks.

Plainclothes officers entered the club at about 2 a.m., armed with a warrant, and closed the place on grounds of illegal selling of alcohol. Employees were arrested and the customers told to leave. The patrons gathered on the street outside, and were joined by other Village residents and visitors to the area. The police behaved, as is usually the case when they deal with homosexuals, with bad grace, and were reproached by "straight" onlookers. Pennies were thrown at the cops by the crowd, then beer cans, rocks, and even parking meters. The cops retreated inside the bar, which was set afire by the crowd.

A hose from the bar was employed by the trapped cops to douse the flames, and reinforcements were summoned. A melee ensued, with nearly a thousand persons participating, as well as several hundred cops. Nearly two hours later, the cops had "secured" the area.

The next day, the Stonewall management sent in a crew to repair the premises, and found that the cops had taken all the money from the cigarette machine, the juke box, the cash register and the safe, and had even robbed the waiter's tips!

Since they had been charges with selling liquor without a license, the club was reopened as a "free store", open to all and with everything being given away, rather than sold.

A crowd filled the place and the street in front. Singing and chanting filled Sheridan Square Park, and the crowds grew quickly.

At first, the crowd was all gay, but as the weekend tourists poured in the area, they joined the crowds. They'd begin by asking what was happening. When they were told that homosexuals were protesting the closing of a gay club, they'd become very sympathetic, and stay to watch or join in. One middle-aged lady with her husband told a cop that he should be ashamed of himself. "Don't you know that these people have no place to go, and need places like that bar?" she shouted. (Several hours later, she and her husband, with two other couples, were seen running with a large group of homosexuals from the night sticks brandished by the TPF.

The crowds were orderly, and limited themselves to singing and shouting slogans such as "Gay Power", "We Want Freedom Now" and "Equality for homosexuals". As the mob grew, it spilled off the sidewalk, overflowed Sheridan Square Park, and began to fill the roadway. One of the six cops who were there to keep order began to get hurt and cause hostility. A bus driver blew his horn at the meeting, and someone shouted, "Stop the Bus!". The crowd surged out into the street and blocked the progress of the bus. As the driver inched ahead, someone ripped off an advertising card and blocked the windshield with it. The crowd beat on the sides of the (empty) bus and shouts "Christopher Street belongs to the queens!" and "Liberate the street".

The cops got the crowd to let the bus pass, but then the people began a slow-down-the-traffic campaign. A human line across the street blocked traffic, and the cars were let through one at a time. Another car, bearing a fat, gouty-looking cop with many pounds of gilt braid, chauffered by a cute young cop came through. The fat cop looked for all the world like a slave-owner surveying the plantation, until someone tossed a sack of wet garbage through the car window and right on his face. The bag broke and soggy coffee grounds dripped down the lined face, which never lost it's "screw you" look.

-more-

- 21 -

81

Hairpin drop -- cont'd.

Another police car came through Waverly Place, and stopped at the corner of Christopher. The occupants just sat there and glared at the crowd. Suddenly, a concrete block landed on the hood of the car, and the crowd drew back. Then, as one person, it surged forward and surrounded the car, beating on it with fists and dancing atop it. The cops radioed for help, and soon the crowd let the car pass.

Christopher Street, from Greenwich to Seventh Avenues, had become an almost solid mass of people -- most of them gay. No traffic could pass, and even walking the few blocks on foot was next to impossible. One little old lady tried to get through, and many members of the crowd tried to help her. She brushed them away and continued her determined walk, trembling with fear and mumbering, "It must be the full moon, it must be the full moon."

Squad cars from the 5th, 6th, 13th and 9th precincts had brought in a hundred or so cops who had no hope of controlling the crowd of nearly two thousand people in the streets. Until this point, the crowd had been, for the most part, pleasant and in a jovial mood. Some of the cops began to become very nasty, and started trouble. One boy, evidentally a discus-thrower, reacted by bouncing garbage can lids neatly off the helmets of the cops. Others set garbage cans ablaze. A Christopher Street merchant stood in the door of her shop and yelled at the cops to behave themselves. Whenever they would head in her direction, she'd run into the shop and lock the door.

The focus of the demonstration shifted from the Stonewall to "The Corner"-- Greenwich Avenue and Christopher Street. The intersection, and the street behind it, was a solid mass of humanity. The Tactical Police Force (TPF) arrived in city busses. 100 of them debarked at The Corner, and 50 more at Seventh Ave. and Christopher.

They huddled with some of the top brass that had already arrived, and isolated beer cans, thrown by the crowd, hit their van and cars now and again. Suddenly, two cops darted into the crowd and dragged out a boy who had done absolutely nothing. As they carried him to a waiting van brought to take off prisoners, four more cops joined them and began pounding the boy in the face, belly and groin with night sticks. A high shrill voice called out, "Save our sister!" and there was a general pause, during which the "butch" looking "numbers" looked distracted. Momentarily, fifty or more homosexuals who would have to be described as "nelly", rushed the cops and took the boy back into the crowd. They then formed a solid front and refused to let the cops into the crowd to regain their prisoner, letting the cops hit them with their sticks, rather than let them through.

(It was an interesting sidelight on the demonstrations that those usually put down as "sissies" or "swishes" showed the most courage and sense during the action. Their bravery and daring saved many people from being hurt, and their sense of humour and "camp" helped keep the crowds from getting nasty or too violent.

The cops gave up on the idea of taking prisoners, and concentrated on clearing the area. They rushed both ways on Greenwich, forcing the crowds into 10th Street and 6th Avenue, where the people circled the blocks and re-entered Christopher. They the cops formed a flying wedge, and with arms linked, headed down Greenwich, forcing everone in front of them into side streets. Cops on the ends of the wedge broke off and chased demonstrators down the side streets and away from the center of the action.

They made full use of their night sticks, brandishing them like swords. At one point a cop grabbed a wild Puerto Rican queen and lifted his arm to bring a club down on "her"

- 22 -

[67]

[Fig. 17]
A segunda cor subtilmente introduzida na segunda parte do livro é o magenta que, embora já se encontrasse em todo o conteúdo textual do dossier, surge pela primeira vez em imagens. A intenção desta acaba por passar pelo destaque dado a momentos-chave na libertação *queer*, no apogeu do reconhecimento dos direitos LGBTQIA+ em que as nossas vozes passaram, finalmente, a serem ouvidas. Testemunhos e registos históricos que são parte fulcral da história da comunidade.

Foi a partir deste momento que a comunidade (ou as várias comunidades) viram os seus esforços a criarem uma presença imperativa e histórica,

impulsionando novas formas de organização coletivas, através de encontros sociais e manifestações. Não só anualmente, através das consecutivas Marchas do Orgulho que se organizaram a partir de 28 de junho de 1970, bem como em todas as outras situações sociais, maiores ou menores, que compreendiam grupos seguros que já se permitia juntar sem o receio iminente de serem vítimas de violência e opressão, embora os exemplos nos dias de hoje sejam ainda uma realidade um pouco por todo o mundo. Mas a Revolta de Stonewall abriu portas para uma segurança, mobilização e solidariedade coletiva que até ao momento parecia inalcançável.

As duas mulheres trans mais conhecidas por estarem associadas à linha da frente da luta pelos direitos LGBTQIA+ nos Estados Unidos da América foram Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera. Ambas fundaram a organização Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR) que defendia os direitos *queer* e combatia a transfobia na comunidade, preocupavam-se com a autonomia corporal, o acesso gratuito a vestuário, educação, alimentação, cuidados de saúde, habitação e transportes (Cohen, 2018).



[Fig. 18]
Três retratos de mulheres importantíssimas para os direitos LGBTQIA+. Apesar de todas os terem defendido nos Estados Unidos da América, este não deixa de ser um grande exemplo para o resto do mundo, em muitos dos casos.
Na página par, os retratos de Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera durante um protesto com a organização STAR, que ambas fundaram. Ilustradas a rosa, são as figuras mais comummente associadas à libertação de Stonewall.
Na página ímpar, Stormé DeLarverié. Ilustrada a laranja, DeLarverié é constantemente esquecida nas intervenções da linha da frente de Stonewall pelos direitos *queer*.
Por último, Venus Xtravaganza, mulher trans, ícone da cultura ballroom de Nova Iorque. Durante as gravações de Paris Is Burning, de onde a imagem é retirada, Venus foi misteriosamente assassinada, acredita-se, devido a transfobia por parte de um interesse romântico seu.

O trabalho de Johnson e Rivera foi incansável e, muitas vezes, pouco reconhecido pela comunidade LGBTQIA+ ao longo dos anos, ainda assim, ao contrário do que se discute coloquialmente, Marsha P. Jonhson não foi «a primeira mulher a atirar um tijolo em Stonewall»—, na verdade, Johnson nem esteve presente nos confrontos da primeira noite. Paralelamente, uma das mulheres constantemente esquecidas no desenrolar dos eventos de 28 de junho de 1969 foi Stormé DeLarverié. Mulher lésbica birracial, DeLarverié é considerada a primeira pessoa a defender a multidão da força policial.

Após sair de um espetáculo do Jewel Box Revue, no Apollo Theatre, onde atuou durante mais de uma década, DeLarverié quis confirmar se amigues sues que pudessem estar envolvidos se encontravam bem. «Um polícia, que pensou que Stormé era um homem, disse: *Move along, faggot*, e quando Stormé se recusou, bateu-lhe por trás, ferindo-lhe o olho. Stormé reagiu virando-se e deixando-o inconsciente com um soco antes de se ir embora. Ela foi para casa

tratar do olho, contactou um advogado e voltou com dinheiro, para o caso de poder pagar a fiança de algum des sues amigues» (*Who's Storme?*, n.d.)

Posto estes exemplos, pode-se afirmar que a comunidade LGBTQIA+ é um conceito abstrato que consegue, simultaneamente, demarcar um espaço seguro global, um sentimento de pertença a um grupo que não se cinge ao espaço físico ou aos seus pares, mas que se expande e permanece em perpétuo crescimento. Era comunidade antes de o ser, e assim continuará[8].



[Fig. 19]
Harvey Milk, vitorioso, aquando da sua eleição para supervisor da cidade de San Francisco. Na versão editorial, este spread é acompanhado de um folheto do projeto Harvey Milk AIDS Education Fund no âmbito do Women's Day Blood Drive.
Milk foi assassinado no mesmo ano que foi eleito, mas o seu legado para a defesa e financiamento dos direitos LGBTQIA+ na cidade de San Francisco perdurou durante décadas.

Nesta nova década de revolta social e política, a cidade de São Francisco, no estado da Califórnia, viu um novo supervisor eleito[9]. Harvey Milk, ativista de direitos humanos, tornou-se a 9 de janeiro de 1978, o primeiro candidato abertamente gay a um cargo público americano. Como supervisor, Milk trouxe esperança à comunidade, nunca até ao momento sentida. A sua agenda incluía a proteção dos direitos dos homossexuais (projetos de lei anti-discriminação), a criação de creches para mães trabalhadoras e a reconversão de instalações militares na cidade em habitação a preços acessíveis. Pronunciou-se, também, sobre questões estatais de interesse para as pessoas LGBTQIA+, mulheres, minorias raciais e étnicas e outras comunidades marginalizadas (Milk Foundation, n.d.). A 27 de novembro de 1978, Milk foi assassinado por um ex-supervisor da cidade, que assassinou, em simultâneo, George Moscone, o então *mayor* de São Francisco. Milk tornou-se, assim, um mártir da comunidade.

Em 2021, o nome de Harvey Milk foi dado a um navio petroleiro da Marinha dos Estados Unidos da América, parte de uma nova geração de petroleiros da classe John Lewis, nomeados em homenagem a figuras centrais dos direitos civis nos E.U.A. Em contrapartida, recentemente, em junho de 2026, foi anunciada a remoção do nome de Harvey Milk, sob decisão do atual secretário da Defesa, Pete Hegseth, conhecido pelas suas posições ultraconservadoras e pela ofensiva contra iniciativas de inclusão no seio das Forças Armadas (Reuters, 2025).

8 Este conceito será transversal a toda a investigação e será repetido no decorrer desta.

9 O equivalente a um deputado municipal em Portugal.

If a bullet should enter my brain, let that bullet destroy every closet door.

Citação de Harvey Milk retirada de um dos seus testamentos,
a prever o seu eventual assassínio.

Uma década depois, em 1981, o vírus da imunodeficiência humana (VIH), também coloquialmente conhecido como o vírus da SIDA, é declarado epidemia mundial. Estima-se que desde o seu começo até ao ano de 1990, mais de 100 000 pessoas morreram devido ao vírus, apenas nos Estados Unidos da América, sendo que a maioria correspondia a homens que tinham relações sexuais com outros homens, uma percentagem de 59% (CDC, 1991). Com o avanço da medicina, em 2025 registaram-se 570 000 mortes, desta vez a nível global, sendo que o número—até então—de pessoas infetadas era de 40,9 milhões (UNAIDS, 2025). As mortes relacionadas com o VIH/SIDA diminuíram 74% desde o pico registado em 2004 e 57% desde 2010 (UNAIDS, 2025).

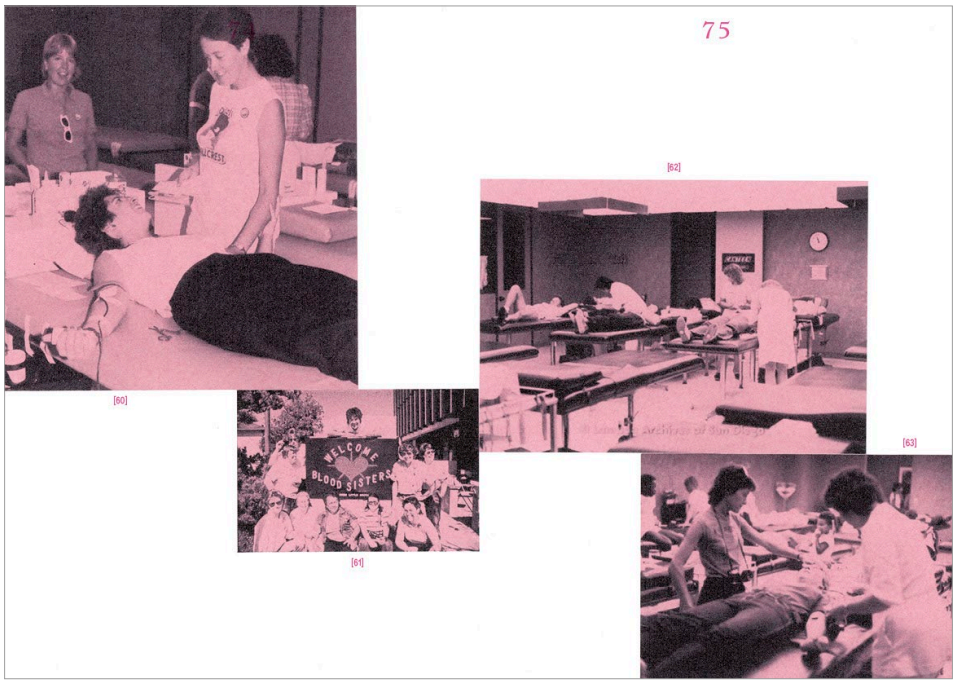


[Fig. 20]
Como refere Sarah Schulman (2021), a ACT UP foi o projeto mais imperativo para a consciencialização social e pública em relação ao VIH/SIDA perante a população. A escolha da cor magenta e do enquadramento da imagem no *spread* inteiro refletem a urgência e o movimento que se geraram.

A epidemia do VIH/SIDA mudou a história da resistência *queer* para sempre: uma catástrofe para a saúde pública que obrigou a delinear novas táticas de organização entre a comunidade, a lutar pela sobrevivência e a desmantelar o poder político dominante.

A AIDS Coalition To Unleash Power (ACT UP) é, nas suas próprias palavras, um «grupo diversificado e apartidário de indivíduos, unidos pela indignação e empenhados na ação direta para pôr fim à crise da SIDA» (Schulman, 2021) e foi o projeto mais imperativo para a consciencialização social e pública em relação ao VIH/SIDA perante a população. Desde a sua fundação, em 1987, até ao ano de 1996—ano que marcou o início da disponibilização generalizada dos inibidores da protease, que quando tomados diariamente, permitem a sobrevivência e estabilidade das pessoas com VIH (Schulman, 2021)—a ACT UP conseguiu, entre muitas conquistas: conceber um sistema acelerado através do qual as pessoas doentes podiam aceder a medicamentos experimentais ainda não aprovados, obrigando a Food and Drug Administration (FDA) a adaptá-lo; levou a cabo uma campanha de quatro anos para alterar a definição de SIDA nos Centers for Disease Control dos E.U.A., de modo a que as mulheres pudessem

ter acesso a benefícios e ensaios clínicos com medicamentos experimentais; legalizou a troca de seringas na cidade de Nova Iorque e criou a Housing Works (um serviço destinado a pessoas sem-abrigo seropositivas); e ainda ajudou a obrigar o governo e certas empresas farmacêuticas a alterarem as prioridades na investigação médica, de modo a impedir que os mesmos medicamentos ineficazes fossem estudados repetidamente (Schulman, 2021). A ACT UP funciona até aos dias de hoje.



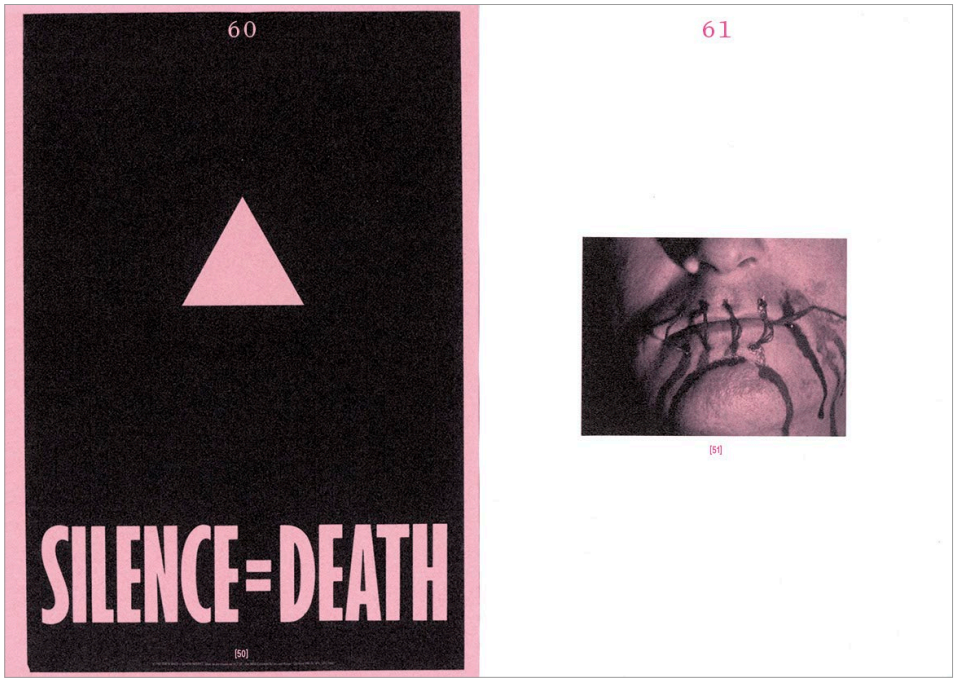
[Fig. 21]
Alguns dos poucos retratos das muitas ações do grupo Blood Sisters.

Defende-se, também, que foi durante esta época de epidemia que a designação da comunidade (na altura, GLB) mudou para a sigla LGBT, na qual as mulheres lésbicas foram as únicas cuidadoras a combater o estigma em relação à verdadeira transmissão do vírus, salvando a vida de milhares de homens gay ao criar organizações como a Blood Sisters, que auxiliavam nas doações de sangue, doações essas que os homens gay estavam impedidos de fazer (Women's Museum of California 2019). Pode-se colocar a hipótese, também, de que foi durante a presidência de Barack Obama que este acrónimo se popularizou, através de uma declaração feita pela Casa Branca, dia 1 de junho de 2009, primeiro dia do Mês do Orgulho, no qual Obama se refere à comunidade como «LGBT» ao invés de «GLBT», sigla que até aos anos 2000 era usado intercambiavelmente (NLGJA, 2009). A decisão de colocar o 'L' em primeiro lugar na sigla tem sido historicamente uma decisão política; muitas vezes, a pessoa que a empregava afirmava que as lésbicas estão sub-representadas em comparação com os homens gays. Outras vezes, é uma escolha mais arbitrária de um indivíduo ou grupo, afirmam Jaimee Garbacik e Jeffrey Lewis (2013) em *Gender & sexuality for beginners*, que é o testemunho mais comumente defendido. Este ato celebra e relembra as mulheres lésbicas que ajudaram a comunidade quando mais ninguém soube estender a mão, especialmente o governo americano, que falhou em oferecer apoio médico e medidas de prevenção à população.

E em tempos de catástrofe, também a cultura se transforma. Artistas plástiques, da performance, da música e de inúmeras outras expressões artísticas

sentiram a necessidade de tornar a sua obra (mais) política como meio de resistência e visibilidade para o panorama sombrio que se atravessava.

O projeto *Silence = Death* foi criado em 1987, por um coletivo formado por Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnston, Charles Kreloff, Chris Lione e Jorge Socárras. Numa entrevista à revista *online* Slate, Avram Finkelstein revela que, após ter perdido o seu parceiro Don Yowell por SIDA, viu-se na posição de tornar a sua criação artística num movimento político. Nasceram desta revolta os cartazes *Silence = Death* que tinham como intuito ajudar a organizar a comunidade em torno da questão política da SIDA, mas também de transmitir a todes que estavam fora da comunidade a ideia de que a organização para este movimento já existia (Finkelstein, 2016). Finkelstein revela que as escolhas gráficas por trás do cartaz foram intencionais. A utilização do símbolo que identificava homens gays durante o Holocausto é reapropriado, o triângulo rosa invertido, é aqui colocado apontado para cima, reinvertendo a narrativa. O espaço negativo da composição foi, também, intencional: com o objetivo de serem espalhados pelas ruas, junto a cartazes de filmes e anúncios comerciais, o coletivo criou uma «zona de silêncio» a negro. (Finkelstein, 2016)



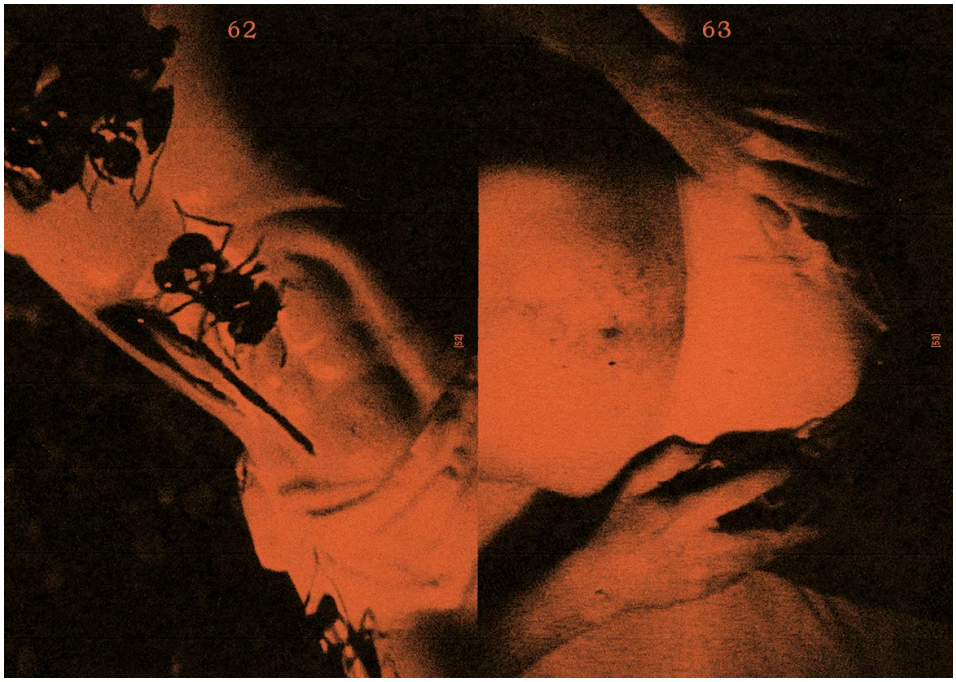
[Fig. 22]
A urgência da epidemia do VIH/SIDA como refletido nos movimentos da arte e do design da época. A linguagem é clara e direta, as imagens são revoltantes e desconfortáveis. Os símbolos e a sua distribuição na página falam por si.

No mesmo ano, o artista americano David Wojnarowicz recebe um diagnóstico seropositivo, o que, drasticamente, tornou a sua obra também profundamente política. Começa, durante este período, a gravar e editar a obra *A Fire in My Belly*, filme captado em 8 mm e 16 mm, tanto a cores como a escala de cinzas (*1987: Fire in My Belly*, 2023). Wojnarowicz desmonta-o repetidamente e volta a montá-lo, sem nunca o terminar (*1987: Fire in My Belly*, 2023). O filme consiste em recortes de diversas gravações, intercalando demonstrações de violência—uma cena tauromáquica, um combate de *wrestling*, demonstrações circenses com leões e primatas—e imagens de maquinaria industrial. Surgem ainda planos de formigas que percorrem freneticamente objetos dispersos, como moedas e um crucifixo de madeira com a figura de Jesus Cristo ensanguentada. Estas imagens são intercaladas com outras que mostram, alternadamente, dois pedaços de pão e uma boca, também ensanguentada, a serem cosidos com um

fio vermelho. Tudo isto justaposto com cenas de um homem que se despe e se masturba, alucinantemente iluminado por luz estroboscópica. Holland Cottern, crítico de arte do The New York Times escreve sobre a obra, «não há dúvida de que *A Fire in My Belly* trata de espiritualidade e da SIDA. Para aqueles que se viram envolvidos na crise, os piores anos da epidemia foram como um prolongado Dia dos Mortos, um tempo de caveiras e velas, de corrupção com a promessa de ressurreição» (Cotter, 2010).

Sobre a obra, Wojnarowicz explicou em 1989, numa entrevista:

> Animals allow us to view certain things that we wouldn't allow ourselves to see in regard to human activity. In the Mexican photographs with the coins and the clock and the gun and the Christ figure and all that, I used the ants as a metaphor for society because the social structure of the ant world is parallel to ours. (SPACE, 2010)



[Fig. 23]
Os *frames* da discórdia de *A Fire in My Belly*, de David Wojnarowicz. Colocados aqui lado a lado—ou de cima para baixo—compreendendo uma ligação visual entre o abdómen de Jesus Cristo crucificado e de um homem desconhecido a despir-se erótica e freneticamente. Um retrato crítico da dor e do sofrimento, do desejo em confluência com a morte.

Décadas mais tarde, em 2010, inacabada pelo autor, *A Fire in My Belly* fez parte da exposição Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture, patente no Smithsonian's National Portrait Gallery, em Washington D.C., nos Estados Unidos da América, e foi, controversamente, removido da mesma por acusações de anti-catolicismo pelo presidente da Catholic League, William Donahue (*1987: Fire in My Belly*, 2023), que acrimina a obra de ser «discurso de ódio, puro e simples» (SPACE, 2010) perante a Igreja Católica. Seguiu-se uma onda de protestos em frente às portas do Smithsonian's National Portrait Gallery, acusando a instituição de censura, exigindo que a obra voltasse a ser exibida ao público, «Wojnarowicz estava profundamente indignado com um governo que mal reconhecia a epidemia e com as forças políticas que, na sua opinião, usavam a SIDA—e a arte criada em sua resposta—para demonizar os homossexuais» (Cotter, 2010).

A 11 de outubro de 1988, Wojnarowicz é fotografado e filmado num protesto em frente ao edifício da Food and Drug Administration, em Maryland, Estados Unidos da América, com o grupo ACT UP. Wojnarowicz

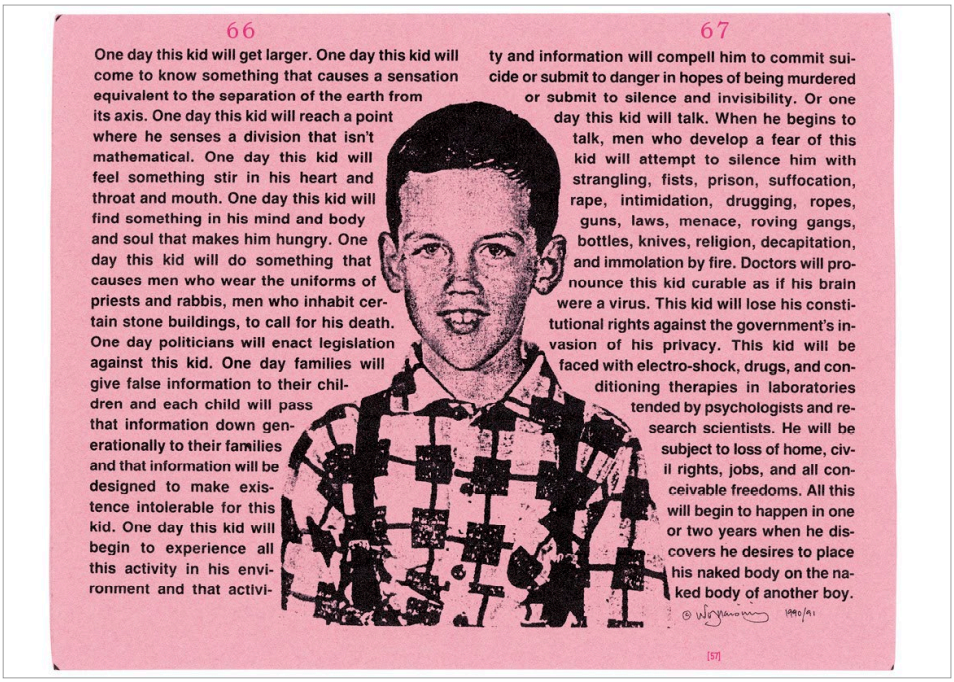
propositadamente vira costas para a câmara, no seu casaco lê-se «*IF I DIE OF AIDS—FORGET BURIAL—JUST DROP MY BODY ON THE STEPS OF THE FDA*». Esta mensagem, escrita a branco sobre cabedal preto, acompanhada do triângulo rosa, remete à imediatez do cartaz *Silence = Death* e, também esta, reflete o desagrado com um governo que não se afeta com as vítimas do VIH/SIDA, que não oferece medidas de prevenção e que não comunica a dimensão real da epidemia. Lauren O'Neill-Butler escreve sobre a performance, «A parresia[10] de Wojnarowicz encontrou o seu lugar no seu casaco feito à medida. Ele sabia que era útil criar uma mensagem curta e icónica, algo que seguisse a lógica da arte ativista—pegar, copiar, distribuir—, um trio que antecipa o meme digital que se autopropaga (...)» (O'Neill-Butler, 2020).

10 Por parresia entende-se a obrigação intrínseca de falar abertamente, mesmo que isso implique um risco pessoal.



[Fig. 24]
Os símbolos reivindicados pela comunidade LGBTQIA+ têm uma enorme carga política. Wojnarowicz pega nas manifestações de linguagem dos cartazes de protesto que mencionei na Fig. 14 e aplica-os nas costas de um casaco de cabedal, fazendo-se ver no meio de um protesto na entrada da Food and Drug Administration. O triângulo rosa está transversalmente conectado à censura *queer*.

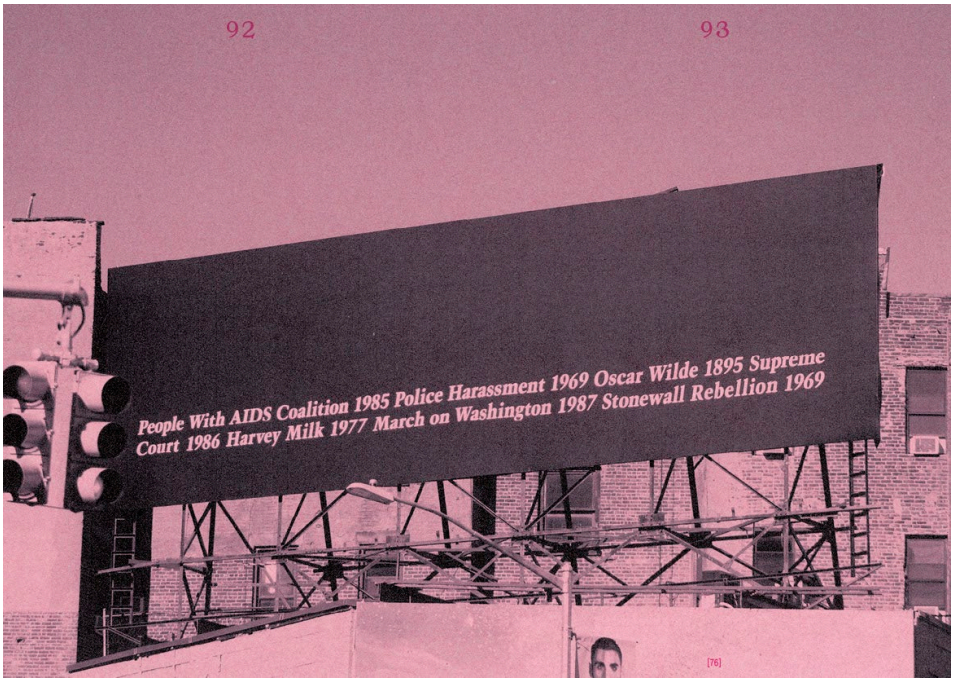
Considerada uma das obras mais marcantes de David Wojnarowicz, *Untitled (One Day This Kid...)* é criada em 1990. A fotocópia fixada numa placa representa o retrato em criança do artista rodeado de afirmações sobre a sua própria vida, numa perspetiva futura, em que cataloga a violência homofóbica perpetrada contra homens *queer* por governos, instituições religiosas, famílias e vizinhos (David Wojnarowicz Knowledge Base, 2017). Ao invés de escrever uma carta ao seu passado, Wojnarowicz relata o destino a que foi subjugado durante a sua vida, e inscreve-o no seu retrato de criança, como se de uma marca para a vida se tratasse, um percurso de vida inevitável. *One Day This Kid...* continua, trinta e seis anos após a sua criação, a ser uma referência para a história *queer*, revelando novos significado aplicáveis a situações de discriminação na comunidade LGBTQIA+, fazendo rondas nas redes sociais de tempo em tempo, seja como reação a decisões governamentais sobre direitos LGBTQIA+ ou por mera resistência *queer*, recusando que nos esqueçamos quem abriu caminho. Refere o crítico Maurice Berger, «(...) embora já me tenha assumido há quase uma década, este trabalho ajudou-me a aceitar uma parte do meu eu *queer* que nunca antes tinha assumido: aquele miúdo vítima de homofobia e cheio de ódio por si próprio, que lutava para sobreviver» (David Wojnarowicz Knowledge Base, 2017).



[Fig. 25]
A obra *Untitled (One Day This Kid...)* marca a experiência de se crescer *queer* numa sociedade que não nos reconhece, bem como, simultaneamente, reflete a abordagem plástica que é transversal à expressão *queer* na arte impressa e no design editorial.

A obra de Félix González-Torres é, também, profundamente política. O artista cubano-americano delineou a sua carreira através de causas sociais e políticas como homem assumidamente gay, interligando a sua vida privada com a vida pública (Guggenheim, 2019), revelando que as suas experiências pessoais podem ser relacionáveis com as experiências pessoais de outras pessoas no mesmo meio. Esta experiência «transforma o espetador de um recetor inerte num observador ativo e reflexivo e motiva a ação social, recorrendo a materiais simples e do quotidiano (pilhas de papel, puzzles, doces, guirlandas de luzes, contas) e a um vocabulário estético reduzido» (Guggenheim, 2019).

O tempo é um fio condutor fulcral no trabalho de González-Torres e apresento-o nesta investigação como um dos exemplos mais importantes da era contemporânea no que se refere à cronologia desfragmentada da história *queer*. As obras *dateline* de González-Torres [Fig. 26] compilam «listas de várias datas, apresentadas em ordem aleatória e intercaladas com nomes de

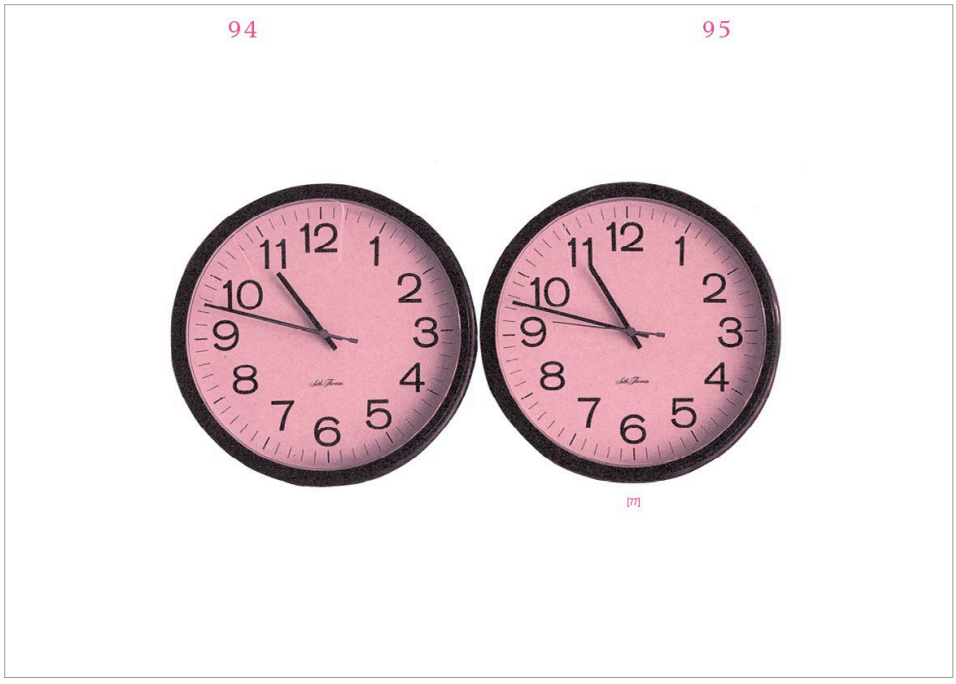


[Fig. 26]
A obra de Félix González-Torres, também esta refletindo mensagens e escolhas gráficas claras e diretas.

figuras sociais e políticas e referências a artefactos culturais ou acontecimentos mundiais, muitos dos quais relacionados com a história política e cultural». O artista escreveu a sua própria biografia com a mesma estrutura, alternando «*1980 met Luis at the beach*» com «*1992 the forces of hate and ignorance are alive and well in Oregon and Colorado, among other places*» (Gonzalez-Torres, 1993), relembrando o que Jack Halberstam defende sobre experiências vividas, cultura popular e arquivos marginais serem todos fontes legítimas para estabelecer um mapa da história *queer*. A obra de González-Torres relembra-nos que decisões e acontecimentos culturais e sociais influenciam diretamente a nossa experiência pessoal no mundo, especialmente como pessoas *queer* que navegam uma sociedade que nos maltrata e aliena.

A obra de González-Torres que mais diretamente reflete sobre o tempo é *Untitled (Perfect Lovers)*, uma instalação de dois relógios idênticos que se tocam, alimentados a pilhas, ajustados para a mesma hora, que com o passar do tempo, acabam por se dessincronizar. Na eventualidade de um deles parar ou avariar, são ambos reiniciados de modo a voltar à sincronização perfeita (MoMA, 2019).

> Two clocks side by side are much more threatening to the powers that be than an image of two guys sucking each other's dicks because they cannot use me as a rallying point in their battle to erase meaning. It is going to be very difficult for members of Congress to tell their constituents that money is being expended for the promotion of homosexual art when all they have to show are two plugs side by side or two mirrors side by side.
>
> Félix González-Torres sobre *Untitled (Perfect Lovers)*



[Fig. 27]
Do mesmo modo que este dossier abre com a ideia de iconoclastia relativa à destruição de artefactos e relatos como resultado da passagem do tempo [Fig. 1], também ele fecha com o ato iconoclasta de González-Torres em que inscreve a *destruição do tempo*.
É de notar, também, que abrimos na Antiguidade Clássica e fechamos na era contemporânea, como já referido anteriormente.

Esta obra, como tantas outras do artista, é uma homenagem ao seu então parceiro, Ross Laycock, a quem escreveu uma carta em 1988, ano em que Laycock foi diagnosticado com VIH. Esta carta, já então intitulada de *Lovers, 1988* [Apd. X] reflete o processo que levou González-Torres à ideia final

para *Untitled (Perfect Lovers)*: modificar o mundo criado pelo amor para garantir a sua continuidade (Ştefănescu, 2025). O artista obriga-nos a parar e a compreender a volatilidade da vida de mãos dadas com a velocidade do tempo, demonstrando-se grato: González-Torres teme os relógios, mas enfrenta-os[11], estes têm sido perigosos, mas generosos. González-Torres perdeu o amor da sua vida, mas viveu-o. Numa época em que pessoas LGBTQIA+, nomeadamente os homens gay, eram vistos como meros números a cair infeção após infeção, relembra-nos que todos estes números são pessoas com uma vida pessoal, com interesses, com ume parceire, com emoções que se prolongam para lá de uma epidemia. Refere a escritora Alina Ştefănescu (2025) acerca da obra, «os monstros fazem tique-taque na minha mente; para mim, o som dos cronómetros ou das contagens decrescentes sempre esteve associado a bombas e à morte. Ouço uma contagem decrescente e vejo um fim. Os relógios de González-Torres conhecem esse tique-taque—não fogem ao tempo. Poder-se-ia até supor que *Untitled (Perfect Lovers) destrói* o tempo.»

11 González-Torres diz sobre a obra, «Time is something that scares me … or used to. This piece made with the two clocks was the scariest thing I have ever done. I wanted to face it. I wanted those two clocks right in front of me, ticking» (Ştefănescu, 2025).

4

Dossier Segundo: Censura sociopolítica e resistência *queer* em tempos de opressão

O homem será sempre o mortal enigma;
a sombra das sombras.

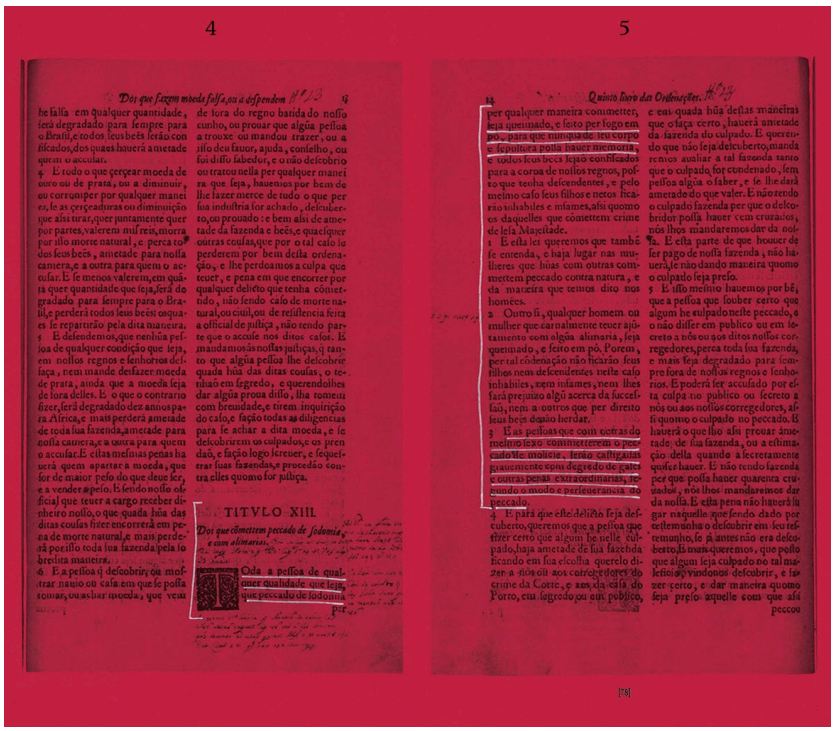
António Botto, *Canções* [2.ª ed., 1921]
Citação introdutória.

Dossier Segundo: Censura sociopolítica e resistência *queer* em tempos de opressão

[4.1] *Queimado e feito por fogo em pó*: Criminalização da identidade *queer* na legislação portuguesa

As legislações portuguesas oprimem e eliminam identidades *queer*, das quais se tenha registo, desde o ano de 1603. No entanto, estavam longe de serem identificadas como os «homossexuais» a que estamos habituados, esse termo só foi cunhado 265 anos mais tarde.

Segundo a legislação do Livro V das Ordenações Filipinas, no século XVII, identidades dissidentes entendiam-se antes por «sodomitas»—pecadores, perversos—ou «alimárias»—animalescos, bestas—, e estariam condenados, conforme o Título XIII, a pena de morte violenta, «queimado[s], e feito[s] per fogo em pó, para que nunqua de seu corpo e sepultura possa hauer memória». Isto prova o modo como homoafetividade, homossexualidade e outras expressões dissidentes já eram negativamente e, consequentemente, punidas após a Inquisição na Europa.



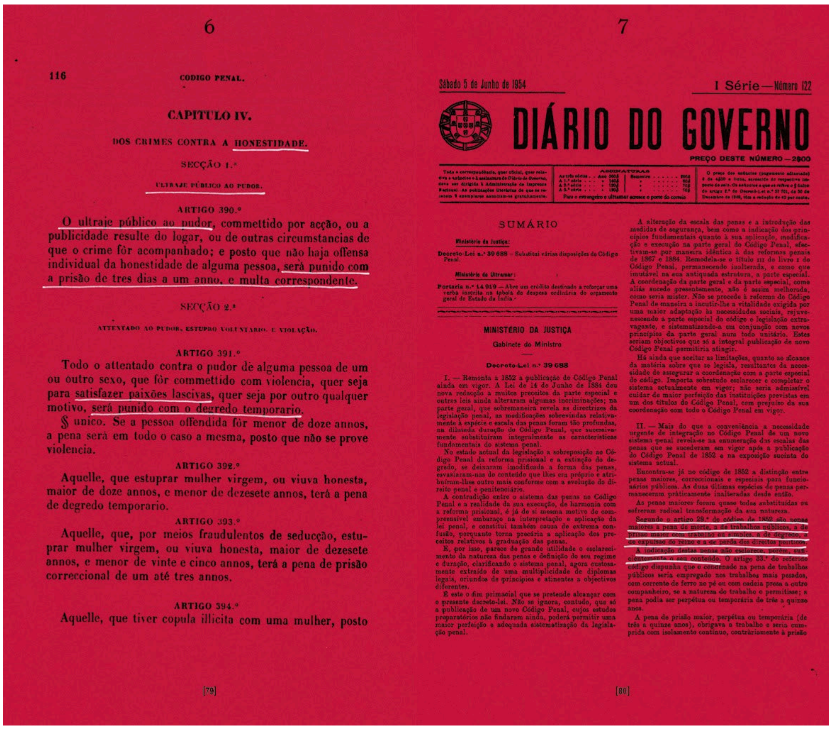
[Fig. 28]
Passando para o Dossier Segundo, a cor dominante é o vermelho. É uma cor urgente que transmite intensidade, fogo, violência e sangue, nomeadamente no papel.
As imagens foram impressas em papel vermelho e foram feitas anotações a branco para guiar ê leitoru no conteúdo textual pesado.

Por sodomia entende-se qualquer ato sexual que não tenha como objetivo a procriação. O termo originou dos livros de Génesis 18 e 19 do Velho Testamento da Bíblia Sagrada, onde as cidades de Sodoma e Gomorra, são descritas como cidades de pecado, orgulho, abundância, perversão, má hospitalidade e práticas abomináveis (Ezequiel 16:49–50), e comummente usadas como referência para ideias de destruição e imoralidade. Passarei a explicar as passagens bíblicas em causa, pois suportam simbologia relevante: Deus envia dois anjos para destuirem Sodoma com a promessa de que, caso sejam encontradas o mínimo de 10 pessoas justas, a cidade permanece intacta. Após serem recebidos por Lot, este acomoda-os na sua casa que logo é cercada por um grupo de homens violentos que insistem em ver estes «homens» que aí entraram. Lot implora aos homens que não toquem nos anjos, oferecendo, em

sua vez, as suas filhas virgens. Os homens tentam forçar a entrada e os anjos cegam-nos, advertindo Lot para se retirar de Sodoma pois Deus está prestes a destruir a cidade. Os anjos dão um último aviso a Lot para fugir para Zoar e para não olhar para trás. Enquanto Deus destrói as cidades de Sodoma e Gomorra com uma chuva de fogo e enxofre, a esposa de Lot (sempre anónima) olha para trás e é transformada numa estátua de sal (Génesis 19:5).

Ora, podendo isto ser uma lição sobre os horrores da agressão sexual e violência social, uma das inúmeras interpretações tornou-se, famosamente, numa condenação ao «pecado da homossexualidade» apenas pela pequena passagem «Onde estão os homens que entraram esta noite em tua casa? Trazei-os cá fora até nós, para que os conheçamos», atribuindo conotações sexuais ao verbo «conhecer», ideia que tem vindo a ser debatida ao longo dos anos por historiadorus e investigadorus (The Editors of Encyclopaedia Britannica. n.d.). O foco desta passagem tem incidido mais sobre a nuance potencialmente homossexual da história do que na violência sexual, utilizando as figuras femininas como meras representações objetificantes da dor e da subsmissão, como sacrifício à palavra de Deus, oferecidas como carne para canhão ou como mártires que auxiliam a narrativa.

A punição que se pratica durante o século XVII, declarada nas Ordenações Filipinas, é um reflexo da extrapolação desta passagem por devotos conservadores, recorrendo à mesma ferramenta violenta e opressiva descrita no livro sagrado: a morte por fogo.


6

116 CODIGO PENAL.

CAPITULO IV.

DOS CRIMES CONTRA A HONESTIDADE.

SECÇÃO 1.ª

ULTRAJE PÚBLICO AO PUDOR.

ARTIGO 390.º

O ultraje público ao pudor, commettido por acção, ou a publicidade resulte do logar, ou de outras circumstancias de que o crime fôr acompanhado; e posto que não haja offensa individual da honestidade de alguma pessoa, será punido com a prisão de tres dias a um anno, e multa correspondente.

SECÇÃO 2.ª

ATTENTADO AO PUDOR, ESTUPRO VOLUNTARIO, E VIOLAÇÃO.

ARTIGO 391.º

Todo o attentado contra o pudor de alguma pessoa de um ou outro sexo, que fôr commettido com violencia, quer seja para satisfazer paixões lascivas, quer seja por outro qualquer motivo, será punido com o degredo temporario.

§ unico. Se a pessoa offendida fôr menor de doze annos, a pena será em todo o caso a mesma, posto que não se prove violencia.

ARTIGO 392.º

Aquelle, que estuprar mulher virgem, ou viuva honesta, maior de doze annos, e menor de dezesete annos, terá a pena de degredo temporario.

ARTIGO 393.º

Aquelle, que, por meios fraudulentos de seducção, estuprar mulher virgem, ou viuva honesta, maior de dezesete annos, e menor de vinte e cinco annos, terá a pena de prisão correccional de um até tres annos.

ARTIGO 394.º

Aquelle, que tiver copula illicita com uma mulher, posto

[79]

7

Sábado 5 de Junho de 1954 — I Série—Número 122

DIÁRIO DO GOVERNO

PREÇO DESTE NÚMERO — 2$00

SUMÁRIO

Ministério da Justiça:

Decreto-Lei n.º 39 688 — Substitui várias disposições do Código Penal.

Ministério do Ultramar:

Portaria n.º 14 919 — Abre um crédito destinado a reforçar uma verba inscrita na tabela de despesa ordinária do orçamento geral do Estado da Índia.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

Gabinete do Ministro

Decreto-Lei n.º 39 688

I. — Remonta a 1852 a publicação do Código Penal ainda em vigor. A Lei de 14 de Junho de 1884 deu ...

A alteração da escala das penas e a introdução das medidas de segurança, bem como a indicação dos princípios fundamentais quanto à sua aplicação, modificação e execução na parte geral do Código Penal, efectivam-se por maneira idêntica à das reformas penais de 1867 e 1884. Remodela-se o título III do livro I do Código Penal, permanecendo inalterada, e como que imutável na sua antiquada estrutura, a parte especial. A coordenação da parte geral e da parte especial, como aliás sucede presentemente, não é assim melhorada, como seria mister. Não se procede à reforma do Código Penal de maneira a incutir-lhe a vitalidade exigida por uma maior adaptação às necessidades sociais, rejuvenescendo a parte especial do código e legislação extravagante, e sistematizando-a em conjunção com novos princípios da parte geral num todo unitário. Estes seriam objectivos que só a integral publicação de novo Código Penal permitiria atingir.

Há ainda que aceitar as limitações, quanto ao alcance da matéria sobre que se legisla, resultantes da necessidade de assegurar a coordenação com a parte especial do código. Importa sobretudo esclarecer e completar o ...

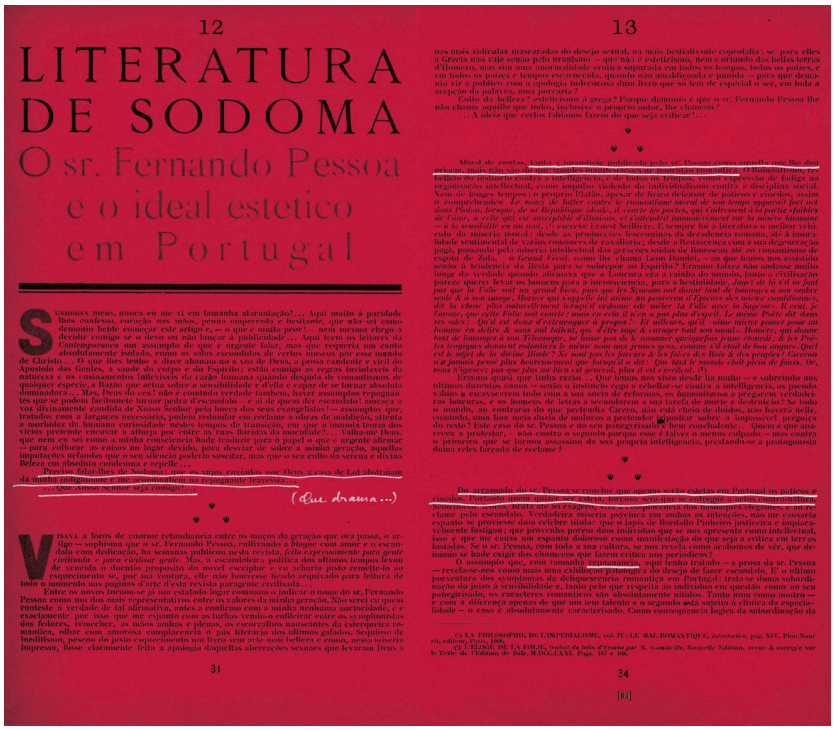
[80]

[Fig. 29]
Uma lógica semelhante à figura anterior.

Mesmo assim, a sodomia continua a fazer parte da legislação portuguesa até ao ano de 1910 (Afonso, 2019). Nos Códigos Penais de 1852 e 1886, estabelecem-se «Crimes contra a honestidade», e fala-se do «ultraje público ao pudor», onde qualquer indivíduo que satisfaça «paixões lascivas» é «condenado a degredo temporário» [Fig. 29]. A implantação da República, em 1910, vê, pela primeira vez, a homossexualidade associada à mendicidade e vadiagem, como refere Susana Pereira Bastos (1997) em *O Estado Novo e os seus vadios*, «(...) o falso

mendigo, ao mutirrecidivista, i.e., àquele que era alvo de várias condenações por qualquer crime; ao proxeneta ou àquele que vivia «a expensas de mulher prostituta» e ao homossexual, ou melhor, ao que se entregava a «práticas de vícios contra a natureza»».

Neste meio de uma sociedade portuguesa muito pouco recetiva a identidades dissidentes, seja legislativa, seja socialmente, o poeta António Botto lança *Canções*, em 1920. O livro consiste numa coletânea de poemas do autor que refletem as suas paixões, dilemas, provocações e desejos com outros homens. O cariz homoafetivo dos poemas (sem precedentes em Portugal) nem sempre direto, foi suficientemente subentendido para causar uma comoção no público português, ora positiva ora negativamente. Por um lado, temos o prefácio de Jayme de Balsemão que surge a partir da 2.ª edição, em 1921, que defende que Botto «canta a humanidade e as coisas terrenas para lhes louvar a existência involuntária» (Balsemão, 1922), pois estas são «canções de belleza porque são humanas e porque são raras» (Balsemão, 1922). Por outro, as forças católicas mais conservadoras da época, levadas a cabo pelos estudantes das escolas superiores de Lisboa, organizaram manifestações nas ruas, com distribuição de manifestos e reuniões com as autoridades para um movimento autodesignado de «higienização moral», que implicava a «reposição da ordem e a moralização da vida pública» (Hemeroteca Municipal Digital de Lisboa, 2018).



12

LITERATURA DE SODOMA

O sr. Fernando Pessoa e o ideal estetico em Portugal

13

31

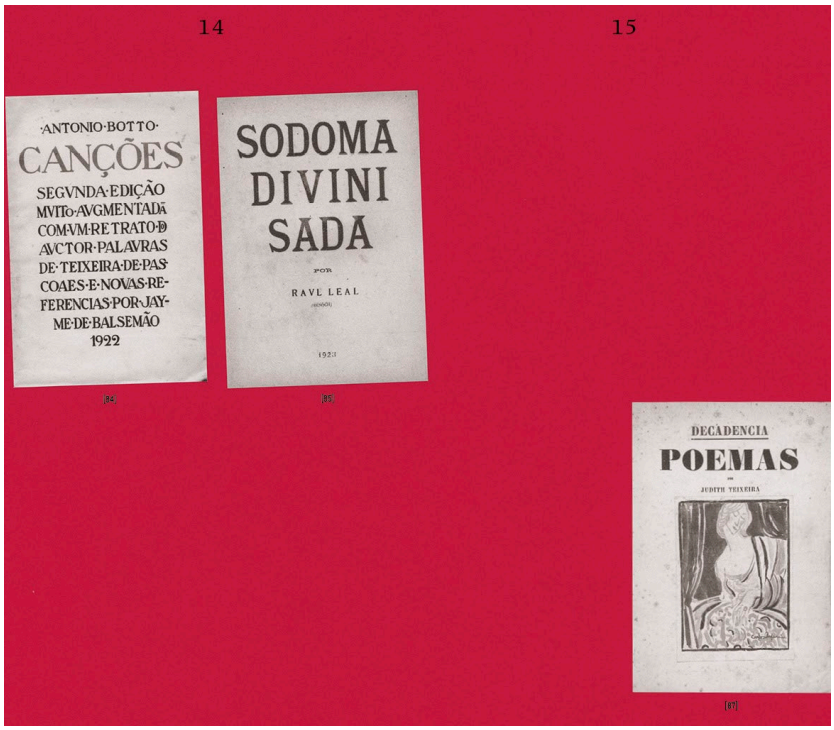
34

[83]

[Fig. 30]

Para além de sublinhados também são feitos alguns comentários escritos. Certas situações requerem que haja uma reação imortalizada.

Fernando Pessoa, amigo de António Botto, publicou um longo artigo a elogiar as suas *Canções* na então recentemente publicada revista Contemporânea, equiparando a sua poesia ao «ideal estético» grego. No número seguinte da mesma revista, Álvaro Maia refuta a opinião de Pessoa num artigo chamado *Literatura de Sodoma*, onde refere que a escrita de António Botto é uma manifestação de «repugnância» e «podridão romântica» (Maia, 1922). No mês seguinte, Raul Leal publica um artigo no jornal O Dia com o título *Antonio Botto e o Sentido Intimo do Rythmo* onde defende Botto ao esclarecer que a arte não deve ser avaliada com base em moral, reforçando,



[Fig. 31]
Capas dos livros associados ao escândalo da «literatura de Sodoma». A disposição destas nas páginas reflete o próprio acontecimento—António Botto e Raul Leal no centro da cólera, mas defendidos por Fernando Pessoa. Judith Teixeira puxada para um canto, apesar de ver os seus livros queimados. Eventualmente, nos anos seguintes, Teixeira desaparece do panorama da literatura portuguesa.
A publicação física possui uma spread de páginas extra em papel vegetal vermelho com a notícia d'A Capital com o manifesto da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa que se sobrepõem às capas dos livros.

em contraste, a sensibilidade, o ritmo, a intimidade e a ansiedade na poesia de Botto (Leal, 1922). Após silêncio por parte da imprensa, Raul Leal decide acrescentar à sua opinião publicando *Sodoma Divinizada (Leves reflexões teometafísicas sobre um artigo)* através da editora Olisipo, o que causou uma revolta por parte de um grupo de 300 estudantes com ideais conversadores—a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa—, que pediu uma intervenção ao então governador civil de Lisboa, Viriato Lobo, de modo a apreender *Canções*, *Sodoma Divinizada*, e a coletânea *Decadência* de Judith Teixeira (também colaboradora da Contemporânea), ainda com o intuito de «que tais apreensões se intensifiquem». Lê-se o manifesto distribuído pela liga:

> Sodoma ressurge nos livros e nos escritores, nos espíritos e nos corpos. Atingiu-se a última abominação, aquela que nas tradições bíblicas fazia chover o fogo do céu.
> Urge a reacção pronta e implacável. À frente dela se levanta a nossa mocidade forte e resoluta. Nas nossas mãos brandimos o ferro em brasa que cicatriza as chagas.
> A quem manda, nós apontamos hoje a necessidade imperiosa de fazer justiça. É preciso que os livreiros honrados expulsem das suas casas os livros tôrpes. É necessário que os adeptos da infâmia caiam sob a alçada da lei, que um movimento enérgico da repressão castigue em nome do bem público. Que a justiça venha e implacável! («Apreensão de livros», 1923)

Nunca uma vez mencionada por Fernando Pessoa, mas mesmo assim arrastada para a cólera conservadora coletiva, Judith Teixeira vê a sua obra censurada e destruída. Em entrevistas dadas nos tempos posteriores à ação da Liga dos Estudantes, Judith Teixeira aparentava-se despreocupada com o sucedido, com intenções de lançar mais poemas («A Polícia e as Letras [...]», 1923). Em 1927 sai *Satânia,* uma coletânea de novelas, o seu último livro.

O seu paradeiro é praticamente desconhecido até à notícia da sua morte, em 1959. Assim, ignorada e esquecida, seja por parte de Fernando Pessoa, seja pelo público português nem o seu legado deixa muitas certezas. O retrato de Judith Teixeira mais comummente utilizado para a identificar—inclusive já usado em capas de reedições suas—é, na verdade, da poeta brasileira Gilka Machado. Apenas duas fotografias suas sobrevivem para o público [Fig. 32].



[Fig. 32]
Quando dispostas nas mesmas páginas, os vários tratamentos de imagem também inscrevem contrastes na leitura. A imagem da página 16, a mais reconhecida de Judith Teixeira, impressa sobre papel branco é, na verdade, da poeta brasileira Gilka Machado. As duas fotografias verdadeiramente suas que sobrevivem ao público são as da página 17, impressas diretamente sobre o fundo vermelho, refletindo a censura e o esquecimento sobre a identidade de Judith Teixeira, mesmo que projetadas indiretamente.

O caso de Judith Teixeira, de certo modo, não foi o único caso de censura à imagem entre es «sodomitas», embora tenha sido a mais indireta. Falemos do retrato de António Botto que ilustrava o frontspício da segunda edição de *Canções,* que chegou a ser promovida pela própria editora «para complemento de sua leitura e perfeita apresentação artística, essa edição é superiormente valorizada por um retrato photographico do author, que, de per si, constitue um elemento notavel de educação esthetica».

> [...] Botto's relationship with the camera, and implicitly with the reader, is remarkable, and it challenges visual representations of masculinity and heterosexual desire.
> The poet's attitude is relaxed and insouciant. The languorous, provocative posture suggests self-possession, an almost defiant gesture of unencumbered, self-aware indulgence in bodily pleasure in keeping with the topic of many of the poems contained in the pages to follow. The voluptuary air of the photo draws the reader into the sensuality of the *Canções*, an air dramatized by the chiaroscuro contrast. Botto is both active in his fixed, knowing, and centered gaze on the lens/spectator and, with the entreating tilt of the head and glimpse of shirtless torso, and also passive, an image of feminine receptivity. (Blackmore, 2010)

Este retrato de Botto era levado como uma declaração estética e sexual, que só adicionou ao escândalo sobre as suas palavras. A fotografia foi, em

certas reimpressões e exemplares, substituída por outra [Fig. 33], ou até mesmo totalmente retirada. A imagem assustava o público que se permitia assustar com ela, pensamento que se estende da imagem ao corpo—da imagem *queer* ao corpo *queer*, já defendidos anteriormente como sinónimos. A existência *queer* ofende o público que se permite ofender com ela. É uma questão de controlo.



[Fig. 33]
O mesmo tratamento de imagem é usado para representar os retratos de António Botto. Na página par, a imagem que chocou a sociedade portuguesa: um ombro nu e iluminação dramática. Na página ímpar, a imagem que acabou por acompanhar as edições seguintes de *Canções*, um retrato mais despreocupado, jovem e «intelectual» de António Botto.

Dossier Segundo: Censura sociopolítica e resistência *queer* em tempos de opressão

[4.2] *Monstros à solta, alvos a abater*[12]: Contornos do homossexual «vadio» no Estado Novo português

Os galos do galinheiro, a cotovia gaulesa,
As caixas do leiteiro, um sino no ar,
Um passo no cascalho, o meu azulejo branco e claro,
É o brilho alegre sobre a prisão de ardósia.

Jean Genet, *Le condamné à mort* [excerto] (1942)

12 (António, 2024)

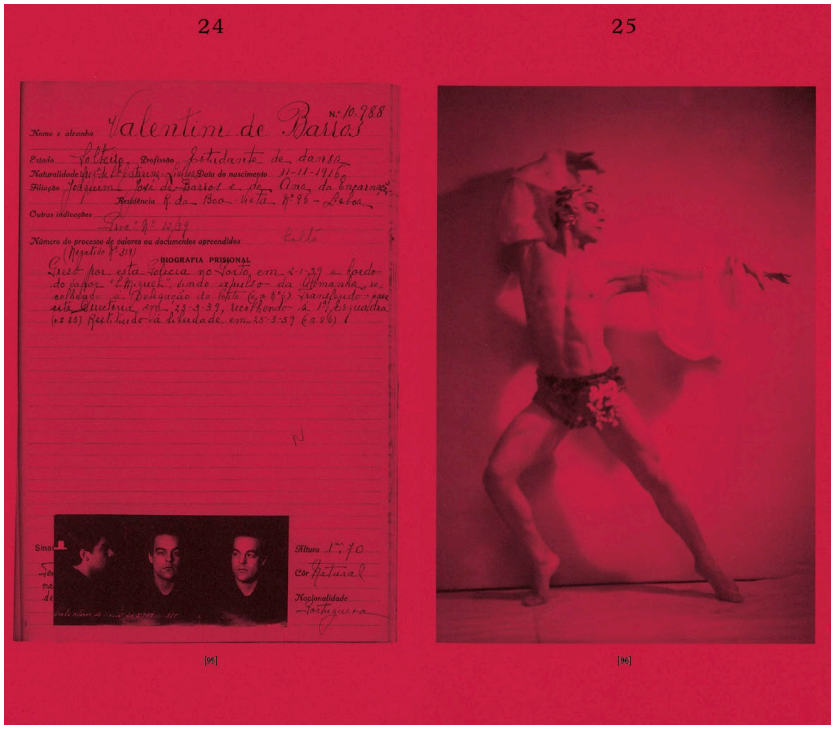
No ano de 1938 eram distribuídos pelas escolas portuguesas uma série de sete cartazes de propaganda ao regime implementado seis anos antes, o Estado Novo. Estes cartazes prezavam pela romantização da vida precária, cristã, rural e analfabeta com uma máscara de humildade e orgulho nacionalista. O cartaz mais conhecido da série é, sem dúvida, o último: *Deus, Pátria e Família: A trilogia da educação nacional*. António de Oliveira Salazar procura o ideal do homem—o chefe—como pilar da família, a esposa submissa, o filho na Mocidade Portuguesa, e a filha a brincar às bonecas, para aprender a mesma submissão que a mãe. Segundo Maria Margarida Remédio (2012), Salazar pretendia, com o Estado Novo, promover uma «pobreza honrada» e com este cartaz distribuído pelas escolas portuguesas em 1938, «criou o seu pequeno mundo, encenando uma família que considerou ideal, mas que na realidade se encontrava deformada, desfocada e desfasada da realidade» (Remédio, 2012). *A Lição de Salazar* era a propaganda de um idealismo narcisista de uma criança adulta.

[Fig. 34]



O Código Penal de 1954 foi a primeira revisão à legislação de modo a incluir diretamente punições por homossexualidade, com os artigos 70.º e 71.º. A PVDE (Polícia de Vigilância e Defesa do Estado),—mais tarde chamada de PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) de modo a mascarar o

seu intuito opressivo e vigilante—puniu, presume-se, centenas de pessoas por «vícios contra a natureza». Entre elas, Valentim de Barros é, sem dúvida, um dos casos da censura ditatorial mais trágicos de que há registo.



[Fig. 35]
Contraste entre o processo criminal de Valentim de Barros pela PVDE e um retrato do Bailarino Valentim (como assinava) no seu esplendor.
A diferença entre a versão de si que é forçado a ser e a versão que é oprimida.

Nascido em 1916, Valentim torna-se bailarino profissional e atua em palcos de Barcelona, Berlim e Estugarda, assistindo à ascenção nazi na Alemanha (Horta, 2015). Daí alegadamente expulso, em 1939, é preso no Porto pela PVDE com posse de um passaporte falso. Nos meses seguintes, o diretor-delegado Manuel Magro Romão vai informando sobre o estado de Valentim ao secretário-geral da PVDE, descrevendo a sua falta de cooperação e irritação, inicialmente, como alienação e loucura, e num segundo ofício como demência. Um relatório médico-legal do Hospital Conde de Ferreira, datado de 4 de março de 1939, diagnostica Valentim com «esquizofrenia paranóide», concluindo que «o crime de que é acusado foi praticado sob a influência da sua psicose». Um dos médicos que faz o exame psiquiátrico a Valentim deixa gravado: «Cumprimenta-me à entrada, senta-se quando lhe ordeno. Modos afeminados, melífluos, dengosos, denunciantes da sua inversão sexual. Perfeitamente calmo, humor natural. Respostas adaptadas, longas, circunstanciadas, voz afeminada» (Horta, 2015).

Internado a 18 de junho de 1939, tem alta a 25 de setembro, no entanto volta a ser admitido a 10 de Janeiro de 1940 e daí só sai a 9 de Junho de 1948 para ser sujeito a uma leucotomia. O seu diagnóstico é de «psicopatia homossexual e pederastia passiva», revelando que o crime de «falsa identidade» que o levou a ser condenado para começar não foi mais nada se não um pretexto para o punir pela sua homossexualidade. Revela o médico que acompanhou Valentim desde 1939, «Será o doente portador de qualquer psicose? Examinei-o cuidadosamente nesse sentido e cheguei a resultados negativos. Fiz-lhe um interrogatório apertado, mandei-o resolver vários problemas, submeti-o a vários testes e concluí que não tem psicose. Eu, que tenho acompanhado o doente desde a sua primeira admissão até agora, acho que não houve qualquer

alteração da sua personalidade depois da leucotomia» (Horta, 2015). Valentim permaneceu, desde aí, incarcerado na cela n.º 5 do Hospital Miguel Bombarda até à sua «alta» a 3 de fevereiro de 1986, com o diagnóstico de «melhorado», dada numa fase em que já apresentava dificuldades em sair da cama (Horta, 2015). Foi logo de seguida internado no Hospital de São José, sendo declarado óbito no mesmo dia.



[Fig. 36]
Sequência de imagens do antes e do depois da leucotomia a Valentim de Barros. Inicialmente, a página 27 possuía um seguimento da mesma sessão fotográfica (pela mão de Mário Novais) que a página 26, mas para fins narrativos essas imagens foram retiradas e substituídas pelas atuais, de Valentim na sua cela do Hospital Miguel Bombarda. A narrativa foi interrompida e permitiram-se manter os rastos acidentais dessa interrupção.

Onze anos depois do 25 de abril e quatro depois da descriminalização da homossexualidade em Portugal, Valentim de Barros é o retrato da tragédia e do esquecimento que se recusou alguma vez ser visto como vítima.

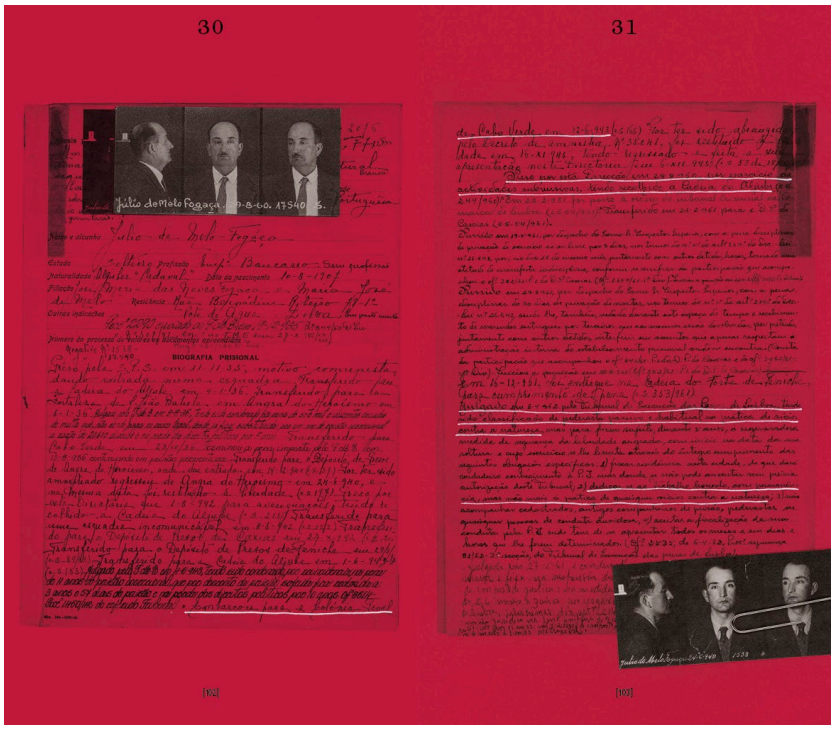
A homossexualidade no Estado Novo era vista puramente como sexualidade, nunca como afetividade e emoção. As vidas das pessoas homossexuais[13] «não [eram] vividas como uma identidade e muito menos como uma cultura de grupo», segundo Octávio Gameiro (Almeida, 2010, p. 27), «havia um comportamento e um desejo e não uma identidade» . Esta mentalidade deve-se à medicalização e internamento destas identidades e corpos dissidentes—António João (João, 2024) afirma que o manicómio, o hospital, a prisão ou a colónia agrícola «fazia[m] verem-se a si mesmos como monstros (...), os corpos diferentes tornam-se, assim, para eles próprios, local de inferno, de doença e sofrimento, ou seja, locais indesejados e a evitar».

Passemos a um segundo caso concreto: o de Júlio de Melo Fogaça, que se revela particularmente curioso. Foi alvo de rivalidades dentro do Partido Comunista Português, onde foi dirigente, do qual foi expulso por Álvaro Cunhal. «Fogaça acreditava que a «desagregação» do Estado Novo, associada a uma frente unitária de oposição, permitiria uma «transição pacífica» para um «regime democrático»» (Junior, 2018). Para Álvaro Cunhal «apenas um «levantamento nacional por meios violentos» derrotaria a ditadura» (Junior, 2018). Fogaça foi preso pela PVDE em 1935 por «motivo comunista» [Fig. 37] e é transferido, constantemente, entre os estabelecimentos prisionais do Aljube, de Caxias e de Peniche, tendo entre 1936 e 1945 sido transferido para

13 Durante o presente capítulo referir-me-ei, pontuadamente, a pessoas «homossexuais» em vez de «*queer*» ou «LGBTQIA+», visto ser esta a designação utilizada na época, com a qual a grande parte dos entrevistados da bibliografia utilizada se identificam. Os termos «LGBTQIA+» e «*queer*» ainda não tinham sido popularizados em Portugal durante o Estado Novo.

Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, por duas vezes (*Júlio de Melo Fogaça*, n.d.). Na tarde de 28 de agosto de 1960, Fogaça é preso pela então renomeada PIDE na Nazaré enquanto dava um passeio com o seu parceiro Américo Gonçalves, e expulso do PCP por Álvaro Cunhal por «grave violação das regras de segurança conspirativa e de clandestinidade» (Junior, 2018). Adelino Cunha defende que a homossexualidade de Fogaça pouco terá tido a ver com esta expulsão por «clandestinidade» por parte de Cunhal, mas que para acabar com Fogaça «a opção sexual[14] deu o seu contributo, sendo aproveitada como pretexto indireto e não explícito» (Junior, 2018). Ainda preso, em 6 de abril de 1962, é julgado pelo Tribunal de Execução de Penas de Lisboa, tendo sido classificado de «pederasta passivo e habitual na prática de vícios contra a natureza» (*Júlio de Melo Fogaça*, n.d.).

14 O livro *Júlio Melo de Fogaça* de Adelino Cunha data de 2018. Esperemos que, desde então, o autor tenha percebido que a homossexualidade não se trata de uma opção.



[Fig. 37]
Processo criminal de Júlio de Melo Fogaça com a mesma intervenção a branco. O único processo desta investigação que possui uma atualização do retrato fotográfico prisional. Uma das poucas vezes que conseguimos dar as várias caras de uma vida à pessoa que passou por todos os atos descritos, uma pessoa que cresceu, mudou as suas feições e envelheceu num regime que o maltratou. Podemos acompanhar a sua história de vida, e identificar a sua existência.

Apesar do Campo de Concentração do Tarrafal ser um destino de degredo e trabalho forçado direccionado para antifascistas, são desconhecidos os registos de presos que para aí tenham sido transferidos por «prática de vícios contra a natureza». O caso de Júlio Fogaça cai mais sobre o «motivo comunista» do que sobre a homossexualidade, apesar de se acreditar que esta ajudou no julgamento (Junior, 2018). O Tarrafal era conhecido, coloquialmente, como o «campo da morte lenta», agravando as suas penas progressivamente. A forma de tortura mais conhecida do campo era a cela conhecida por «Frigideira», a mais temível forma de castigo (Borges, 2014):

> Um pequeno bloco de forma retangular feito de betão com seis metros de comprimento por três de largura e três de altura (...). Este espaço foi construído de uma forma estratégica longe de qualquer ponto de sombra. A temperatura variava entre 50 a 60 graus, de tal modo que a transpiração dos presos saia do corpo como uma gordura de toucinho na brasa. (Borges, 2014)



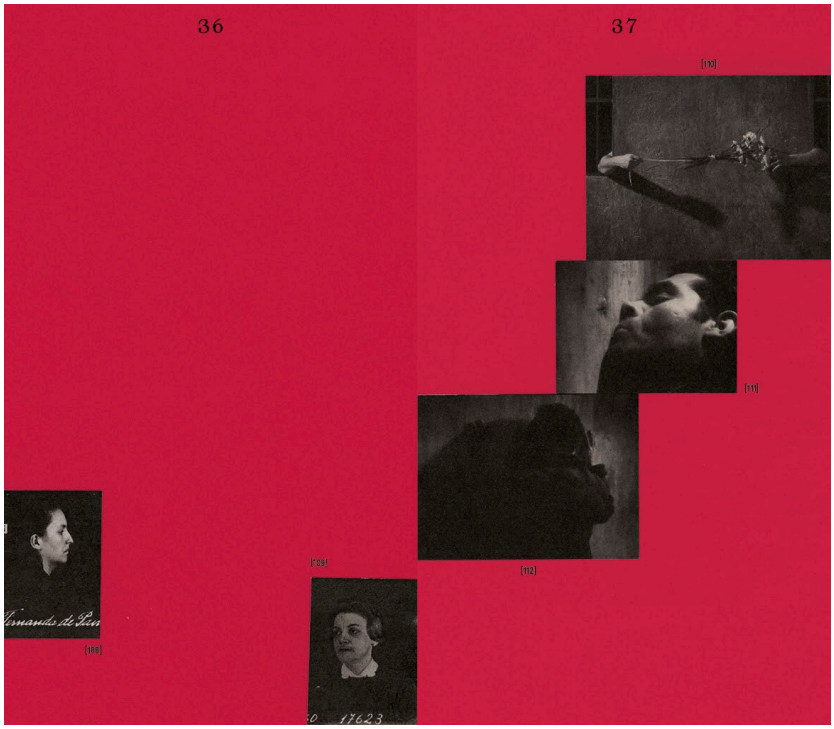
[Fig. 38]

Pedaços e excertos do documento de processo-crime de Júlio de Melo Fogaça e do Campo de Concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, para onde foi enviado, pelo menos, duas vezes. Um mapa da resistência à ditadura no espaço.

Também militante do PCP, Fernanda de Paiva Tomás foi inicialmente presa em novembro de 1950 por depositar flores no monumento aos mortos da Grande Guerra durante uma manifestação da paz (*Fernanda de Paiva Tomás*, n.d.). Foi solta três dias depois, mas volta a ser detida em 1961, desta vez por «actividades subversivas». Na prisão de Caxias conhece Julieta Gandra, médica oposicionista ligada ao PCP de Angola (Almeida, 2010, pp. 146–147), por quem se apaixona e estabelece uma relação. Este é o único caso relatado de uma relação homoafetiva e homossexual dentro de uma prisão da PIDE que, como seria de esperar, foi esquecido ou omitido dos testemunhos e memórias da resistência estadonovista (Almeida, 2009). O dirigente comunista Ruben de Carvalho defende que ««a hostilidade que a Fernanda da Paiva Tomás sentiu na cela» por parte das outras dirigentes e militantes comunistas terá contribuído para a sua ruptura com o PCP pela extrema-esquerda» (Almeida, 2009). Após as suas libertações, ambas viveram juntas até à morte de Fernanda, em 1984.

O encarceramento de identidades *queer* pela sua dissidência numa sociedade heteropatriarcal já tem demasiados precedentes. Na conexão entre a dura realidade e a arte que dela se cria, a história proibida de Fernanda da Paiva Tomás e Julieta Gandra remetem ao enredo de *Un chant d'amour*, a única curta-metragem do pioneiro Jean Genet, escritor e dramaturgo francês. A obra de Genet, gravada em 1950, representa, acima de tudo, a relação entre o desejo e a tragédia *queer*. No filme, dois homens presos, cada um na sua cela, tentam comunicar passando um ramo de flores pela janela, sem sucesso, espreitando por um pequeno orifício, inalando o fumo do cigarro do outro, envolvendo-se em atos masturbatórios. As duas personagens masculinas «comunicam através da parede celular que os confina, a qual se torna, por si só, o objeto de desejo, um objeto que é acariciado, beijado e esmurrado» (Giles, 1988). Num ato voyeurístico, um guarda prisional observa-os.

Genet deliberadamente omitiu os nomes des colaboradorus nos créditos do filme de modo a prevenir perseguição e ação penal (Giles, 1988).

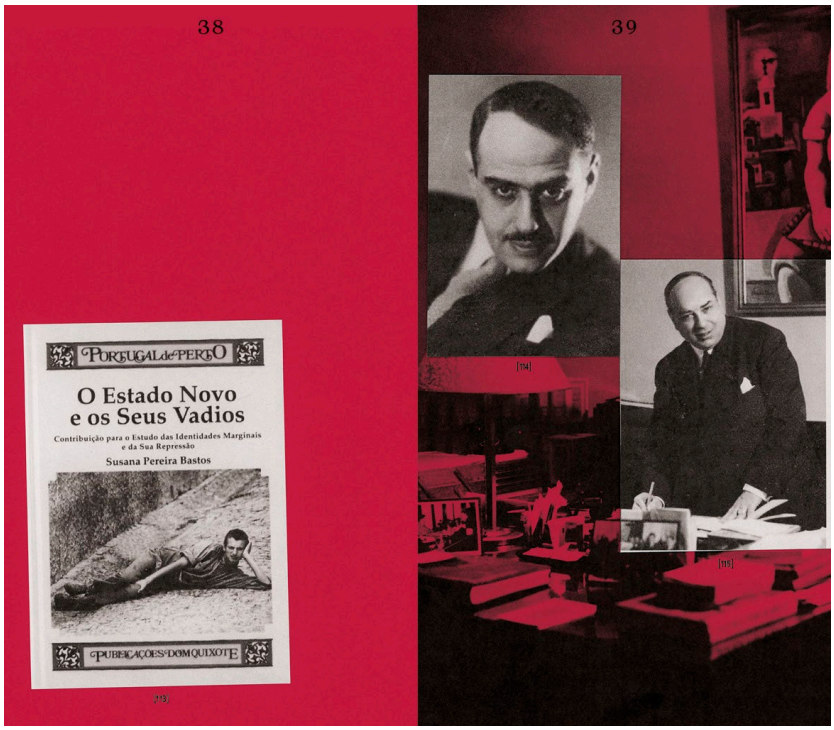


[Fig. 39]
Conexões imagéticas entre o caso de Fernanda de Paiva Tomás e Julieta Gandra e a curta-metragem *Un chant d'amour* de Jean Genet.
Tomás e Gandra conheceram-se numa prisão da PIDE e aí criaram uma relação íntima que durou até à morte de Fernanda, em 1984, já uma década após o Estado Novo cair. As práticas de desejo e opressão sentidas numa cela são colocadas lado a lado.

Ainda assim, em 1964, o realizador Jonas Mekas foi detido e agredido pelas forças policiais por exibir uma cópia do filme em Nova Iorque. O primeiro lançamento oficial do filme foi através da Cinémathèque Française, apenas em 1954, que perdeu a sua única cópia num incêndio, fornecida pelo próprio Genet.

Existem provas, no entanto, que a opressão existia apenas para quem não possuía estatuto social nem dinheiro. António Fernando Cascais afirma que eram os homossexuais das «classes mais baixas que são arrebanhados na rua, são humilhados nas esquadras e espancados em público» (Almeida, 2010, p. 29). Em contraste, homossexuais que pertenciam à classe burguesa e, no caso do Estado Novo, que trabalhavam mais perto e/ou tinham relações diretas com António de Oliveira Salazar eram protegidos. Cascais relembra, «a homossexualidade é o segredo que toda a gente sabe, como toda a gente sabe ninguém diz, não é preciso» (Almeida, 2010, p. 28).

É dado o exemplo do cineasta e jornalista José Leitão de Barros, que contribuiu para a narrativa da imagem pública do regime salazarista, dedicando-se à «esteticização da política e à folclorização do país» (Pinto, 2015, p. ix), que auxiliaram ativamente para as «ideias de nação e identidade nacional» (Pinto, 2015, p. ix), entre estas, a conceção visual para a Exposição do Mundo Português, notavelmente considerado o maior evento propagandístico do regime. Leitão de Barros era «conhecido nos meios homossexuais de Lisboa» (Almeida, 2010, p. 129), e como reforça António Fernando Cascais, «há um lado de integração da homossexualidade no regime e de promoção de homossexuais pelo regime, nomeadamente pelo Secretariado de Propaganda Nacional de António Ferro, o Leitão de Barros é um caso notório» (Almeida, 2010, p. 129). O que faz de António Ferro também protegido pelo regime. O grande dinamizador da propaganda salazarista foi casado com Fernanda de Castro, mas fazia parte do «meio intelectual» entre o qual a homossexualidade e a bissexualidade eram consentidas e vividas com normalidade (Almeida, 2010, p. 128). Diz Fernando Dacosta, «Salazar sempre viveu rodeado de gays» (Almeida, 2010, p. 127).



[Fig. 40]

Na página par, a capa do livro *O Estado Novo e os seus vadios*, de Susana Pereira Bastos. Como o próprio sub-título indica, o livro desenvolve o seu estudo em torno das identidades marginais durante a época estadonovista e da sua repressão. A imagem escolhida para a capa parece ter sido de uma intenção minuciosa, com o objetivo de aproximar a definição do marginal e vadio do indivíduo efeminado e não-heteronormativo. Não porque o regime considerasse as situações idênticas, mas porque ambos eram mais facilmente capturados pelas instituições de controlo social.
Na página ímpar, retratos de Leitão de Barros e António Ferro. O contraste entre os homossexuais pobres e os homossexuais privilegiados.

A pobreza era tolerável durante o Estado Novo, aliás, como comprovado pela trilogia «Deus, Pátria e Família» d'*A Lição de Salazar* a pobreza digna e honrada até era incentivada. O problema do regime era com os «maus pobres», como lhes chama Susana Pereira Bastos (1997, p. 59). Estes maus pobres, os vadios, são exilados do espaço público, e criam-se assim instituições de internamento e degredo. O albergue mais conhecido foi o da Mitra, em Lisboa, criado em 1933.

Apesar de não se ter registo das pessoas aí internadas por «homossexualidade», a Mitra era o destino dos indesejados para a sociedade, grupo do qual os homossexuais já faziam parte. João Miguel Simões (2007) defende a Mitra como «a reunião num mesmo espaço, sem qualquer preparação técnica e arquitetónica para o efeito, em regime penitenciário, de crianças, mendigos,



[Fig. 41]

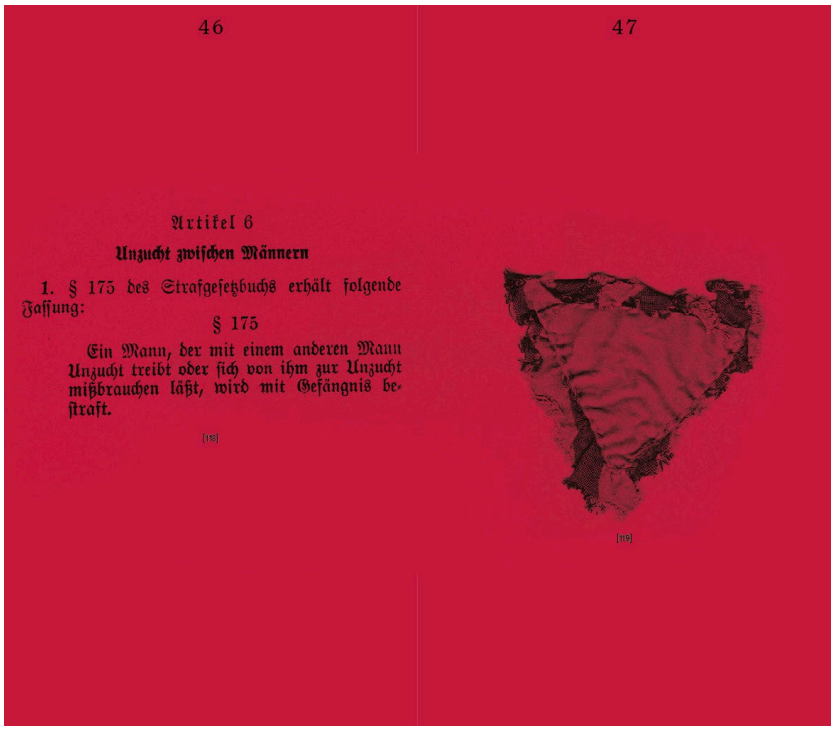
Palavras que ecoam pelos edifícios da Mitra, inscritos nas suas sombras.

indigentes, doentes psiquiátricos, velhos abandonados, prostitutas, homossexuais, doentes crónicos e terminais, sem qualquer tratamento médico ou social, apenas com o intuito de os afastar da rua e com isso melhorar a imagem da cidade e o conforto e a opinião dos restantes habitantes e visitantes estrangeiros, lembrava as instituições existentes em França no século XVII e XVIII».

Os homossexuais durante o Estado Novo eram constantemente restringidos à sua não-existência, ao seu não-registo, à sua ***não-imagem***, e como apresenta António João (2024), estes espaços remetiam-nas ao ***não-espaço***—o espaço fora do espaço. A Mitra foi reconvertida no Centro de Apoio Social de Lisboa no ano de 1978 (Simões, 2017).

O Estado Novo muito deveu ao Terceiro Reich, não tivesse Salazar uma grande afinidade por Adolf Hitler. Promulgado em 1871, o Parágrafo 175 fez parte do código penal do Império Alemão até 1994, quando a Alemanha Ocidental e a Alemanha Oriental se uniram como República Federal da Alemanha. O §175 do Código Penal passou a ter a seguinte redação:

> Um homem que pratique atos obscenos com outro homem ou que se deixe abusar sexualmente por este será punido com pena de prisão.


46

Artikel 6

Unzucht zwischen Männern

1. § 175 des Strafgesetzbuchs erhält folgende Fassung:

§ 175

Ein Mann, der mit einem anderen Mann Unzucht treibt oder sich von ihm zur Unzucht mißbrauchen läßt, wird mit Gefängnis bestraft.

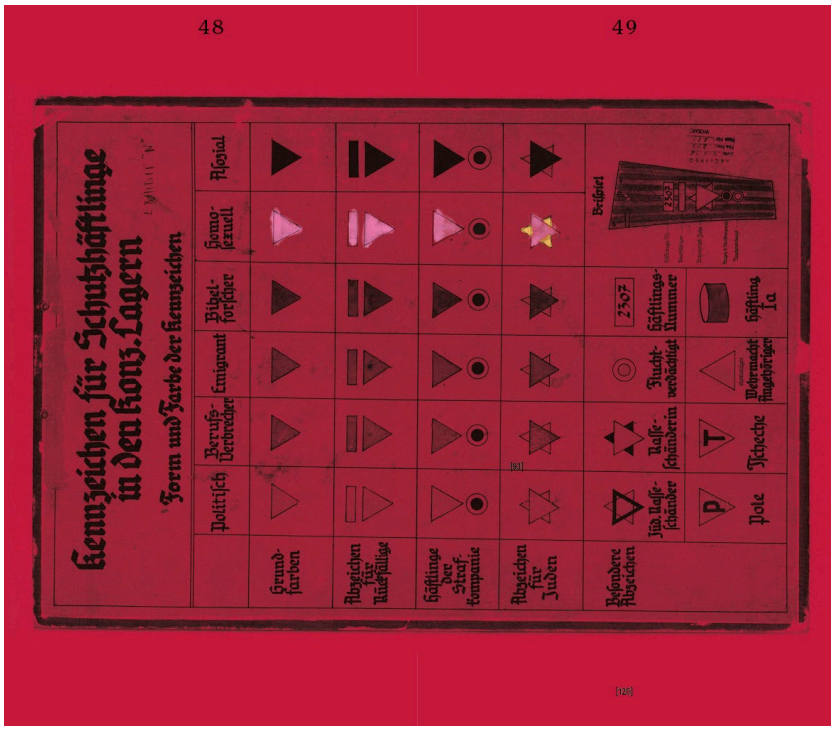
47

[Fig. 42]
O parágrafo 175 organizado e impresso em Fraktur, durante o Terceiro Reich considerada a tipografia oficial do regime nazi, pela sua densidade e austeridade. Mais tarde substituída, entre outros problemas, por falta de legibilidade.

Os campos de concentração do regime nazi levavam o degredo muito mais longe do que as instituições portuguesas, distinguindo os prisioneiros com um triângulo de pano colorido para indicar a sua origem ou «crime» (Heger, 1994). Os homens homossexuais eram identificados com o famoso triângulo rosa, insígnia mais tarde recuperada pela comunidade LGBTQIA+ como um símbolo de resistência. A divisão por cores seguia-se com amarelo para judeus; vermelho para presos políticos; verde para criminosos profissionais; azul para emigrantes; roxo para cristãos/testemunhas de Jeová; rosa para homossexuais; castanho para pessoas romani; preto para antissociais (Heger, 1994). «O triângulo rosa, no entanto, era cerca de 2 ou 3 centímetros maior do que os outros, para

que pudéssemos ser claramente reconhecidos à distância», relata Heinz Heger (1994) em *The Men with the Pink Triangle* a sua experiência traumatizante nos campos de concentração nazi. «Judeus, homossexuais e ciganos[15]—os triângulos amarelo, rosa e castanho—eram os prisioneiros que mais frequentemente e mais severamente sofriam com as torturas e os espancamentos da SS e dos capos. Eram descritos como a escória da humanidade, que não tinham direito a viver em solo alemão e deviam ser exterminados. Essas eram as palavras frequentemente repetidas pelo comandante e pelos seus subordinados da SS. Mas os mais baixos entre os baixos desta «escória» éramos nós, os homens com o triângulo rosa» (Heger, 1994).

15 Tradução à letra do original «*gypsies*».



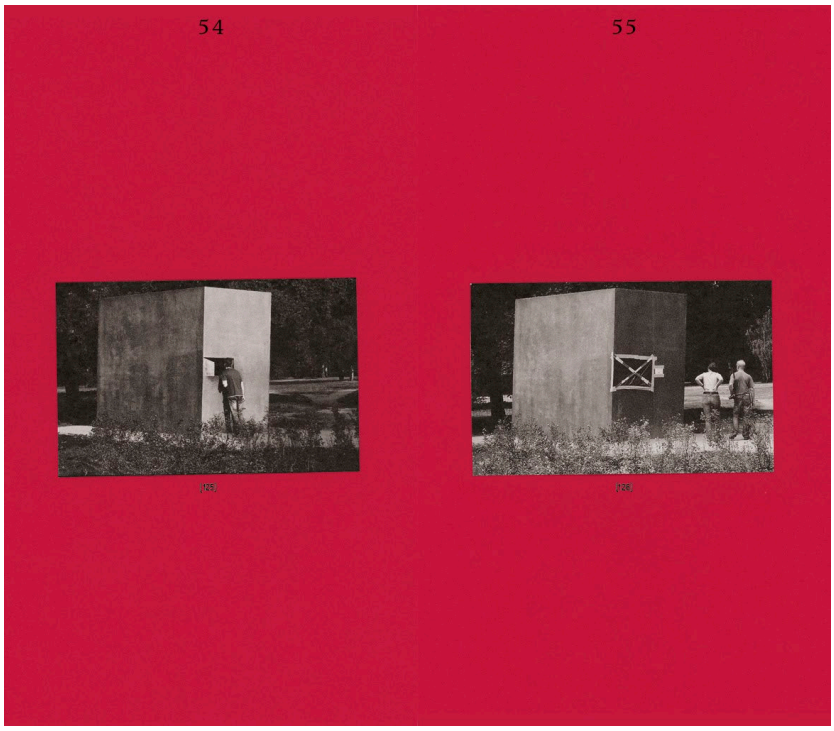
[Fig. 43]
Tabela de símbolos para reclusos do Holocausto em regime de custódia de proteção com intervenção para foco de leitoru.

A inauguração de um memorial às vítimas judaicas do Holocausto, na Alemanha, deu abertura para várias discussões sobre a necessidade de homenagear as restantes vítimas do regime nazi. Em 2003, o parlamento alemão acordou criar um memorial para as vítimas homossexuais do Holocausto, que foi inaugurado em maio de 2008, no Tiergarten Park, em Berlim.

O que diferencia esta estrutura de betão dos restantes memoriais ao Holocausto é uma pequena janela retangular na fachada que originalmente transmitia um vídeo em *loop* de um beijo entre dois homens gay, mas que, entretanto, foi atualizado para transmitir outros vídeos, também em *loop* (*Denkmal für die zur NS-Zeit verfolgten Homosexuellen*, n.d.). A arquitetura e a colocação da estrutura no espaço é destabilizante—foi disposto numa diagonal e com uma leve inclinação sobre o solo, única e isolada dos restantes memoriais—enfatizando o grupo de homossexuais perseguidos e torturados pelo regime nazi como uma minoria solitária, incompreendida, patologizada e estigmatizada.

O ecrã na fachada do memorial foi vandalizado e destruído em agosto de 2008, apenas três meses depois da sua inauguração. O então presidente abertamente LGBTQIA+ da câmara de Berlim, Klaus Wowereit, condenou os atos violentos, «um ataque contra este memorial é claramente dirigido contra os homossexuais—pode afirmar-se sem esperar por novas investigações

policiais. Temos de manifestar a nossa condenação deste ato de intolerância e homofobia» (Der Spiegel, 2008).



[Fig. 44]
Fotografias de divulgação do «Memorial for the homosexuals persecuted under the Nazi regime». O antes e o depois do ato de vandalismo em 2008.

A alienação e solidão causadas pelas ditaduras criaram gerações de ódio internalizado e vidas duplas, ainda assim, o sentido de comunidade, apesar de abstrato e longínquo, não era uma impossibilidade. Raquel Afonso (2019), nas várias entrevistas que levou a cabo para a investigação de *A resistência quotidiana dos homossexuais no Estado Novo* compreendeu a existência de uma *comunidade imaginada*, que a própria refere já ter sido proposta por Benedict Anderson, «até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão» (Anderson, 2005 [1983]).

[4.3] «*Em terra de homofóbicos, casamento gay é arte*»: Ângulos da descolonização social e legislativa dos países lusófonos

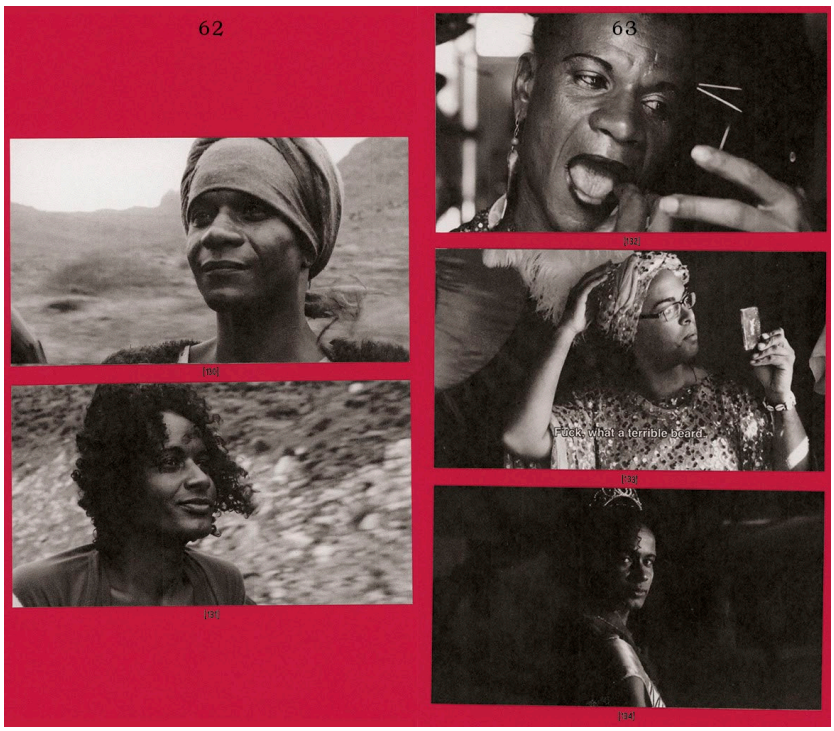


[Fig. 45]
Intervenção sobre o gráfico «Portugal não é um país pequeno». Começo aqui a ligação mais direta da colonização com direitos *queer*.

Every bombed village is my hometown.
James Baldwin

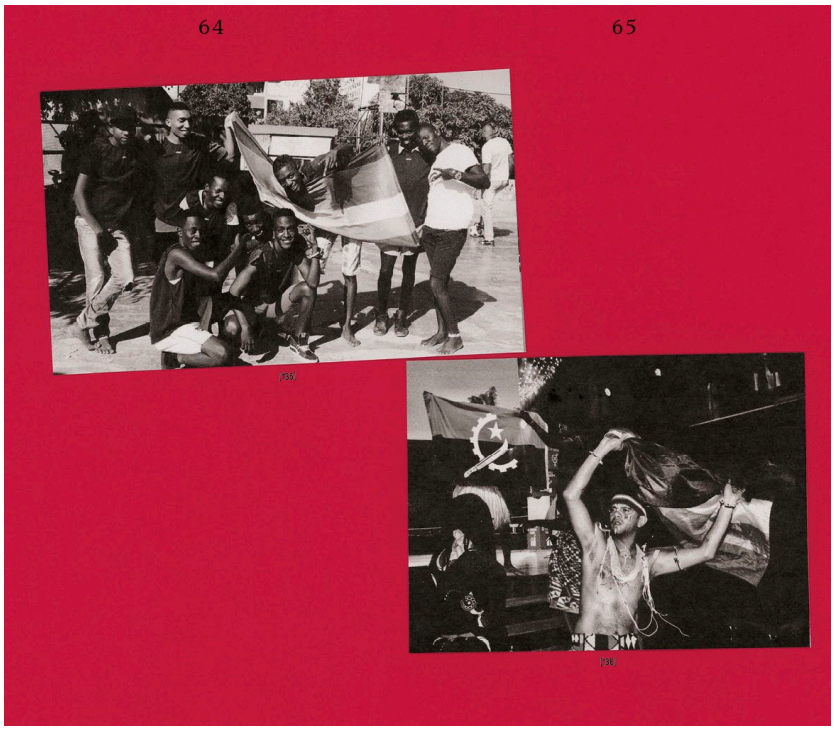
O primeiro país lusófono de África a descriminalizar legislativamente a homossexualidade foi a Guiné-Bissau, em 1993. O Código Penal colonial, que permaneceu em vigor após a independência de Portugal, foi revogado nesse ano com a promulgação de um novo Código Penal, que não contém disposições que criminalizem os atos sexuais consensuais entre adultos do mesmo sexo (ILGA World et al., 2019). Socialmente, não parece ser tão fácil, mas há grupos que resistem e que têm tornado a experiência *queer* mais visível nas ruas do país. Numa entrevista à Reuters em 2019, Edimilson Silva e Vadinho da Costa do grupo Fonte da Mamã Grande, uma versão de família escolhida de homens gay e mulheres trans, afirmam não ter medo de se movimentarem publicamente na sua expressão *queer* e, inclusivamente, motivam outras pessoas que não o fazem por receio de represálias, «vestimo-nos bem para mostrar àqueles que se possam estar a esconder que isto é normal» (Peyton, 2019).

O segundo país lusófono da lista de descriminalização da homossexualidade em África foi Cabo Verde. O caso de Cabo Verde é particularmente curioso pois, apesar de ter descriminalizado a homossexualidade apenas em 2004, tornou-se uma das referências africanas na defesa da diversidade sexual e de género (esQrever, 2026). A aceitação social à comunidade *queer* deve-se muito a Tchinda Andrade, a primeira mulher trans no país a assumir-se publicamente, em 1998. Foi vítima de uma agressão física que a deixou com cicatrizes para a vida, cujos tratamentos foram pagos por Cesária Évora, o



[Fig. 46]

maior ícone internacional caboverdiano. As mulheres trans são hoje em dia popularmente chamadas de «tchindas» em Cabo Verde devido ao impacto de Tchinda Andrade na história *queer* do país (esQrever, 2026). O documentário *Tchindas,* lançado em 2015, com Tchinda Andrade, Edinha Pitanga e Elvis Tolentino representa «a existência de comunidades LGBTQIA+ visíveis, organizadas e integradas na vida social» de Cabo Verde (esQrever, 2026).



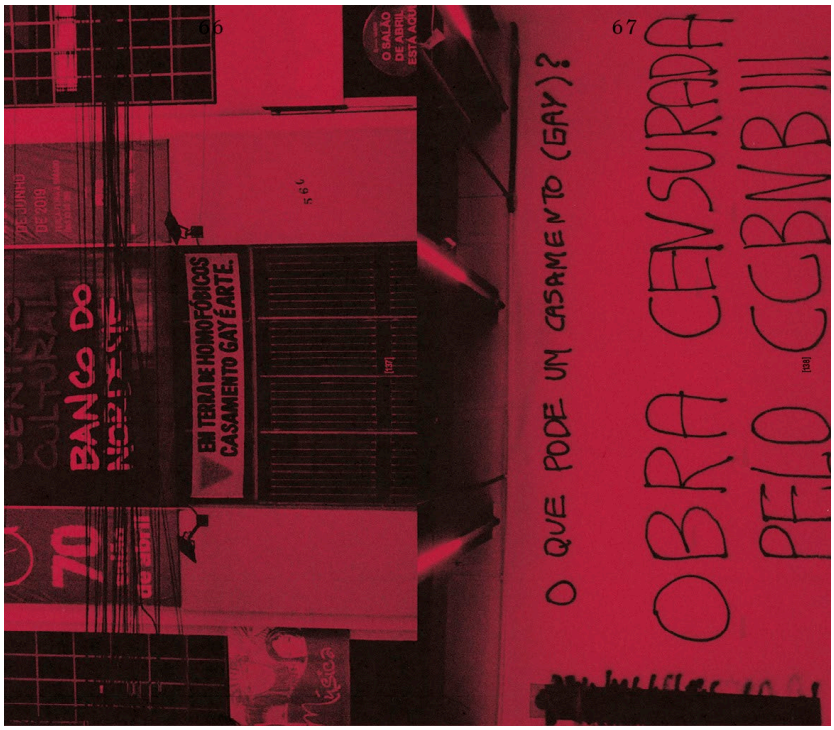
[Fig. 47]
Imagens de celebrações LGBTQIA+ em Moçambique e em Angola.

No caso de Moçambique, a Associação LAMBDA foi constituída em 2006, na capital Maputo. Em 2009, permitiu-se a expansão das atividades associativas com a abertura de escritórios nas cidades da Beira e Nampula, mas foi em 2014 que a LAMBDA viu os seus esforços valorizados, junto dos seus aliados, e a homossexualidade foi, finalmente, descriminalizada no Código Penal (Associação LAMBDA, 2025). No entanto, após inúmeros apelos até aos dias

de hoje—duas décadas depois da sua criação—a Associação ainda permanece com o seu estatuto legal pendente, pois segundo ativistas moçambicanos, os oficiais do governo defenderam, informalmente, que o pedido não poderia ser processado por ferir uma cláusula da Lei de Associações de 1991 que impedia o registo de associações que perseguissem fins contrários «à ordem moral, social e económica do país e ofendam os direitos de terceiros ou do bem público» (Tsandzana, 2017).

Em 2012, o Código Penal de São Tomé e Príncipe foi revisto e foi retirada a lei que criminalizava relações entre pessoas do mesmo sexo. Não existe nenhuma no seu lugar, nem surgem meios de proteção para pessoas LGBTQIA+ (Assembleia Nacional, 2012), continuando, mesmo assim, sem reconhecer uniões civis, uniões de facto ou casamentos entre pessoas do mesmo sexo.

O mais recente e último dos países lusófonos em África a atingir a proteção dos direitos LGBTQIA+ pela legislação foi Angola, em 2019. «Embora a legislação angolana proteja a comunidade LGBT+, a existência de comportamentos discriminatórios ainda têm acompanhado o quotidiano dessa parcela da população e, muitas vezes, os organismos públicos demonstram uma postura passiva no que respeita à forma de atuação em favor dos interesses da comunidade LGBT+.», afirma Paulo Cabeto (2024).



[Fig. 48]

O Brasil descriminalizou a homossexualidade no Código Penal em 1830, cinco anos após o seu reconhecimento oficial de independência de Portugal, ou seja a história da ditadura portuguesa e do seu colonialismo insidioso é paralela à do Brasil, neste caso. No entanto, o Brasil sofreu uma Ditadura Militar entre 1964 e 1985 que viu a opressão a pessoas LGBTQIA+ subir drasticamente, principalmente na monitorização de espaços públicos. Homossexuais, travestis e prostitutas eram, segundo Renan Quinalha, «constantemente assediadas por batidas policiais seguidas de prisões arbitrárias, pela prática das mais diversas formas de torturas física e psicológica, pela extorsão e por outros métodos de violação de direitos humanos de uma população já marginalizada» (Quinalha, 2021).

Em 2019, os artistas Eduardo Bruno e Waldírio Castro inauguraram a instalação *O que pode um casamento (gay)?* no 70.º Salão de Abril, no Centro Cultural do Banco do Nordeste, em Fortaleza. A instalação incluía uma faixa com um triângulo rosa invertido e o texto «Em terra de homofóbicos, casamento gay é arte.» (O Globo, 2019). A faixa foi removida três dias depois da sua inauguração por parte da organização do Banco do Nordeste por «descaracteriza[r] a fachada do prédio e compromete[r] sua identidade visual» (O Globo, 2019), ao que os artistas responderam com a remoção da sua própria exposição, revoltando-se ao escrever uma mensagem na parede em spray «O que pode um casamento (gay)? Obra censurada pelo CCBNB!!!». Bruno e Castro, mais tarde, escreveram sobre o ato nas redes sociais «Faremos da censura uma outra poética de resistência» (O Globo, 2019). Apenas dois anos antes, na cidade de Porto Alegre, aconteceu a primeira grande exposição *queer* da América Latina (Amorim, 2019). *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, organizado por Gaudêncio Fidelis, inaugurou com 270 obras de 85 artistas brasileires (Mendonça, 2017). Fidelis descreve o *Queermuseu* como «um museu desviante, um empreendimento curatorial realizado com o objetivo de produzir conhecimento avançado sobre a produção artística a partir do desvio da norma canônica» (Fidelis, 2018).



[Fig. 49]
Algumas das obras censuradas na polémica da Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira.

A exposição foi recebida com protestos, maioritariamente por parte do Movimento Brasil Livre, que acusaram a exposição de incitar blasfémia, pedofilia, zoofilia e vilipêndio (de novo, o padrão de «um ultraje público ao pudor»). Das mais partilhadas nas redes sociais foi *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, do artista Fernando Baril (Mendonça, 2017). O Santander Cultural de Porto Alegre, espaço expositivo onde o *Queermuseu* foi inaugurado, defendeu-se inicialmente, afirmando que estas obras estavam assim reunidas «justamente para nos fazer refletir sobre os desafios que devemos enfrentar em relação a questões de gênero, diversidade, violência, entre outros» (Mendonça, 2017). Mesmo assim, dois dias depois do comunicado, a organização decide

cancelar a exposição, cedendo à pressão dos críticos, com receio de um boicote ao Santander.



[Fig. 50]
Motivos de protesto recorrentes, independentemente do contexto geográfico e cronológico.

Gaudêncio Fidelis partilhou que «foram 11 meses de tormenta» para trazer a exposição novamente ao público (Carneiro, 2018). Foi levada a cabo uma campanha de angariação de fundos—segundo a BBC News, das maiores do país—que juntou mais de 1 milhão de reais «de quase 1,7 mil pessoas e contou com a venda de obras de arte doadas por 70 artistas e *show* de Caetano Veloso para levantar recursos» (Carneiro, 2018). Na conversa que Simone Amorim tem com Gaudêncio Fidelis acerca da polémica e eventual segunda exibição do *Queermuseu*, o curador defende que a exposição abriu portas para um discurso não-académico sobre a expressão artística do género e da sexualidade no Brasil, «onde lá no interior alguém ordenhando as vacas está discutindo a exposição, nos aniversários, nas festas de família, casais se separaram por causa da exposição, outros se conheceram por causa da exposição» (Amorim, 2019). Fidelis defende que o *Queermuseu* abriu um «diálogo que se considerava até então impossível» (Amorim, 2019).

A questão levanta-se: Como podemos traçar uma história da vida e das vivências *queer*? Isto é, quais são as nossas realidades, os nossos testemunhos? Somos livres, somos oprimidos? Temos direitos, precisamos de ajuda? Torna-se difícil e incongruente a realidade de se ser *queer* e conhecer as adversidades que cada ume passa num mundo que já provou que quer complicar a nossa existência.

Projetos como o Queering the Map[16] ajudam a facilitar esta proximidade e a materializar o que significa uma comunidade. Qualquer pessoa com acesso ao website tem a liberdade de colocar um alfinete numa localização que lhe seja relevante: a casa onde cresceu, a rua onde deu o primeiro beijo, a cidade da qual quer fugir assim que conseguir, a nação ocupada que quer ver livre. O Queering the Map consegue traçar um mapa de vivências *queer* no espaço um pouco por todo o mundo, partilhadas na primeira pessoa, exemplificando o quão plurais são as experiências desta comunidade.

16 queeringthemap.com

> The platform provides an interface to collaboratively record the cartography of queer life—from park benches to the middle of the ocean—in order to preserve our histories and unfolding realities, which continue to be invalidated, contested, and erased. From collective action to stories of coming out, encounters with violence to moments of rapturous love, Queering the Map functions as a living archive of queer life (*About*, 2017).

Esta passa de uma *comunidade imaginada* para uma comunidade real.

Nos últimos três anos, as palavras «*NO PRIDE IN GENOCIDE*» têm sido repetidas vezes sem conta em protestos públicos, redes sociais, arte



[Fig. 51]
Voltando a inscrever um local meramente digital na página impressa, dão-se os exemplos do Queering the Map na zona de Portugal, por me ser mais próximo, e do território ocupado da Palestina, com uma quantidade exacerbada de testemunhos.

urbana e inúmeras outras manifestações interventivas. A explicação curta é que a população de uma minoria sexual oprimida mais facilmente consegue empatizar com a população de uma minoria étnica oprimida do que com a organização política que ativamente a está a oprimir. Claro que existem exceções, não fosse a Marcha do Orgulho de Tel Aviv um evento anual.



[Fig. 52]
Testemunhos de um pouco por todo o mundo espalhados pela página de maneira semiorganizada. Um novo mapa fragmentado de experiências dissidentes.

A autora Sarah Schulman admite em *Israel/Palestine and the Queer International* que a primeira vez que ouviu a palavra «boicote» em relação a Israel foi em 2009, quando foi convidada a fazer uma apresentação na Israeli Lesbian and Gay Studies Conference na Universidade de Tel Aviv (Schulman, 2012). Schulman, reticente, consultou pessoas próximas que a ajudaram a ponderar a decisão, o que despertou uma pesquisa intensiva sobre a situação política em Israel e como isso influencia a comunidade LGBTQIA+, «Ainda não tinha percebido que, ao apoiar financeiramente a comunidade LGBT de Tel Aviv, o governo israelita estava a investir noutra coisa para além da igualdade» (Schulman, 2012). Schulman vai mais longe ao defender que os feitos conseguidos para a comunidade LGBTQIA+ em Israel tais como o financiamento governamental das marchas do Orgulho e a licença para a prestação no serviço militar não passam de campanhas nacionalistas para limpar a imagem de Israel como um estado ocupante e genocida dos territórios e população palestinianas–aquilo a que a autora chama de ***pinkwashing***, termo que não cunhou mas que popularizou neste contexto. A autora relembra uma apresentação que Dunya Alwan deu sobre o tema, na qual criticava o marketing da campanha WorldPride 2006, que aconteceu em Tel Aviv. O tema desse ano era «*Love Without Borders*», o que se torna profundamente desconcertante, não só porque o casamento entre pessoas do mesmo sexo ainda não é legal em Israel, mas porque 56% do território da cidade estava ocupado (Schulman, 2012), «Eu nunca poderia aceitar uma política que sacrificasse as pessoas gay em prol dos palestinianos, ou vice-versa, uma vez que estas duas categorias, tal como todas as categorias humanas, nunca são mutuamente exclusivas. Tinha

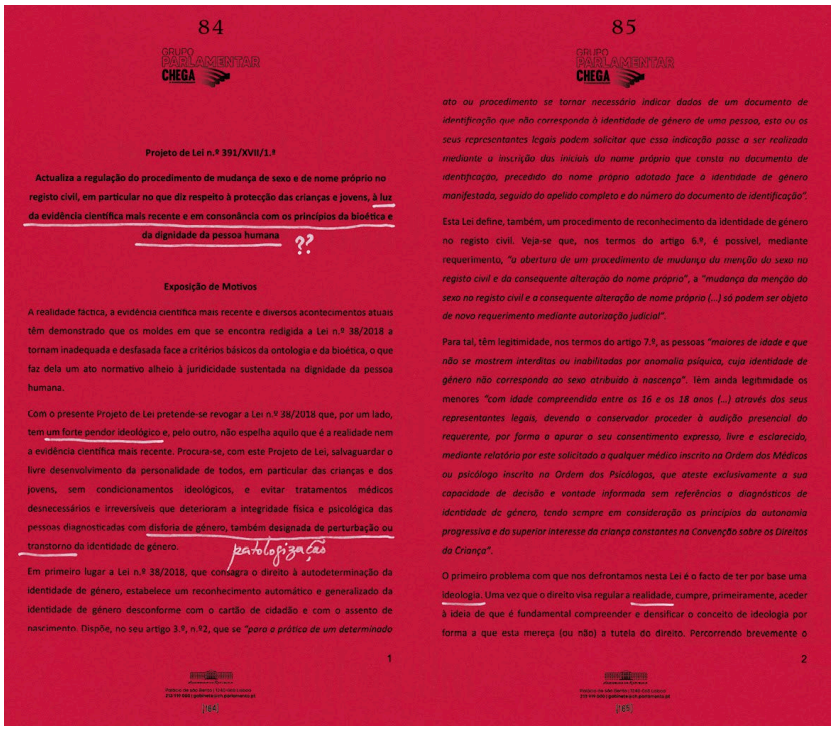


[Fig. 53]

Uma das mensagens mais angustiantes e desoladoras do Queering the Map está afixada na Faixa de Gaza.
É aqui colocada em confronto com a imagem de uma lona de protesto da Lesbians and Gays Against Intervention numa marcha não-datada, mas publicada no número de dezembro de 2000 da revista UltraViolet e com a captura de ecrã de um vídeo que retrata um casal gay a ser dividido a expulsado da estrada por um membro da força policial israelita, em Tel Aviv, em março de 2023.

de haver um caminho que representasse uma visão de liberdade para todos», afirma Schulman (2012).

No dia 20 de março de 2026, o Parlamento português votou favoravelmente os projetos de lei do partido político CHEGA, apoiadas pelo PSD e CDS, que pretende revogar a Lei n.º 38/2018, de 7 de agosto, que estabelece o *direito à autodeterminação da identidade de género e expressão de género e à proteção das características sexuais de cada pessoa*. A iniciativa, apesar dos votos contra do PS, IL, PAN, Livre, BE, PCP e JP, foi aprovada. Isto significa que menores a partir dos 16 anos deixarão de poder mudar de género no registo civil, que desde 2018, era permitido desde que com relatório médico e consentimento dos pais (Cordeiro, 2026). Isto prova algo importante: nunca podemos tomar as nossas conquistas como garantidas. O rápido crescimento de



[Fig. 54]

Colocadas apenas as duas primeiras páginas do Projeto de Lei n.º 391/XVII/1.ª ou o dossier tornava-se todo sobre ele. É, no entanto, recomendada a sua leitura na íntegra, nem que seja pela desinformação e pelos achismos divulgados.

políticas de extrema-direita por toda a Europa têm vindo a reverter inúmeros direitos para as pessoas LGBTQIA+ que nunca se pensaram vermos a serem revertidos. Em 2026, existe uma insistência em rever, alterar e revogar o progresso. Crianças e adolescentes que estejam a passar por disforia de género, legalmente, não poderão autodeterminar-se nem proteger a própria identidade e o próprio corpo. Isto não é um problema do passado.

> Gay people historically have been asked to subsume their desire for freedom to support other rebellions only to eventually realize that there is homosexual desire and practice under many different conceptualizations, wherever there are humans. (Schulman, 2012)

Estes refazeres e desfazeres das legislações não passam de situações fruto de uma sociedade pós-colonialista. Da mesma maneira que a libertação *queer* não chegou a Portugal imediatamente após a queda da ditadura, em 1975—demorou, na verdade, oito anos—, os rastos do imperialismo e consequente propriedade e controlo sobre a população, a sua identidade e o seu corpo perdura(ra)m por décadas. Os grupos de libertação dos países africanos viram-se obrigados a unir esforços para erradicar a criminalização das identidades *queer* nos seus respetivos códigos penais, ainda tratadas como desviantes, por herança colonial.

A artista e ativista Hilda de Paulo chama este sentimento de coma CIScolonial (Paulo, 2015)—uma estagnação e absurdez social e política cisheteronormativa pós-colonialista, incapaz de progredir na sua lógica. Muito do pensamento social ainda testemunhado hoje em dia em Portugal passa pelo coma CIScolonial, um pensamento colonialista insidioso, racista, xenófobo e homofóbico—não por serem conceitos sinónimos, mas por serem estigmatizados e patologizados da mesma maneira durante décadas de opressão, atirados para a mesma instituição prisional ou hospitalar. Como dizia Heinz Heger, a «escória» (Heger, 1994) da nação.

David Freedberg toca no assunto do problema da perturbação social em enfrentar os danos causados por um regime ou um movimento destrutivo em *Iconoclasm*. O autor refere-se à destruição das imagens na obra, reforçando a mensagem de que «temos de estudar e prestar atenção à opressão de que as imagens falam, em vez de as destruir» (Freedberg, 2021). Relembro a fluidez da ideia de imagem a que me refiro nesta investigação: a identidade queer é, em si mesma, uma imagem. É um conjunto de símbolos e comportamentos visuais, não fossem homens agredidos e presos pela força policial política por se mostrarem mais efeminados do que o esperado durante o regime do Estado Novo.

> A verdade não pode ser mostrada por receio de perturbar aqueles que ainda sofrem com o legado da dominação e da perseguição, ou porque possa encorajar aqueles que pretendem continuar a opressão—mesmo que essa verdade nunca deva ser esquecida, mesmo que essa verdade, por mais terrível que seja, seja apresentada num contexto que deixe claro

> exatamente o quão terrível foi, mesmo que a imagem seja particularmente eficaz a tornar evidentes as suas dimensões morais. Ou devemos simplesmente confessar que perdemos a capacidade de julgar a história de forma justa, ou que os nossos semelhantes são incapazes de a julgar? (Freedberg, 2021)

Pensemos, então, como descolonizar o nosso pensamento, a nossa perceção e a nossa linguagem. Reforcemos a ideia de que a luta *queer* tem de ser inerentemente feminista, antirracista, antifascista, anticolonialista e anti-imperialista. Ece Canlı defende na sua tese de doutoramento que «uma verdadeira agenda feminista *queer* consiste em analisar os aspetos históricos, políticos e materiais das discriminações baseadas na identidade e contextualizá-las cuidadosamente no seio das estruturas de poder mais complexas» (Canlı, 2018).

5

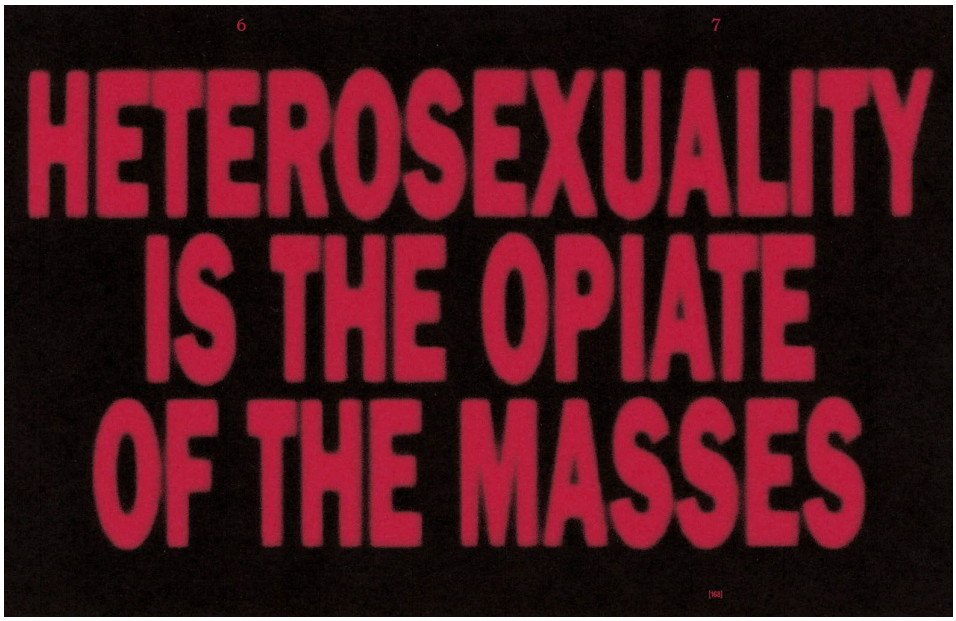
Dossier Terceiro:
Perspetivas para um design mais *queer*

When I am with him, smoking or
talking quietly ahead, or whatever
it may be, I see, beyond my own
happiness and intimacy,
occasional glimpses of the
happiness of 1000s of others
whose names I shall never hear,
and know that there is a great
unrecorded history.

E.M. Forster

5
Dossier Terceiro: Perspetivas para um design mais *queer*
[5.1] *Sodomy is the answer!*: extremismos estéticos na cultura da zine *queer*

> You know something, kid? You're gonna stay in this gay world. Why? Because you're a rebel. You don't like convention. You like what you like, not what they tell you to like. Yeah, I know it's hard to understand it now. Later on, you'll get the picture. You're a rebel,— it's gonna be tough but stick up for what you want (LaBruce, 1990).



[Fig. 55]
O Dossier Terceiro apresenta um equilíbrio editorial entre todas as cores do projeto num só livro. As cores passam a significar ou a ilustrar ideais e noções diferentes, seja por contraste, temática ou apenas por semelhança à cor original, como é o caso desta imagem. Mesmo assim, a cor vermelha traz, de novo, urgência à mensagem, o que se justapõe com as mensagens impressas na mesma cor do dossier anterior.

A identidade *queer* tem uma génese intrinsecamente sexual. A censura e opressão praticadas pelo sistema patriarcal e cisheteronormativo começou por nos identificar como seres puramente sexuais, criando uma repulsa e uma punição em volta de práticas de sexo anal. Reprimir a liberdade sexual passa por uma inevitável revolta da mesma. Manifestarmo-nos como seres positivamente sexuais é um ato de recuperação desta liberdade e desta identidade que nos foi retirada e punida, e esta vigilância e punição passaram, progressivamente, de tortura física ao silêncio social (Foucault, 2015 [1975]).

> If honest and sincere expression of another's sexuality is offensive to you, it's time to reflect on what's happening inside you! What conservative propaganda have you internalized? Who made you feel ashamed? Why do you care what other people do with their own bodies and time? What is this impulse to police and shame? (Aly, 2026)

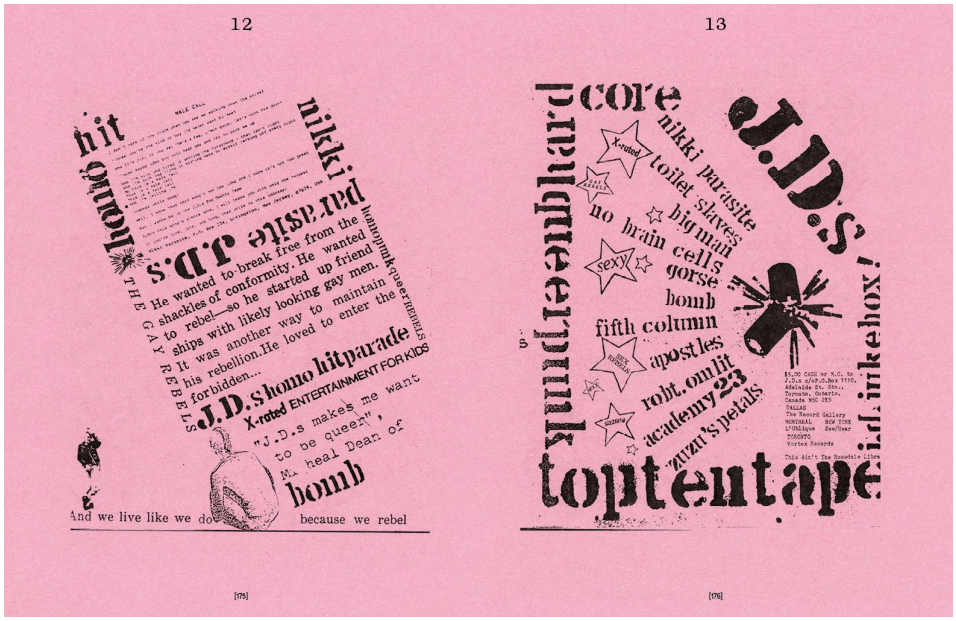
Assim sendo, e com base no que refleti nos capítulos anteriores, talvez não seja por acaso que existe uma apropriação e um fascínio pela estética visual e propagandística do fascismo por parte de identidades *queer*. Não só utilizamos os danos do opressor como reconstrução da nossa identidade como também de novos conceitos, ideias e modos de pensar o mundo em que navegamos—neste caso, de maneira *subversiva*. Imagens de poder, disciplina,



[Fig. 56]
Um exemplo de como quatro das cores funcionam no mesmo spread. As capturas de ecrã do filme *Raspberry Reich* apresentam-se na mesma cor que a captura da figura anterior, do mesmo filme. A captura do filme *No Skin Off My Ass* está ilustrada a rosa, pela sua aproximação com a zine J.D.s, impressa na mesma cor na figura seguinte. A imagem na página 8 está impressa a magenta por mera relação anacrónica: uma imagem hipermasculina ilustrada numa cor geralmente associada à hiperfeminilidade. Um dos objetivos foi explorar a tentativa de nenhuma imagem se camuflar com o fundo ou com outra imagem que a rodeia, permitindo o foco e o interesse visual.

hipermasculinidade e autoridade são apropriadas num novo erotismo.

O maior e mais irreverente exemplo do que proponho é a obra de Bruce LaBruce, artista, escritor, cineasta e provocador canadiano. LaBruce é considerado pioneiro do movimento queercore com a criação da zine J.D.s, em colaboração com a artista G.B. Jones. A zine, iniciada em 1985, criou um espaço seguro para pessoas *queer* dentro das comunidades *anarcopunk* da época, das quais estas se viam regularmente ostracizadas (Duncombe, 2001), «*queercore for hardcore kids*» (LaBruce, 1990), apresenta-se a ela mesma. A J.D.s era, assim, uma reação à censura, desta vez por parte de outras comunidades e subculturas mais *underground*. LaBruce e Jones acreditavam que este imaginário *anarcopunk* associado a *queerness* era uma correlação passível de ser desdobrada numa publicação desenhada e distribuída, pois havia uma vontade e um público.



[Fig. 57]
Apesar da zine original ser impressa em papel branco, o contraste do rosa pastel com a agressividade *anarcopunk* da J.D.s pareceu aliciante.
Uma nota curiosa: apesar de não ser intencional, o Dossier Terceiro tem exatamente as mesmas dimensões que a J.D.s.

A J.D.s contava com críticas a música *punk*; fotografias provocatórias; recortes de jornais, revistas, poesia e prosa; crónicas e confissões; ilustrações (destaquem-se as Tom Girls de G.B. Jones); e provocações políticas.

Uma boa percentagem das páginas da zine representam esta estética erotizada do opressor: poder, disciplina, hipermasculinidade e autoridade—temas transversais a toda a obra artística de LaBruce, nomeadamente ao seu trabalho como realizador de cinema.

Susan Sontag em *Fascinating Fascism* (1980) cria o ponto de encontro entre a estética fascista e o sadomasoquismo:

> Between sadomasochism and fascism there is a natural link. «Fascism is theater,» as Genet said. As is sadomasochistic sexuality: to be involved in sadomasochism is to take part in a sexual theater, a staging of sexuality. Regulars of sadomasochistic sex are expert costumers and choreographers as well as performers, in a drama that is all the more exciting because it is forbidden to ordinary people.

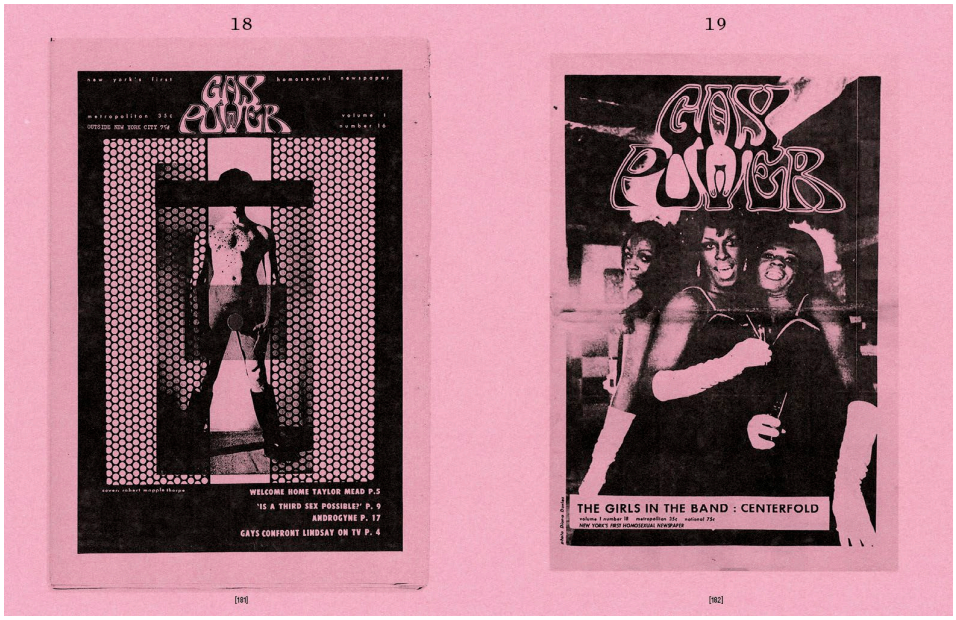
A autora vai ainda mais longe ao afirmar que, na estética e arte nazis, as posições de egomania e servidão são glamorizadas, com o exemplo dos nus escultóricos de Leni Riefenstahl apresentadas num reflexo de perfeição, beleza e sofisticação (Sontag, 1980). Arte e estética *queer* subvertem esta ideia ao se apoderarem dela de forma imperfeita. Existe uma deturpação nesta apropriação do poder e da autoridade fascistas, admitindo e intercetando a estranheza e alienação a que identidades *queer* foram sujeitas, evidenciando a morbidez da posição e da ideologia fascista. O mesmo é igualmente comparável ao cruzamento da estética *queer* com a estética cristã—uma instituição de poder que oprimiu sociedades inteiras e que tornou pecado as práticas sexuais dissidentes. O fascínio pelo cristianismo (mais particularmente o catolicismo) como símbolo da dor, do pecado, do sofrimento e da punição divina é particularmente aliciante para uma comunidade que foi punida pelas mesmas razões—mas também é drama, é teatro. Recupera-se a estética e a simbologia, tem-se a fama e faz-se o proveito.

Veja-se, igualmente, a relevância de outros movimentos que resultaram na partilha de pensamentos e, consequentemente, na inspiração para abordagens estéticas visuais, como o *flower power*, das comunidades *hippie*. O movimento *hippie* surge nos Estados Unidos da América, na década de 1960 (em simultâneo com a libertação *queer*), e defende, acima de tudo, o famoso termo «paz e amor», a liberdade sexual e questões ambientais antiguerra. A recente comunidade LGBTQIA+ (aqui ainda denominada apenas gay) viu neste movimento, que ganhava tração política e cultural, uma sensação de pertença e de partilha de ideais. Não é surpresa, assim, que muitos artefactos de design criados nessas décadas e em décadas posteriores se vissem inspirados em grafias tipicamente associadas ao movimento *hippie*. Os exemplos que aqui dou são na utilização de tipografia, como no folheto da Gay Revolution Party Manifesto [Fig. 56] e no logótipo da revista Gay Power [Fig. 57] e, no entanto, são regularmente encontrados noutro tipo de efémera—cartazes, panfletos e zines. Do mesmo modo que existe um cruzamento com o movimento *anarcopunk*, *heavy metal*, *noise*, *outsider art*, etc., este reconhecimento e cruzamento com o movimento *hippie* é pura manifestação contracultura, existe uma rejeição

[Fig. 58]



[Fig. 59]



dos padrões convencionais e normativos, e um foco na expressão e liberdade pessoais, o que se reflete na abordagem *DIY*.

O arquivo digital do Queer Zine Archive Project (QZAP) reúne mais de 600 publicações independentes de várias décadas desde 2003, funcionando numa «abordagem coletivista, não hierárquica e não mercantilista» (Slowey, 2025). Muitas das zines do arquivo são anónimas, puros desabafos editoriais de raiva, protesto, injustiça, provocação e/ou amor *queer*. As escolhas gráficas parecem ser transversais a grande parte das zines colecionadas: a mesma abordagem *DIY* mencionada antes–há uma predisposição para manualidade, seja em ilustrações, caligrafia, texto corrido, anotações. Há uma recusa de linhas retas, formas simples e minimalismos. O conteúdo na página parece ser pensado e editado impulsivamente, quase como um bloco de notas ou um diário que junta um cruzamento de conceitos e desabafos, através de imagens e texto, onde a imagem se pode tornar texto e o texto se pode tornar imagem. Embora não seja uma organização sem fins lucrativos, a QZAP aceita estagiários e disponibiliza o seu arquivo a investigadorus e historiadorus (Slowey, 2025).

[Fig. 60]



A abordagem *DIY* ao editorial quase que intrinsecamente recusa noções de *copyright* e autoria, as imagens perdem o seu valor original e são lhes atribuídas novas noções informadas pela edição e curadoria que ê designer pretende—uma iconoclastia menos violenta, mas ainda assim invasiva. Muitas das zines DIY presentes no QZAP partem deste princípio: as imagens não se destroem, apenas se tornam noutras.



[Fig. 61]
O Dossier Terceiro é alternado entre spreads e exemplos de publicações editoriais *queer*, recortes destas, cartazes, panfletos, efémera, resignificações de imagens e outros exemplos de expressão *queer* no design e na arte.

5
Dossier Terceiro: Perspetivas para um design mais *queer*
[5.2] *Is anyone else out there?*: Efémera, língua e código como linguagens de resistência

A manifestação da expressão contracultura remete à metodologia de Jack Halberstam, de vasculhar pela história (Halberstam, 1998). Relembrando a luta *queer* como intersecção com a luta antirracista, anti-imperialista e anticolonialista, as suas origens e eventuais revoltas partilham semelhanças. A mão supremacista do opressor humilha, tortura e destrói as pessoas e a sua cultura. Estas comunidades vêem-se na posição de desfazer os danos desta violência durante séculos, nunca num progresso linear. Relembro Hilda de Paulo que defende que o «coma CIScolonial» (Paulo, 2025) atrasa o processo de consciência pública em relação aos problemas que comunidades marginalizadas sofrem há séculos, revertendo legislações, popularizando discursos de ódio, questionando em canais nacionais se um Salazar faz falta (ZAP, 2019).

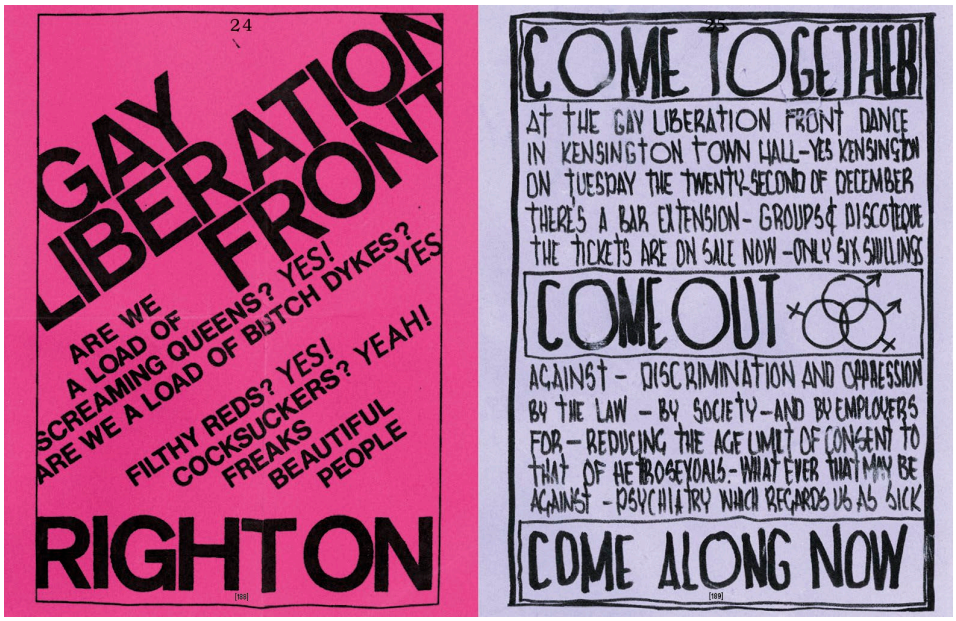
O desmantelamento e a recuperação de uma «história *queer*» equipara-se, então, a uma ***manifestação crioula*** da cultura pós-colonialista, no sentido em que a cultura original foi propositadamente apagada (rasurada, queimada, morta). Para definir ao certo o que significa a manifestação crioula, recorramos à definição de Thomas Hylland Eriksen, autor que questiona as várias utilizações de uma sociedade crioula como analogia antropológica:

> A creole society, in my understanding, is based wholly or partly on the mass displacement of people who were, often involuntarily, uprooted from their original home, shedding the main features of their social and political organisations on the way, brought into sustained contact with people from other linguistic and cultural areas and obliged to develop, in creative and improvisational ways, new social and cultural forms in the new land, drawing simultaneously on traditions from their respective places of origin and on impulses resulting from the encounter. (Eriksen, 2020)

Posto isto, os paralelismos consideram-se legítimos—pessoas *queer* são descriminadas e deslocadas dos seus quotidianos, das suas casas e dos seus contextos sociais e relacionais. As suas vivências e experiências eliminadas com o intuito de difundir comportamento homossexual e homoafetivo como contranatura (se não a vemos, não existe). Ao longo dos anos tomámos os padrões e elementos que nos rodeavam para moldar uma realidade nossa, que nos foi retirada. Alexander León afirmou numa publicação na rede social Twitter/X que se tornou viral que «como pessoas *queer*, não crescemos a ser quem realmente somos; crescemos a representar uma versão de nós próprios que sacrifica a autenticidade para minimizar a humilhação e o preconceito. A enorme tarefa da nossa vida adulta consiste em descobrir quais as partes de nós que são verdadeiramente nós e quais as que criámos para nos proteger» (León, 2020). Do mesmo modo que as línguas crioulas retêem a cultura que lhes foi forçosamente atribuída numa manta de retalhos conjunta com os rastos da

sua cultura vernacular (ao que Édouard Glissant chama de ***bricolage*** (Glissant, 1997)), também a linguagem e manifestação da cultura *queer* pega nos atributos e concepções cisheternormativas em que forçosamente cresceu, tentando ao longo dos anos desconstruir dentro deste desconforto social, físico, teórico e cultural: uma história *queer* existe, mas nunca na íntegra.

Isto está inerente à imagem, ao design e ao modo como se manifestam como arquivo, constantemente revisto, reapropriado e revalorizado. Jack Halberstam defende os arquivos *queer* como construções de uma memória coletiva (Halberstam, 2005) e Ann Cvetkovich destaca-os pela sua determinação *never forget*, o que atribui relevância e urgência (Cvetkovitch, 2003). Cvetkovitch, especialmente, reconhece a dificuldade de criar estes arquivos devido à quantidade de vidas *queer* vividas em segredo das quais nunca haverá registo (Cvetkovitch, 2003).

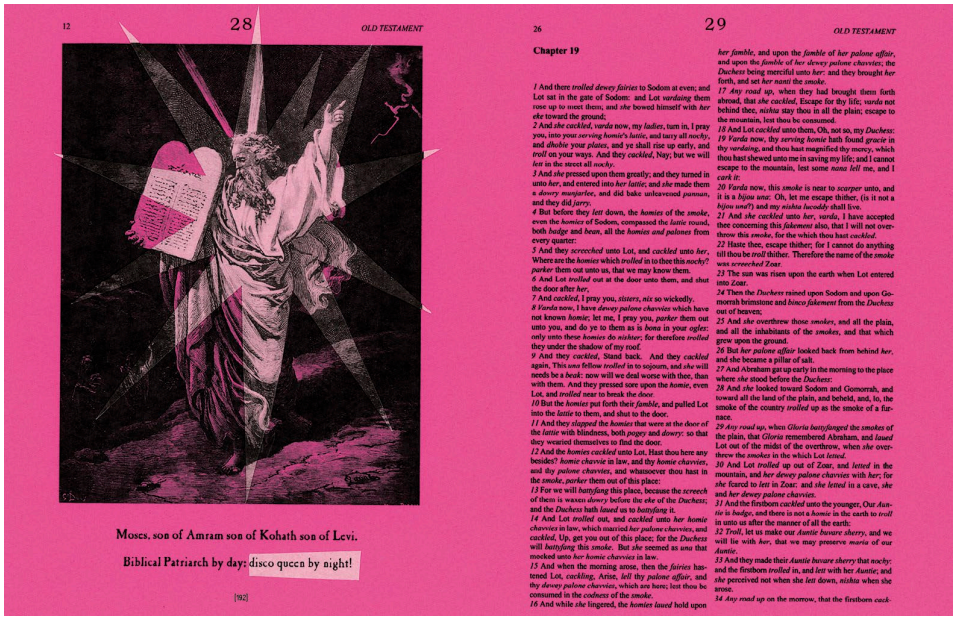


[Fig. 62]
Do mesmo modo que o dossier serve de arquivo para alguns destes exemplos, convida ê leitoru a analisar a perspetiva *queer* ao design gráfico que algumas das imagens oferecem. Dada a investigação que conclusões podemos tirar destes cartazes e destas publicações? Não existem respostas erradas, apenas apontamentos e convergências.

Devido a esta dificuldade, algumes autorus delineam esta potencial história através de efémera, «termo utilizado por arquivistas e bibliotecários para descrever publicações ocasionais e documentos em papel, objetos materiais e itens que são classificados na categoria miscelânea aquando da sua catalogação» (Alexander et al.,n.d.), isto é, fotografias, cartas, documentos judiciais, documentos prisionais, panfletos, cartazes, entre outros objetos, o que permite um potencial arquivo *queer* que não só recolhe, mas também estabelece ligações entre acontecimentos em narrativas que reconstroem experiências *queer* específicas (Alexander et al.,n.d.). Autorus como José Estebán Muñoz, que defende «efémera como evidência» (Muñoz, 1999), uma cultura que se gera a partir da leitura destes fragmentos e códigos invisíveis a olho nu.

Isto, de certa maneira, reproduz como línguas (e linguagens) crioulas nasceram, quando pessoas escravizadas de diferentes culturas que foram deslocadas das suas casas e das suas origens desenvolveram gestos, entoações e estruturas gramaticais adaptadas das suas línguas para poderem comunicar entre si e criar uma língua partilhada de resistência, um fenómeno que o ramo da linguística chama de «hipótese do substrato» (Mufwene, 2017). No exemplo dos crioulos lusófonos, eram usadas estruturas gramaticais das línguas africanas com vocabulário português.

Desde o século XIX (T., 2014) que existem registos do polari, um jargão com base na língua inglesa com influência de outras línguas indoeuropeias como o italiano, romani, iídiche, traçando até ao sabir, a língua franca mediterrânea (T., 2014). Fortemente popularizado no Reino Unido até à década de 1970, o polari era, maioritariamente, uma linguagem de resistência *queer*, um processo de comunicação através de códigos, que originou muitas palavras ainda hoje utilizadas nas comunidades *queer*, desde a cultura ***ballroom*** e cultura *drag* até à *stan culture* que faz as rondas no Twitter de Elon Musk.



[Fig. 63]
Spreads da Bíblia Sagrada traduzida para polari. A utilização da cor e do recorte manual tornam-se, aqui, puramente estéticos e de teor cómico.

Começou por ser utilizado por mercadores e marinheiros nos portos de Londres. Artistas de teatro que visitavam os mercados e os *pubs* na baixa da cidade começaram a comunicar com o jargão e facilmente se espalhou pelas subculturas *queer* de Londres e arredores, sendo falado, simultaneamente, a bordo dos navios onde os marinheiros trabalhavam (Merseyside Maritime Museum, n.d.). Mas o polari é apenas o exemplo mais conhecido, supõe-se, um reflexo da cultura-monopólio da linguística anglosaxónica. A necessidade para uma língua *queer* é, segundo Anna T., inerente a várias comunidades (T., 2014).

Até onde vai a língua *queer*? Pegando na investigação de Anna T. (2014), reconhece-se que existe o pajubá (ou bajubá) no Brasil, com vocabulário das línguas africanas bantu e yoruba e sintaxe portuguesa, utilizado principalmente dentro das comunidades trans; o kaliarda na Grécia, composto por grego, inglês, italiano, francês, turco e romani, conta com, aproximadamente, 6000 palavras documentadas; o swardspeak nas Filipinas, uma mistura de tagalog, inglês, espanhol e japonês; o binan na Indonésia; o IsiNgqumo e o gayl (ou gail) na África do Sul e o Lubunca na Turquia, que já data de há 400 anos, com o maior leque de influências dos descritos com turco, romani, francês, grego, inglês, armeno, italiano, búlgaro, kurmanji, russo e espanhol. No entanto, o mais cativante a reter da pesquisa de Anna T. é ao que a autora se refere como opacidade das línguas *queer*. T. explica que es sujeites não se tornam invisíveis ao falar estas línguas criadas, mas que geram uma opacidade na comunicação em si. Isto gera uma manifestação de resistência sem ser invasivo, sem colocar em perigo a existência de quem quer comunicar, mas torna-se, mesmo assim,

um ato político. O objetivo não é normalizar e difundir estes novos discursos na sociedade num todo, mas sim criar realidades alternativas—esta ideia que já mencionei de um espaço seguro global, ou no caso, um espaço seguro bastante mais pequeno, cingido a uma pequena comunidade que resiste ao comunicar apenas entre si (T., 2014).



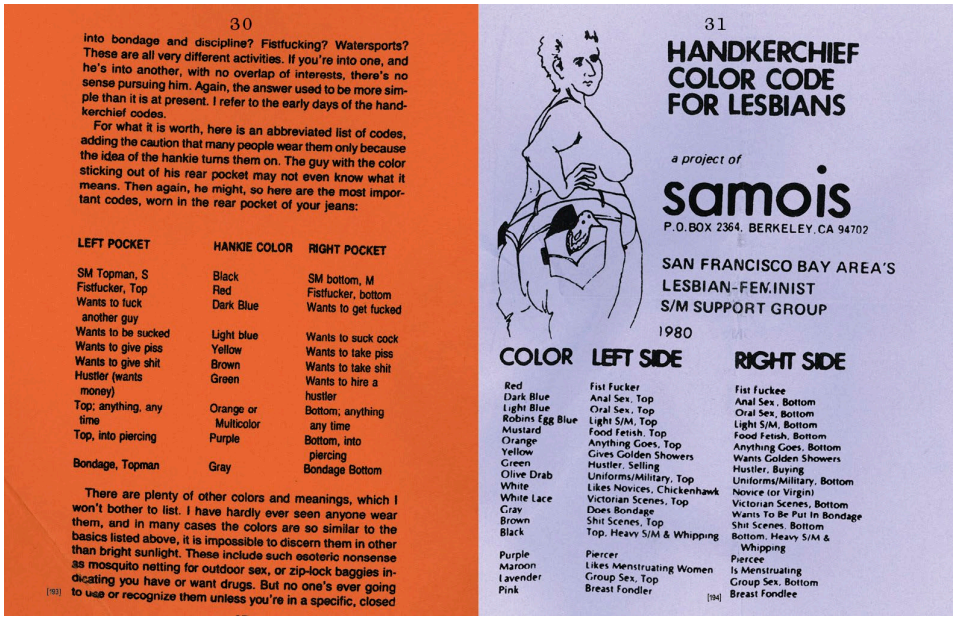
[Fig. 64]
Embora estas imagens não representem diretamente os «arrebentas», o cariz de intimidade pública proibída que estas transmitem, acompanhadas de pequenas frases narrativamente ambíguas, relaciona-se com o restante conteúdo do dossier. As imagens ilustram um artigo (à partida) sério sobre a representação da homossexualidade em Portugal na década de 1980, no entanto, retiradas do seu contexto permitem uma multiplicidade de significados.

A existência comunicativa entre comunidades *queer* sempre recorreu a códigos. No Dossier Segundo cimentei bastante a perseguição a pessoas LGBTQIA+ e outras identidades «desviantes» durante o Estado Novo em Portugal, e uma das táticas usadas socialmente para encontrar e chantagear homens gay eram os, coloquialmente, chamados de *arrebentas*. «Os arrebentas são uma personagem de nota na história da homossexualidade entre homens em Portugal; eram indivíduos que, fazendo-se passar por homossexuais—o que não quer dizer que não houvesse homossexuais entre os arrebentas—se imiscuíam em locais ocultos relacionandos com a prática da homossexualidade, como os urinóis» (João, 2024), revelando-se no último segundo e pedindo dinheiro em troca pelo seu silêncio. António João defende que estas linguagens relacionais e comportamentais entre pessoas *queer* durante a ditadura portuguesa «são linguagens de grupo, específicas, que são compreendidas, nas suas intenções e nas suas particularidades vocais e gestuais, apenas por quem faz parte do grupo» (João, 2024), concluindo que «todas as microlinguagens ocultas que, no seu conjunto, formam um idioma completo e cheio de particularidades são modos de resistência» (João, 2024).

Dá-se também o exemplo dos «*friends of Dorothy*» como código para identificar um homem gay nas décadas de 1970/80 nos Estados Unidos da América, em ambientes heteronormativos como zonas portuárias e a bordo de cruzeiros (Wallace, 2019). Presume-se que o termo se refere à personagem Dorothy do filme *O Feiticeiro de Oz*, interpretado por Judy Garland, um ícone da comunidade *queer* (Brantley, 1994).

Outro dos exemplos mais conhecidos e referenciados é o *hanky code*, ou *handkerchief code*. Um sistema semiótico através de bandanas coloridas que comunicava os interesses e fetiches sexuais dos indivíduos da comunidade

LGBTQIA+ em ambientes sociais. Cada cor do lenço referenciava um interesse sexual, sendo que ao ser usado no bolso esquerdo significava a prática desse interesse ativamente, enquanto que no bolso direito dava-se passivamente. Era bastante usado nas décadas de 1970 um pouco por toda a América do Norte, Europa e Austrália. O livro *Bob Damron's Address Book* circulou entre 1964 e 2021, criando guias para a vida social e noturna *queer* dos Estados Unidos da América (*Damron: The first name and last word in LGBT travel*, n.d.). Nos anos 1980 publicou um guia para o ***hanky code*** da época ajudando a difundir o código mais informadamente dentro da comunidade.



30

into bondage and discipline? Fistfucking? Watersports? These are all very different activities. If you're into one, and he's into another, with no overlap of interests, there's no sense pursuing him. Again, the answer used to be more simple than it is at present. I refer to the early days of the handkerchief codes.

For what it is worth, here is an abbreviated list of codes, adding the caution that many people wear them only because the idea of the hankie turns them on. The guy with the color sticking out of his rear pocket may not even know what it means. Then again, he might, so here are the most important codes, worn in the rear pocket of your jeans:

LEFT POCKET	HANKIE COLOR	RIGHT POCKET
SM Topman, S	Black	SM bottom, M
Fistfucker, Top	Red	Fistfucker, bottom
Wants to fuck another guy	Dark Blue	Wants to get fucked
Wants to be sucked	Light blue	Wants to suck cock
Wants to give piss	Yellow	Wants to take piss
Wants to give shit	Brown	Wants to take shit
Hustler (wants money)	Green	Wants to hire a hustler
Top; anything, any time	Orange or Multicolor	Bottom; anything any time
Top, into piercing	Purple	Bottom, into piercing
Bondage, Topman	Gray	Bondage Bottom

There are plenty of other colors and meanings, which I won't bother to list. I have hardly ever seen anyone wear them, and in many cases the colors are so similar to the basics listed above, it is impossible to discern them in other than bright sunlight. These include such esoteric nonsense as mosquito netting for outdoor sex, or zip-lock baggies indicating you have or want drugs. But no one's ever going to use or recognize them unless you're in a specific, closed

[193]

31

HANDKERCHIEF COLOR CODE FOR LESBIANS

a project of

samois

P.O.BOX 2364, BERKELEY, CA 94702

SAN FRANCISCO BAY AREA'S LESBIAN-FEMINIST S/M SUPPORT GROUP

1980

COLOR	LEFT SIDE	RIGHT SIDE
Red	Fist Fucker	Fist Fuckee
Dark Blue	Anal Sex, Top	Anal Sex, Bottom
Light Blue	Oral Sex, Top	Oral Sex, Bottom
Robins Egg Blue	Light S/M, Top	Light S/M, Bottom
Mustard	Food Fetish, Top	Food Fetish, Bottom
Orange	Anything Goes, Top	Anything Goes, Bottom
Yellow	Gives Golden Showers	Wants Golden Showers
Green	Hustler, Selling	Hustler, Buying
Olive Drab	Uniforms/Military, Top	Uniforms/Military, Bottom
White	Likes Novices, Chickenhawk	Novice (or Virgin)
White Lace	Victorian Scenes, Top	Victorian Scenes, Bottom
Gray	Does Bondage	Wants To Be Put In Bondage
Brown	Shit Scenes, Top	Shit Scenes, Bottom
Black	Top, Heavy S/M & Whipping	Bottom, Heavy S/M & Whipping
Purple	Piercer	Piercee
Maroon	Likes Menstruating Women	Is Menstruating
Lavender	Group Sex, Top	Group Sex, Bottom
Pink	Breast Fondler	Breast Fondlee

[194]

[Fig. 65]

Todos estes códigos geram não só novas identidades como novos modos de lidar com o desejo e a própria identidade dentro deste. Não é por o desejo ser oprimido que ele deixa de existir, é apenas reconduzido e reinterpretado. As mesmas nuances que existem nestas línguas e linguagens *queer* são paralelas ao que pode ser um design *queer*.

Como resistir num sistema opressivo? Como desmantelar o pensamento cisheteronormativo? Como combater o preconceito e a invisibilidade? Como aceitar a nossa identidade e o nosso corpo? Como comunicar numa comunidade? O que poderemos dizer sobre uma imagem e um design *queer*? Porque é que o design pode ser *queer*? Porque é que o design deve ser *queer*?



[Fig. 66]
O impacto visual é inegável.

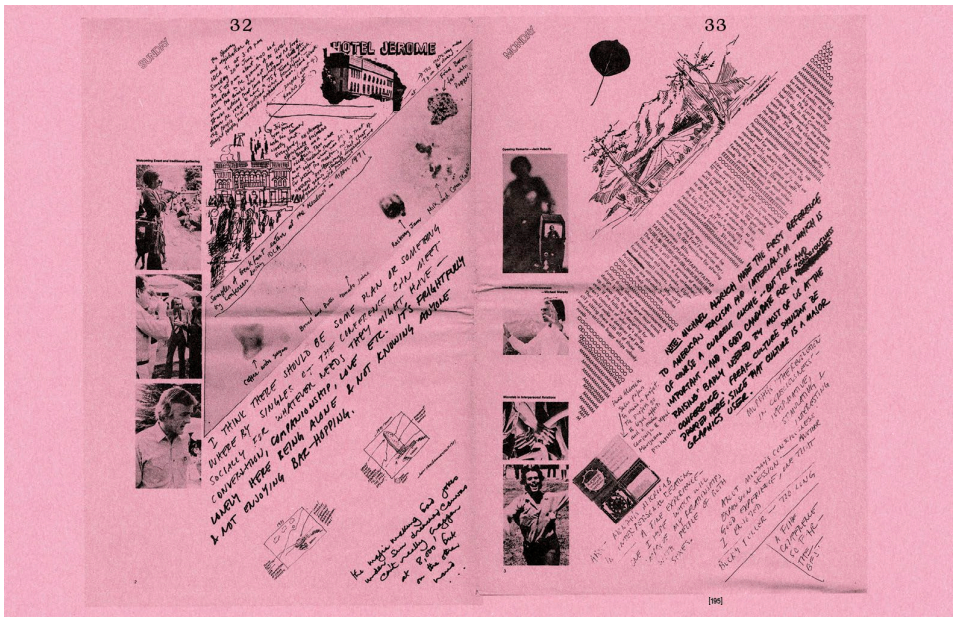
Reflita-se sobre o termo *queer*, não só como uma identidade sexual e afetiva, mas também como reflexo de uma necessidade política. A própria palavra surge de uma resignificação de um insulto usado para ostracizar pessoas LGBTQIA+. Como explorado até agora, corpos *queer* têm sido vistos como estranhos[17], aberrações contranatura, monstros à solta, vadios. O resultado é frustração: «quando [nós] muitas mulheres lésbicas e homens gay acordam[os] de manhã, sentimo-nos irritades e frustrades, não felizes[18]» (Queer Nation, 1990). *Queerness*, no seu cerne, não é sobre ter uma identidade específica, mas sim, entre outras designações e necessidades, sobre como navegar novas identidades fora (e dentro)[19] de estruturas de poder (Finkelstein, 2016), termo cujo significado navega em constante mudança, que nunca é totalmente aceite e que é sempre posto em causa (Canlı, 2018). A palavra *queer* «resiste a qualquer definição, sendo por vezes associada a ideias de rejeição, recusa, desvio do esperado e afastamento do normativo. É, sem dúvida, uma palavra política, que ao longo da história adquiriu conotações expansivas, conotações que não se limitam necessariamente ao género e à sexualidade», defende Paul Soulellis (2021).

17 Tradução do inglês «*queer*».

18 Tradução do inglês «*gay*».

19 Parênteses meus.

Surge, acima de tudo, como necessidade de descentralizar os homens gay brancos da luta LGBTQIA+. A luta para os nossos direitos surgiu pelas mãos de mulheres lésbicas e trans, negras e latinas, não as esqueçamos. E não esqueçamos que é precisamente essa intersecção que estabelece *queerness*: ser inerentemente feminista, antirracista, antifascista, anticolonialista e anti-imperialista. É aqui que sugiro que o design deve ser *queer*. Não como doutrina—aliás, precisamente como desconstrução de uma doutrina—, mas como reestruturação formal e crítica do pensamento patriarcal. Ece Canlı defende que «uma viragem *queer* no design consiste, antes de mais, em reconhecer os impactos diretos e implacáveis do design nos corpos através das suas segregações artefactuais, espaciais, vestimentárias, discursivas ou digitais; e como os corpos, por sua vez, reiteram e reativam os significados incorporados nessas materialidades, ao representá-las, incorporá-las ou habitá-las todos os dias» (Canlı, 2018).



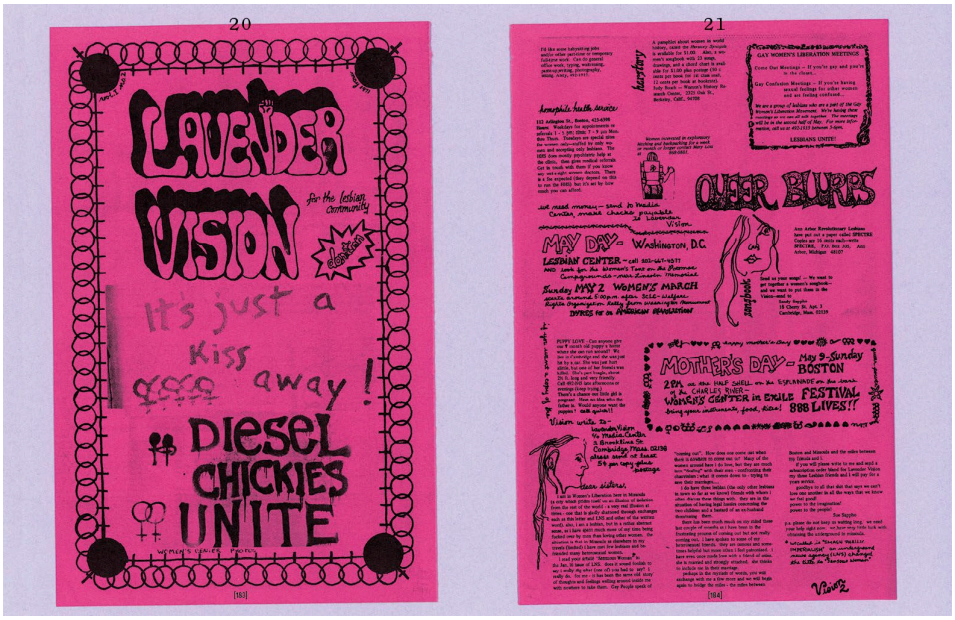
[Fig. 67]
Spread do Aspen Times Special Issue (International Design Conference), com design de Sheila Levrant de Bretteville. Bretteville repensou a página como um circuito improvável e orgânico de anotações desierarquizadas, permitindo várias direções e, consequentemente, várias leituras.

Segundo Sheila Levrant de Bretteville, a simplificação e clareza no design e na cultura visual impostas pelo modernismo e pelos *mass media*—reflexo de atos normativos e patriarcais—negam a complexidade da experiência da vida, afirmando que «pessoas conscientes do design e das suas responsabilidades estão a desenvolver uma atividade de design baseada numa ideologia que incentiva o surgimento da voz direta dos indivíduos que compõem a sociedade» (Bretteville, 1973).

Esta simplificação do design resulta na redução das ideias à sua versão mais simples, o que prejudica não só a mensagem, mas o ato de interagir com o design em si. Os designers podem ajudar a revalidar o que são designados como atributos «femininos»[20]—vistos através da lente patriarcal como inferiores e passivos—, na imagem e no design, pois ao «flexibilizar os limites e ao permitir uma maior complexidade na imagem, os designers poderiam evitar este tipo de fascismo visual» (Bretteville, 1973).

É, também, através de Bretteville que se intenta responder à questão: será que existe legitimidade em identificar e analisar o design de publicações e artefactos *queer* que não foram necessariamente criados por designers?

20 Como descrito no subcapítulo 2.3., a ideia da supremacia do texto sobre a imagem é interpretada por Norman Bryson no «ato de observar em torno de uma oposição entre a mulher como imagem e o homem como portador do olhar».



[Fig. 68]
A revista Lavender Vision segue, mesmo que inconscientemente, a mesma lógica que Bretteville propõe.

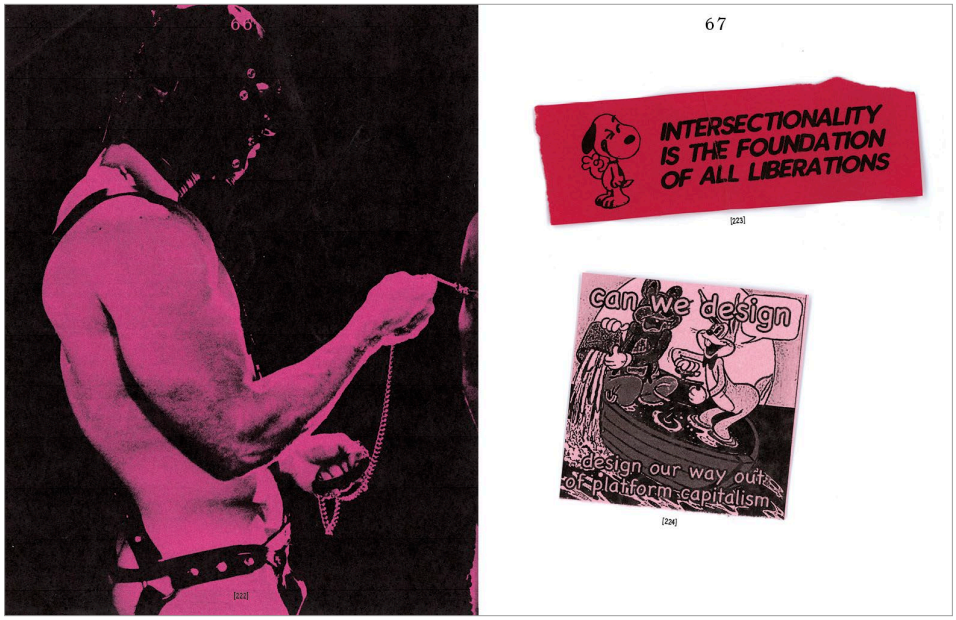
Uma das propostas para um design *queer*[21] é a desierarquização, seja de poder, de relevância ou de estrutura visual. Colocar em prática a ambiguidade de organização e de leitura e permitir ao leitor/espetador em que ordem perceciona e lê os elementos. Isto vai de encontro ao próprio design como disciplina e ao designer como intermediário. Vendo o design como uma ferramenta de solução de problemas—não na perspetiva cliente-designer (também criticada por Bretteville), mas na intenção do designer como indivíduo que cria algo com um intuito expressivo, formativo e/ou lúdico,—o próprio ato de criar sem formação académica e sem perspetiva capitalista cujo público-alvo inclui as suas comunidades (identidades dissidentes e marginalizadas) desierarquiza o papel do designer como alguém que requer uma formação e uma perspetiva aprimorada e condicionada àquilo que é ensinado como «bases fundamentais de um bom design». Nada disto interessa quando se quer transmitir uma mensagem ou uma ideia, e especialmente quando essa mensagem ou ideia questiona o sistema patriarcal e colonial em que surgiu. Canlı defende «a *queerização* do design como um ato dinâmico e uma forma de desfazer, desconstruir e desestabilizar a representação de identidades, autoria e comportamentos normativos» (Canlı, 2018).

Portanto, nenhuma das questões feitas inicialmente tem uma resposta particular, mas tenho falado muito de *atos*. É através destes que Paul Soulellis responde à sua própria questão «O que é tipografia *queer*?» (Soulellis, 2021). Soulellis chega à conclusão de que nos devemos afastar do estilo arco-íris e das metáforas de género de modo a nos focarmos mais em *atos queer*. Atos *queer* de leitura e escrita. Atos performativos e não-conformistas que se desviam do esperado (Soulellis, 2021). Utilizar a ligação que existe entre *queerness* e legibilidade, «o que significa utilizar a linguagem—como soa, como se apresenta, como se escreve—como forma de controlar a legibilidade e o significado» (Soulellis, 2021).

O coletivo Bye Bye Binary é um exemplo fulcral de um movimento ativo na prática de significado e legibilidade da tipografia *queer*. O atelier franco-belga repensa o modo binário como a língua francesa funciona e oferece

21 A abordagem de Sheila de Bretteville é, admitidamente, sobre o design feminista. No entanto, dadas as relações cruzadas entre a prática feminista e a prática *queer* do design, os conceitos defendidos pela autora são igualmente aplicáveis ao design *queer*.

soluções gráficas, desenvolvendo glifos, «ligaduras, pontos médios, elementos de ligação ou de simbiose» (*Bye Bye Binary*, 2018) que misturam as várias letras utilizadas para distinguir o género, criando novos modos de escrita adaptados à não-binariedade da experiência humana. O coletivo propôs, também, a Queer Unicode Initiative (QUNI), uma fórmula que «permite que as fontes pós-binárias sejam compatíveis entre si» (*QUNI*, n.d.). Permite, também «a ativação de substituições automáticas durante a digitação no teclado» (*QUNI*, n.d.).



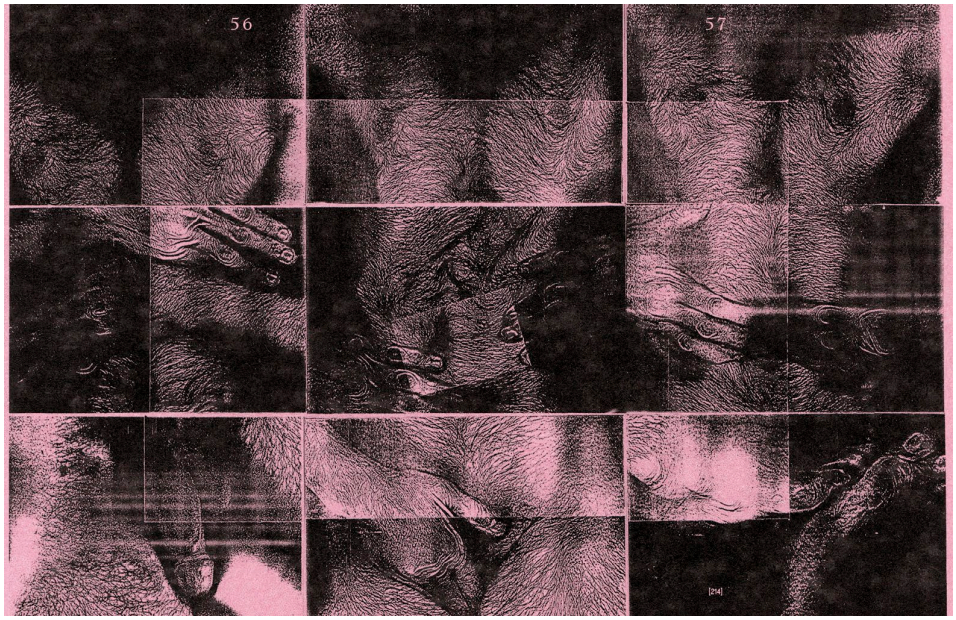
[Fig. 69]
Anacronismos e resignificações.

A plasticidade dos atos *queer* perante o design reconhece uma recusa dos ideais formais, academicamente rigorosos e das filosofias modernistas de simplicidade, rigor e legibilidade. O design flui e gera-se através da identidade, é um reflexo dela—é mutável, expansiva, imperfeita, incompleta, mas presente. Recorremos a efémera, arquivos, fragmentos de histórias e narrações para poder traçar uma cultura visual que iniciou adulterada pelos mesmos ideais corrompidos. O design é tomado, ele próprio, como um processo, todos os passos estão presentes e visíveis: a justaposição, o processamento, um *arquivo vivo*.



[Fig. 70]
O trabalho de Hudinilson Jr. nos seus *Cadernos de referências* ilustra todas as relações, contrastes, desafios e confrontos entre imagens que tenho vindo a defender e explorar.

Passando a outro exemplo prático, Simone Rossi nomeia o conceito de *anarquivo* (Baldacci, 2016) de Cristina Baldacci para analisar os *Cadernos de referências* do artista brasileiro Hudinilson Jr. Rossi defende que «em vez de se centrarem na preservação ou na veracidade histórica, os anarquivos dos artistas privilegiam a descontinuidade, o afeto e a rutura crítica» (Rossi, 2026a, p. 134). Posto isto, ê autoru cimenta a importância do *scrapbooking* e do (an)arquivo vivo no processo de trabalho de Hudinilson Jr. que utilizou centenas de cadernos de referências com o intuito de recortar, conectar, desfazer, refazer e esculpir as suas inspirações, influências e o modo como se via a si próprio no mundo. Estes refletem-se posteriormente em obras como *Exercício de me ver I* [Fig. 68], que Rossi identifica como uma prática de *self-design*, por sua vez,

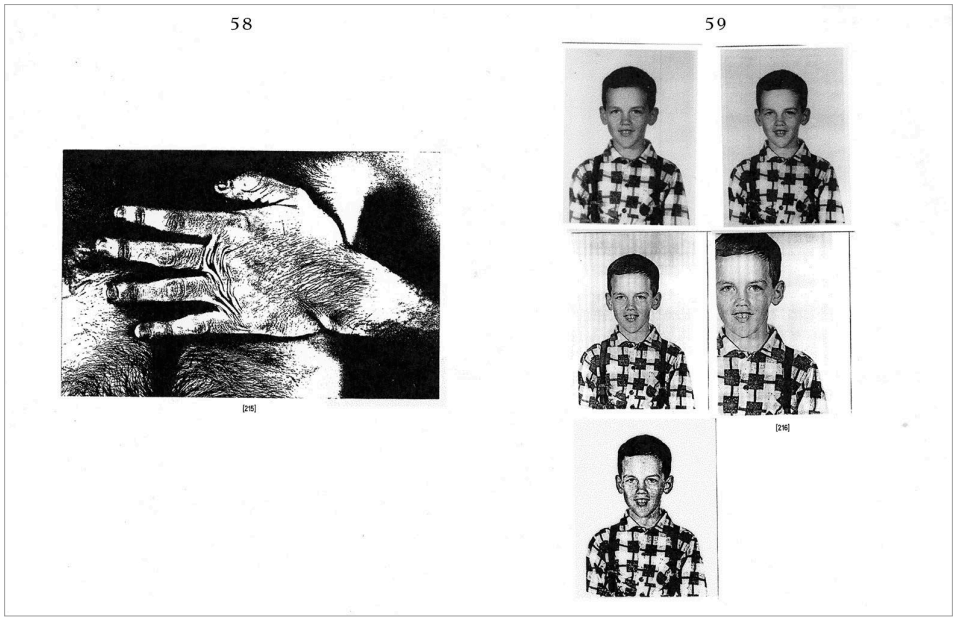


[Fig. 71]
A arte xerox de Hudinilson Jr. tem conexões bastante fortes à cultura da zine DIY, também esta potenciada pela fotocópia xerox, aqui já como meio de divulgação. Aquilo que, inicialmente, se demonstrava uma necessidade foi, ao longo do tempo, tornando-se parte da própria estética visual.

informado por Boris Groys. «Ao longo do seu percurso artístico, Hudinilson Jr. reutilizou estrategicamente a figura de Narciso—transformando-a de um mero emblema de vaidade num poderoso instrumento de autodescoberta e autorreterritorialização *queer*, (...) uma prática tão profundamente entrelaçada com a sua existência que transcende a metodologia, tornando-se fundamentalmente ontológica» (Rossi, 2026a, p. 166–167). A teoria do *self-design* de Boris Groys é reforçada por Rossi:

> The ultimate problem of design concerns not how I design the world outside, but how I design myself—or, rather, how I deal with the way in which the world designs me. (Groys, 2009)

Este sentimento manifesta-se exatamente do mesmo modo na obra *Untitled (One Day This Kid...)* de David Wojnarowicz. O artista fotocopia *ad nauseam* o seu retrato de estúdio em criança e centraliza-o na folha, rodeado das palavras que moldaram a sua vida—da infância à vida adulta, da dor à libertação—Wojnarowicz lida assim com o modo como o mundo o desenha a ele. Também é o caso da obra impressa de Felix González-Torres, que utilizava técnicas como fotolitografia que se estendiam a «*outdoors*, folhetos promocionais e encartes de jornais, incorporando frequentemente fotografias



[Fig. 72]
Novamente a imagem de Wojnarowicz, aqui demonstrando o seu procoesso, defendendo a ideia da fotocópia como resistência de identidade *queer*.
No único *spread* totalmente a preto e branco procuro levar atenção à textura e ao espaço negativo criado com esta reprodução da identidade.

suas ou encontradas», sempre com um forte poder escultórico (MoMA, 2009).

Ainda assim, o meu foco é no próprio *ato* de fotocopiar a sua imagem, do mesmo modo que Hudinilson Jr. o faz, diretamente debruçando o seu corpo nu sobre uma fotocopiadora, num *ato* de procura de identidade. Esta ideia da plasticidade da imagem, nomeadamente da fotocópia não é aqui materializada para um fim de produção capitalista em série. Aliás, muito pelo contrário, este processo de certa maneira *destrói* a imagem, resignificando-a, texturando-a, tornando-a única. Reforça a efemeridade ao invés da permanência (MoMA, 2009). O corpo deforma-se. A identidade é elástica, ambígua, não-binária.

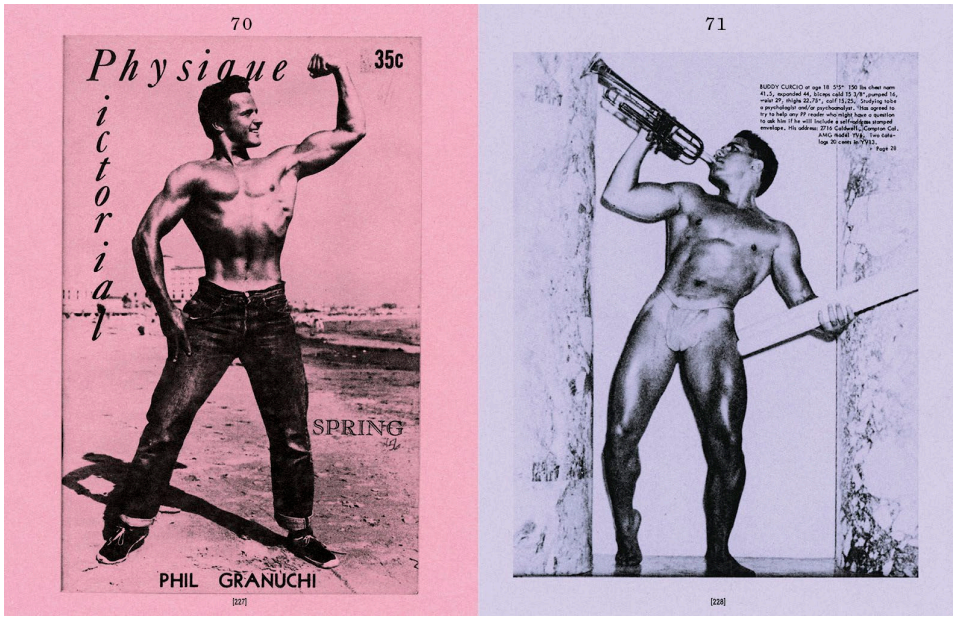
Hudinilson Jr. também integrou no Movimento de Arte Pornô, criado em maio de 1980 (Rossi, 2026a, p. 97) como uma manifestação editorial e artística coletiva que se desenrolou entre «ações públicas, *graffiti*, zines, performances, arte xerox e poesia» (Rossi, 2026a, p. 98). O MAP adotou linguagens obscenas e performativas com o objetivo de desmantelar o conformismo heteropatriarcal da ditadura e afirmar novas políticas do corpo (Rossi, 2026b). Simone Rossi vai ainda mais longe ao avaliar as explorações criadas no MAP como uma «arquitetura pornológica que inscreve desejo e dissenso no espaço da página» (Rossi, 2026b).

Este pensamento converge com as práticas retóricas de *desidentificação* que José Esteban Muñoz avançou. Pormenoriza:

> Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications. (Muñoz, 1999)

Jonathan Alexander e Jacqueline Rhodes (n.d.) inscrevem nesta prática o exemplo da revista Physique Pictorial, lançada inicialmente nos anos 1950. A revista, uma aparente publicação de musculação, equiparada a uma

[Fig. 73]



Men's Health dos dias de hoje, circulava, especialmente, entre homens gay que fetichizavam essas imagens. A desidentificação surge na «identificação simultânea com a masculinidade representada e, no entanto, [n]a utilização dessa masculinidade para fins e interesses homoeróticos, contrariando os objetivos marcadamente heterossexistas da maioria das revistas de musculação» (Alexander et al., n.d.). Atos *queer* de releitura e relinguagem normativa heteropatriarcal.

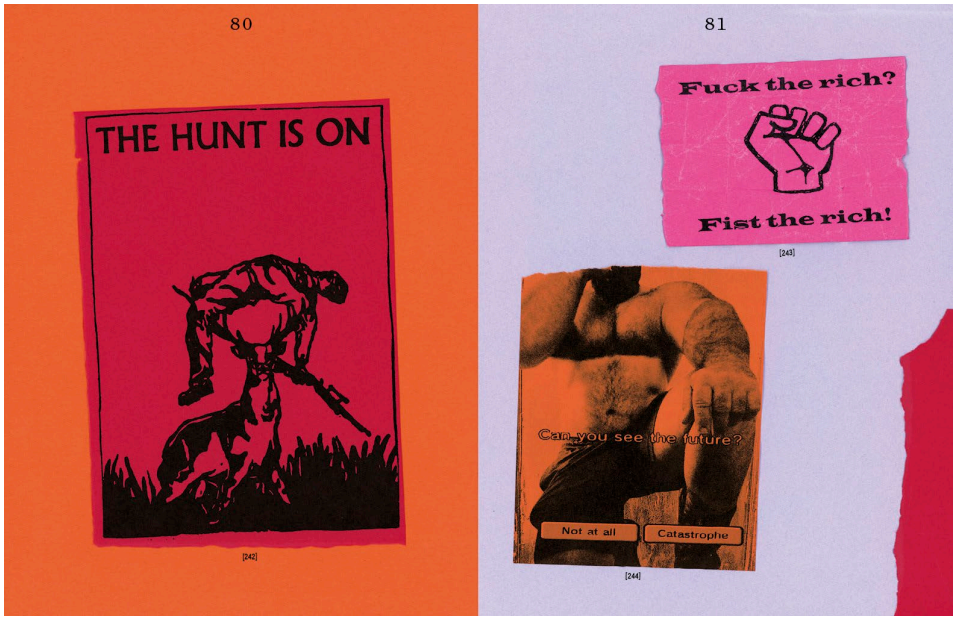
Esta resignificação e desidentificação surge um pouco por todos os exemplos imagéticos dados neste Dossier, com especial foco nos pequenos recortes, ilustrações e símbolos utilizados nas revistas e zines *queer* independentes de Portugal, como a Organa, a Lilás e a Órbita Gay Macho, mas também nas internacionais, tais como a Out Damn Spot ou a Dildos Not Bombs. Existe um fascínio iconoclasta inerente à cultura *online queer* que

[Fig. 74]

Um dos *spreads* que misturam os vários recortes coleccionados para este dossier. Imagens retiradas do seu contexto original e reapropriadas numa amálgama de significados, que pode ou não influenciar o que elas permitem identificar.



descaracteriza e desidentifica imagens de um contexto intervindo sobre ele e resignficando-o—a grande parte dos exemplos que exponho, da conta Instagram @gayhorror666 fazem exatamente isso, e são, admitidamente, inexplicáveis [Img. 75]. Ê criadoru da conta revela-se não-intencionalmente ume iconoclasta

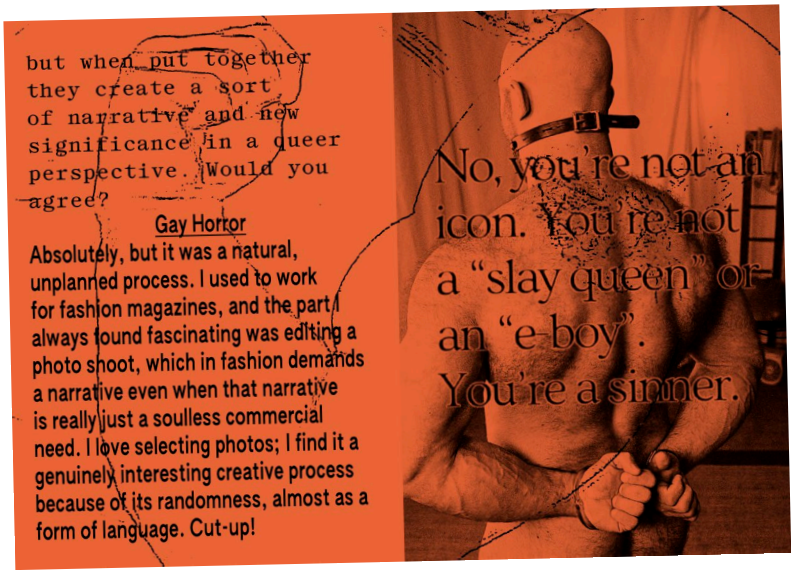


[Fig. 75]
Exemplo semelhante à figura anterior.

neste sentido[22]. Mais uma vez, a dessacralização da imagem reatribui-lhe um significado. Não a destrói totalmente, apenas lhe atribui novo poder. David Freedberg, neste aspeto, defende «a relação entre a iconoclastia e a criatividade, entre a destruição e a própria natureza da arte» (Freedberg, 2021).

Relembrando W. J. T. Mitchell, o autor defende em *What Do Pictures Want?* que existem duas principais concepções que determinam a vontade humana para se apoderar sobre imagens, ou segundo o autor, ofendê-las: a primeira sendo que a imagem está direta e transparentemente ligada ao que ela representa, ou seja, «o que quer que seja feito à imagem é, de alguma forma, feito ao que ela representa» (Mitchell, 2005), e a segunda «é que a imagem possui uma espécie de caráter vital e vivo que a torna capaz de sentir o que lhe é feito» (Mitchell, 2005), isto é, ao invés de ser um mero meio de representação, a imagem tem o poder de transportar emoções, intenções e desejos que podem ser atacados e violentados consoante a vontade do opressor, ou no caso, do oprimido.

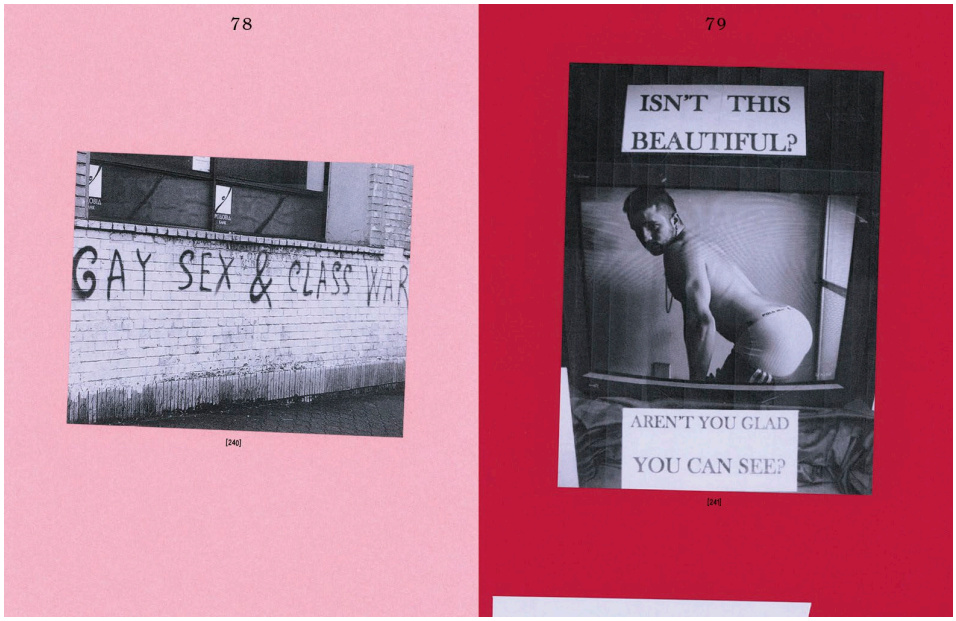
22 Entrevista completa no capítulo 8. Apêndices.



[Fig. 76]
Spread do apêndice da entrevista a criadoru da conta de Instagram Gay Horror. Emoções, intenções e desejos reconduzidos numa nova linguagem. Bizarro, erótico e otimista.

Aquando da análise do polari e do kaliarda, Anna T. identificou a falta do *politicamente correto* e de «autocensura» em ambas as línguas, bem como a utilização de termos pejorativos não só no seu modo popular—para os que são menosprezados em sociedade—, mas também para identificar os seus opressores. T. reconhece, assim, humor e autoconsciência no modo como a linguagem *queer* é assimilada,

> So, beyond the importance of a safer space, and the practicalities of communication between precariously living subjects, another element of these languages is the proximity they produce between the speakers, and most importantly the moments of humor and joy they allow for. (T., 2014)



[Fig. 77]
Uma imagem vale mais do que mil palavras.

Estas desidentificações e resignificações criadas peles autorus destas publicações parte deste mesmo princípio—um desfoque dos limites de significado, um recreio iconoclasta onde a imagem não se destrói, mas passa a ter outra conotação. David Freedberg continua a «acreditar que compreender a vontade de destruir ou danificar uma imagem contribui para a nossa compreensão do domínio que as imagens exercem sobre a imaginação humana, dos seus poderes e, na verdade, das formas como contribuem para o nosso prazer» (Freedberg, 2021). A imagem *queer* pode ser tudo isto: um fascismo homoerótico, um sentimento de repulsa, um corpo nu, uma linguagem ilegível, uma não-conformidade abstrata, um autodesign arbitrário, o que quer que queiramos...

Sempre que geramos uma imagem, resistimos.
Conseguimos ver o futuro?
Ou «nem por isso» ou «catástrofe».

6

Considerações finais

6
Considerações finais

Relembro que iniciei esta investigação com a questão «Que ferramentas são utilizadas para oprimir e censurar identidades *queer* e como podemos combatê-las no âmbito do design?». Relembro, simultaneamente, o modo como reconheci, assim que a escrevi, o quão complexa e inatingível ela se iria revelar.

Começo por analisar o modo como a questão opera no âmbito da imagem e o que ela significa: as ferramentas utilizadas para oprimir identidades *queer* passam, maioritariamente, pelo modo como estas identidades são percecionadas pelos sistemas que as oprimem. A imagem que o opressor absorve das identidades dissidentes é suficiente para declarar violência e controlo sobre elas, mas nós escolhemos resistir e retomar o poder sobre a nossa própria identidade e o nosso próprio corpo. Desmantelar demonstrações de censura e sistemas de poder revela-se uma tarefa difícil, complexa e demorosa, ainda assim, não impossível. Podemos reter com os exemplos dados nos três últimos capítulos de investigação nuclear que pequenos passos dão azo a grandes atos. Por mais variados que se definam, a sua importância não é hierarquizável—os exemplos da defesa física à força homofóbica policial; da sobrevivência prisional (nomeadamente aí vivendo uma relação homoafetiva); da expressão artística em epidemia global, isto é, criação por resistência; do começo de uma comunidade sáfica numa época pós-ditatorial recorrendo a uma publicação periódica independente. Estas pessoas resistiram e imortalizaram, mesmo que indiretamente, uma parte da sua existência e experiência ao ponto de as podermos relembrar, agradecer e celebrar no presente.

Reconhece-se que a censura continuará desde que o poder continuar, mas a sua desconstrução não é linear. Se atacam a nossa existência e a nossa imagem, só nos resta reagir. Proponho continuar com os atos que temos vindo, *subtilmente*, a praticar—semelhante ao que fazemos com a linguagem, se a nossa imagem é ofendida, atribua-se-lhe outro significado, reforce-se a maneira como o poder passa do opressor para o oprimido—mas substitua-se a subtileza pela *visibilidade*, a comodidade pela *ação*.

Dados os exemplos de publicações que vão desde a independente Dildos Not Bombs à grande produção da Physique Pictorial, as ideias de reapropriação e desidentificação discutidas não podem ser subestimadas, estas são provas que a nossa identidade é plural, dinâmica, transformativa, e adaptável, logo, tudo o que criamos parte da mesma premissa. Se o público existe é porque se relaciona com o que vê. O mesmo acontece com as imagens (e, de certo modo, não-imagens) produzidas pele criadoru da conta Gay Horror, um arquivo de imagens e conceitos absurdos atraem um público improvável, e ressoam com este. Nem o emissor nem o recetor as conseguem descrever, muito menos justificar, mas existe compreensão mútua—uma *pertença imaginada*. E é nesta elasticidade de significado que a prática do design *queer* subsiste, tanto na produção de imagens como na distribuição destas numa

página. Talvez seja por essa razão que formatos irregulares são tão populares com estas mensagens, a cultura da zine em si mesma é desdobrável, disforme e ambígua na linearidade da leitura: existe aqui uma relação com a expressão *queer* como meio de criação—a realidade é disforme e complexa, vivamos nela com as ferramentas ao nosso dispor.

Do mesmo modo que a própria história *queer* se revela incompleta e não-linear, também este trabalho procura defender uma atitude de curiosidade e problematização em relação às práticas académicas e profissionais do design gráfico, nomeadamente numa era digital.

Apesar de existirem ainda questões por responder nos vários campos abordados, acredito que esta investigação contribui para preencher várias lacunas relativas ao que implica uma abordagem *queer* ao design gráfico e à produção de imagens. Contribui, sincronicamente, para a valorização da expressão *queer* nestas áreas, nomeadamente dos atos inconscientes e orgânicos, mas intencionais, onde a procura por reconhecimento e comunidade falam mais alto que a opressão.

7

Referências

7
Referências

«A Polícia e as Letras. O caso da apreensão dos livros e o que nos afirma D. Judith Teixeira». (6 de março de 1923). *Diário de Lisboa*, p. 5. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/LivrosQueForamNoticia/Botto/DiariodeLisboa_06Mar1923_0005.pdf

«Apreensão de livros». (1923). *A Capital, 4318*, p. 2. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/1923/Marco/Marco_item1/P14.html

1987: Fire in My Belly. (2023). The David Wojnarowicz Foundation. https://wojfound.org/timeline_event/1987-fire-in-my-belly/

Abbott, Sidney, & Love, Barbara. (1977). *Sappho was a Right-on Woman: A Liberated View on Lesbianism*. Stein and Day.

About. (2017). Queering The Map. https://www.queeringthemap.com/

Afonso, Raquel. 2019. "A resistência quotidiana dos homossexuais no Estado Novo." *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 59, pp. 91–115.

Albert, Nicole. (1993). *Sappho Mythified, Sappho Mystified or The Metamorphoses of Sappho in Fin de Siècle France.* Journal of Homosexuality, *25*(1-2), 87–104. https://doi.org/10.1300/j082v25n01 07

Alexander, Jonathan, & Rhodes, Jacqueline. (n.d.). *Queer rhetoric and the pleasures of the archive*. Enculturation.net. https://enculturation.net/files/QueerRhetoric/queerarchive/Home.html

Aliança LGB Portugal. (n.d.). Aliança LGB Portugal. https://www.aliancalgb.pt/

Allington-Wood, Thalia. (Fevereiro de 2008). COMMENTARY: "Sappho" by Charles August Mengin (1877). *Allington-Wood's Words*. https://allingtonwoodswords.blogspot.com/2011/07/commentary-sappho-by-charles-august.html

Almeida, São José. (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Sextante Editora.

Aly [@magik_press]. (6 de julho de 2026). *"A Gay PSA: please don't do the work of the Fash in our own community. (...)"* [Publicação]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Dac5bd_kXkA/

Amarelo, Daniel, Barros, Nee, & Lourenço, Alva. (2026). *Guia de linguagem não-binária: Proposta galega confluente com o português no mundo* (1.ª ed.). Através Editora.

Amorim, Simone. (Dezembro de 2019). Queermuseu: criminalização da produção artística e o papel da arte nas democracias. *Cidades, Comunidades e Territórios, 39*, pp. 14–26.

Anderson, Benedict. (2005 [1983]). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa, Edições 70.

Assembleia Nacional. (6 de agosto de 2012). *Lei n.º 6/2012 – Aprova o Código Penal*. Diário da República de São Tomé e Príncipe, n.º 95. https://web.archive.org/web/20160304101428/http://www.rjcplp.org/sections/informacao/anexos/legislacao-sao-tome-e2539/codigos-e-estatutos-sao2859/codigo-penal-sao-tome-e/downloadFile/file/Codigo_Penal.pdf

Associação LAMBDA. (26 de novembro de 2025). *A Nossa História*. Associação LAMBDA. https://lambda.org.mz/nossa-historia/#marcos-historicos

Baldacci, Cristina. (2016). *Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea*. Johan & Levi Editore, citado em Rossi, Simone. (2026). *Hudinilson Jr.'s Cadernos de Referências: Queer Desires, Haptic Gazes, Scrapscapes of Becoming*. Mimesis International.

Balsemão, Jayme de. (1922). Palavras sobre o artista e sobre o livro. Em Botto, António. (Ed.) *Canções* (2.ª ed.). Imprensa Libânio da Silva.

Bastos, Susana Pereira. (1997). *O Estado Novo e os seus vadios*. Publicações Dom Quixote.

Belting, Hans, & Dunlap, Thomas. (2014). *An anthropology of images: picture, medium, body*. Princeton University Press.

Benjamin, Walter. (1933). "On the Mimetic Faculty." *Selected Writings, Vol. 2: 1927–1934*, trad. Rodney Livingstone. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Blackmore, Josiah. (2010). António Botto's Bruises of Light. Em Botto, António. (2010). *The Songs of António Botto*, trad. Fernando Pessoa. U of Minnesota Press.

Borges, Claudino. (2014). *Uma Proposta de Valorização para o Museu da Resistência do Tarrafal – Santiago de Cabo Verde* [Dissertação de Mestrado].

Brandão, Ana Maria, & Machado, Tânia Cristina (2015). Organa: The First Portuguese Lesbian Magazine. *Journal of Homosexuality, 63*(4), pp. 575–599.

Brantley, Ben. (28 de junho de 1994). CRITIC'S NOTEBOOK: Why Oz Is a State of Mind in Gay Life and Drag Shows. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/1994/06/28/movies/critic-s-notebook-why-oz-is-a-state-of-mind-in-gay-life-and-drag-shows.html

Breteville, Sheila Levrant de. (1973). Some aspects of design from the perspective of a woman designer. *Icographic*, (6), 6–11.

Bye Bye Binary. (2018). Bye Bye Binary. https://www.byebyebinary.space/

Cabeto, Paulo. (2024). Movimento LGBTI+ em Angola: Emergência e desafios contemporâneos. *Internet Latent Corpus Journal, 15*(1), pp. 86–99.

Cambridge Dictionary. (2019). *censorship*. Cambridge.org. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/censorship

Canlı, Ece. (2018). *Queerying Design: Material Re-configurations of Body Politics* [Tese de Doutoramento]. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/111267

Carneiro, Júlia Dias. (16 de agosto de 2018). *'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio*. BBC News Brasil. https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250

CDC. (25 de janeiro de 1991). *Current Trends Mortality Attributable to HIV Infection/AIDS – United States, 1981–1990*. CDC. https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001880.htm

Cohen, Stephan (2008). *The Gay Liberation Youth Movement in New York: 'An Army of Lovers Cannot Fail'*. New York; London: Routledge. ISBN 978-0-203-94057-0.

Colling, Leandro, & Oliveira, João Manuel de. (2026). *Vista do Enquadrando a "violência" trans: Keyla Brasil no Teatro S. Luiz, Lisboa*. Urdimento – Revista de Estudos Em Artes Cênicas. https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25456/17496

Cordeiro, Vítor Moita. (20 de março de 2026). *Parlamento revoga lei que permite mudança de género em menores*. Diário de Notícias. https://www.dn.pt/política/parlamento-revoga-lei-que-permite-mudana-de-sexo-em-menores

Cotter, Holland. (11 de dezembro de 2010). As Ants Crawl Over Crucifix, Dead Artist Is Assailed Again. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11ants.html

Cvetkovich, Ann. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke UP.

Damron: The first name and last word in LGBT travel. (n.d.). Damron. https://damron.com/about-us

David Wojnarowicz Knowledge Base. (4 de abril de 2017). *One Day This Kid - David Wojnarowicz Knowledge Base*. ArtistArchives. https://artistarchives.hosting.nyu.edu/DavidWojnarowicz/KnowledgeBase/index.php/One_Day_This_Kid.html

Der Spiegel. (18 de agosto de 2008). *An act of intolerance and homophobia: Berlin mayor condemns attack on gay memorial*. Der Spiegel. https://www.spiegel.de/international/germany/an-act-of-intolerance-and-homophobia-berlin-mayor-condemns-attack-on-gay-memorial-a-572829.html

Denkmal für die zur NS-Zeit verfolgten Homosexuellen. (n.d.). Visit Berlin. https://www.visitberlin.de/en/denkmal-fur-die-zur-ns-zeit-verfolgten-homosexuellen

Didi-Huberman, Georges, & Lillis, Shane B. (2018). *Atlas, or the Anxious Gay Science*. University of Chicago Press.

Duncombe, Stephen (2001). *Notes from underground: zines and the politics of alternative culture*. The Haymarket series (Repr ed.).

Eriksen, Thomas Hylland (2020). Creolisation as a recipe for conviviality. Em Oscar Hemer, Maja Povrzanović Frykman, & Per-Markku Ristilammi (Eds.), *Conviviality at the crossroads* (pp. 43–63). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-28979-9_3

esQrever. (23 de junho de 2026). *De Tchinda Andrade a Mayra Andrade:*

Como Cabo Verde se tornou uma referência africana para os direitos LGBTI+. esQrever. https://esqrever.com/2026/06/23/de-tchinda-andrade-a-mayra-andrade-como-cabo-verde-se-tornou-uma-referencia-africana-para-os-direitos-lgbti/

Ferrari, Roberto C., & Conroy, Carolyn. (n.d.). *Simeon Solomon Biography*. Simeon Solomon Research Archive. https://www.simeonsolomon.com/simeon-solomon-biography.html

Fernanda de Paiva Tomás. (n.d.). Memória Comum. https://memoriacomum.org/presos/fernanda-de-paiva-tomas

Fidelis, Gaudêncio. (2018). *O museu do desvio*. Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira, p. 11. Rio de Janeiro: AMEAV.

Finkelstein, Avram. (13 de julho de 2016). After Orlando, the Iconic Silence = Death Image Is Back. Meet One of the Artists Who Created It. (James Emmerman, Entrevistador) [Entrevista]. *Slate*. https://slate.com/human-interest/2016/07/silence-death-artist-avram-finkelstein-on-history-of-queer-art-and-activism.html

Foucault, Michel. (2011 [1975]). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Edições 70, Biblioteca de Teoria Política.

Franco, Carolina. (2 de abril de 2022). *Rua Gisberta Salce Júnior: dar à história o que não se deu à vida*. Gerador. https://gerador.eu/rua-gisberta-salce-junior-dar-a-historia-o-que-nao-se-deu-a-vida/

Freedberg, David. (1989). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press.

Freedberg, David. (2021). *Iconoclasm*. University Of Chicago Press.

Garbacik, Jaimee, & Lewis, Jeffrey. (2013). *Gender & sexuality for beginners*. For Beginners.

Giles, Jane. (Janeiro de 1988). Un chant d'amour par Jean Genet. *Artforum*. https://www.artforum.com/features/un-chant-damour-par-jean-genet-205839/

GLAAD. (24 de fevereiro de 2022). *Glossary of Terms: LGBTQ*. GLAAD. https://glaad.org/reference/terms/

Glissant, Édouard. (1997). *Poetics of relation*. Ann Arbor Univ. of Michigan Press.

Groys, Boris. (Junho de 2009). Self-Design and Aesthetic Responsibility. *e-flux Journal*, (7). https://www.e-flux.com/journal/07/61386/self-design-and-aesthetic-responsibility

Halberstam, Jack. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press, Durham and London.

Halberstam, Jack. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP.

Heger, Heinz. (1994 [1980]). *The men with the pink triangle: The true life-and-death story of homosexuals in the Nazi death camps* (2.ª ed.). Alyson Books.

Hemeroteca Municipal Digital de Lisboa. (2018). *Livros que foram notícia | Canções, de António Botto*. Hemeroteca Municipal Digital de Lisboa. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/

livrosqueforamnoticia/livrosqueforamnoticia_botto.htm

Holleran, Grace. (2024). "Translation as Consciousness-Building in the Portuguese Lesbian Press (1990–2002)." *Journal of Feminist Scholarship*, 24 (Spring), pp. 65–78.

Horta, Bruno. (24 de março de 2015). *Valentim de Barros, o bailarino a quem roubaram a vida*. persona grata. https://personagratablog.wordpress.com/valentim-de-barros-o-bailarino-a-quem-roubaram-a-vida/

ILGA World, & Mendos, Lucas Ramón. (2019). *State-Sponsored Homophobia 2019: Global Legislation Overview Update*. 31. ILGA World. https://ilga.org/wp-content/uploads/2024/02/ILGA_World_State_Sponsored_Homophobia_report_global_legislation_overview_update_December_2019.pdf

João, António. (2024). «Vigiar, punir e regenerar: as vulnerabilidades do corpo homossexual durante o Estado Novo», em *Dissidências e resistências homossexuais no século XX português* (1.ª ed., pp. 145–182). Letra Livre.

Joint United Nations Programme on HIV/AIDS. (2024). *UNAIDS terminology guidelines*. UNAIDS. https://www.unaids.org/ Licença: CC BY-NC-SA 3.0 IGO.

Júlio de Melo Fogaça. (n.d.). Memória Comum. https://memorial2019.org/presos/julio-de-melo-fogaca

Junior, J. Plácido. (18 de outubro de 2018). Júlio de Melo Fogaça: A vida do líder gay que o PCP expulsou. *Visão, 1338*, pp. 47–53.

Leon, Alexander. [@alexand_erleon]. (7 de janeiro de 2020). Queer people don't grow up as ourselves, we grow up playing a version of ourselves that sacrifices authenticity to minimise humiliation & prejudice. The massive task of our adult lives is to unpick which parts of ourselves are truly us & which parts we've created to protect us. [Post]. X. https://x.com/alexand_erleon

Kozlowska, Hanna. (26 de janeiro de 2018). Why is Instagram censoring a 1992 poem revered by the LGBTQ community? *Quartz*. https://qz.com/1190263/why-is-instagram-censoring-zoe-leonards-poem-from-1992

LaBruce, Bruce, & Jones, G. B. (1990). *J.D.s, 7*.

Leal, Raul. (1922). Antonio Botto e o Sentido Intimo do Rythmo. *O Dia, 2*.

Leitsch, Dick. (1969). "The Hairpin Drop Heard Around the World". *Stonewall: Riot, Rebellion, Activism and Identity*. Bob Kohler Collection #110 of the LGBT Center National History Archive. Box 1, Folder 17. https://stonewallhistory.omeka.net/items/show/31.

Leonard, Zoe. (1992). *I want a president*.

Lesbian. (n.d.). LGBTQIA+ Wiki. https://lgbtqia.fandom.com/wiki/Lesbian

LGB Alliance UK. (n.d.). *About*. LGB Alliance UK. https://lgballiance.org.uk/about/

Louro, Guacira L. (2004). *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e*

teoria queer. Autêntica Editora.

Lusa. (1 de agosto de 2006). Caso Gisberta: *13 menores condenados entre onze e 13 meses de internamento*. Público. https://www.publico.pt/2006/08/01/sociedade/noticia/caso-gisberta-13-menores-condenados-entre-onze-e-13-meses-de-internamento-1265946

Maia, Álvaro. (4 de outubro de 1922). Literatura de Sodoma. O sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal. *Contemporânea, 4*, pp. 31–35.

Mendonça, Heloísa. (13 de setembro de 2017). *Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo*. El País Brasil. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html

Merseyside Maritime Museum. (n.d.). *The secret language of polari*. Merseyside Maritime Museum. https://web.archive.org/web/20190717223243/http://www.liverpoolmuseums.org.uk/maritime/visit/floor-plan/life-at-sea/gaylife/polari.aspx

Milk Foundation. (n.d.) *The Official HARVEY MILK Biography*. Milk Foundation. https://milkfoundation.org/about/harvey-milk-biography/

Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago, Ill. University of Chicago Press.

Moholy-Nagy, László. (1947). *Vision in Motion* (3.ª ed.). Institute of Design.

MoMA. (2009). *Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (Death by Gun)*. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/61825

Moreira, Bruna Caldas. (25 de junho de 2024). "A Rua Gisberta Salce Júnior – uma homenagem do Porto". *Jornal Universitário do Porto*. https://www.jup.pt/mundo-novo/sociedade-mundo-novo/artigo/a-rua-gisberta-salce-junior-uma-homenagem-do-porto.aspx

Mufwene, Salikoko Sangol. (2017). Creole languages | Linguistics. *Encyclopædia Britannica*. https://www.britannica.com/topic/creole-languages

Muñoz, José Esteban. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P.

Myles, Eileen. (2015). Interview with Eileen Myles (Morgan Parker, Entrevistadora) [Entrevista]. *The Literary Review*. https://web.archive.org/web/20210122035139/https:/www.theliteraryreview.org/book-review/interview-with-eileen-myles/

NLGJA. (2009). *LGBT vs. GLBT: A Presidential Perspective: NLGJA*. NLGJA: The Association of LGBTQ+ Journalists. https://www.nlgja.org/blog/2009/06/lgbt-vs-glbt-a-presidential-perspective/

O Globo. (28 de maio de 2019). *Artistas acusam Banco do Nordeste de Censura*. O Globo. https://oglobo.globo.com/cultura/artistas-acusam-banco-do-nordeste-de-censura-23700977

O'Neill-Butler, Lauren. (11 de novembro de 2020). *The Jacket*. Broadcast. https://pioneerworks.org/broadcast/

the-jacket-david-wojnarowicz-lauren-oneill-butler

Paulo, Hilda de. (2025). Notas sobre a frágil, chata e delirante cisheteronormatividade. *Adeus, Pátria e Família (ainda) uma exposição* (1.ª ed., pp. 17–19). Museu do Aljube – Resistência e Liberdade.

Peyton, Nellie. (13 de março de 2019). *Guinea-Bissau's "big mamas" advance gay pride in Conservative West Africa*. Reuters. https://www.reuters.com/article/world/guinea-bissaus-big-mamas-advance-gay-pride-in-conservative-west-africa-idUSKBN1QU1B7/

Pinto, Afonso. (2015). *Portugal (1928–1968): um filme de J. Leitão de Barros* [Tese de Doutoramento].

Poetry Foundation. (2019). *Sappho*. Poetry Foundation. https://www.poetryfoundation.org/poets/sappho

Pretzman, Natalie. (17 de setembro de 2020). *Sappho's Queer Spaces: An Analysis of Simeon Solomon's Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene*. My Own Microcosmos. https://nararouge.com/drunk-on-art/academic-papers/sapphos-queer-spaces/

Queer Nation. (1990). Why Queer. *Queers Read This*, p. 3.

Quinalha, Renan. (2021). *Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. Companhia das Letras.

QUNI. (n.d.). Typohtèque BBB. https://typotheque.genderfluid.space/fr/quni

Remédio, Maria Margarida Rodrigues. (2012). *A Lição de Salazar e a Iconografia do Estado Novo* [Dissertação de Mestrado].

Remembering Our Dead – Statistics. (n.d.). Remembering Our Dead. https://tdor.translivesmatter.info/pages/stats

Reuters. (3 de junho de 2025). Marinha dos EUA vai mudar o nome de navio baptizado com o nome de Harvey Milk. *Público*. https://www.publico.pt/2025/06/03/mundo/noticia/marinha-eua-vai-mudar-nome-navio-baptizado-nome-harvey-milk-2135452

Rossi, Simone. (2026a). *Hudinilson Jr.'s Cadernos de Referências: Queer Desires, Haptic Gazes, Scrapscapes of Becoming*. Mimesis International.

Rossi, Simone. (2026b). Apresentação de livro "Hudinilson Jr.'s Cadernos de Referências: Queer Desires, Haptic Gazes, Scrapscapes of Becoming" [Apresentação]. Aula Magna, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 18 de maio de 2026.

Sapphic. (n.d.). LGBTQIA+ Wiki. https://lgbtqia.fandom.com/wiki/Sapphic

Serano, Julia (2007). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Berkeley, California Seal Press.

Schulman, Sarah. (2012). *Israel/Palestine and the Queer International*. Duke University Press.

Schulman, Sarah. (2021). *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987-1993*. (1.ª ed.). Farrar, Straus and Giroux.

Simões, João Miguel. (2017). *Mitra. História, Arquitetura e Património*. Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. Departamento de Gestão Imobiliária e Património.

Slowey, Ben. (11 de junho de 2025). Queer Zine Archive Project preserves LGBTQ+ DIY history. *Shepherd Express*. https://shepherdexpress.com/news/hero-of-the-month/queer-zine-archive-project-preserves-lgbtq-diy-history/

Smithsonian Journeys. (20 de maio de 2020). *What happened to the Sphinx's nose?* Smithsonian Journeys. https://web.archive.org/web/20220120222152/https://www.smithsonianjourneys.org/blog/photo-what-happened-to-the-sphinxs-nose-180950757/

Sontag, Susan. (1980). "Fascinating Fascism". *Under the Sign of Saturn* (pp. 73–105). Farrar, Straus and Giroux.

Soulellis, Paul. (2021). *WHAT IS QUEER TYPOGRAPHY?* Queer.Archive. Work.

SPACE. (2010). *A Fire In My Belly (1986-87) 2010*. SPACE. https://space538.org/exhibition/a-fire-in-my-belly-1986-87-2010/

Ştefănescu, Alina. (29 de janeiro de 2025). *Félix González-Torres and love's time*. alina Ştefănescu. https://www.alinastefanescuwriter.com/blog/2024/6/11/flix-gonzlez-torres-and-loves-time

T., Anna. (2014). The Opacity of Queer Languages. *e-flux Journal*, (60). https://www.e-flux.com/journal/60/61064/the-opacity-of-queer-languages

Talbot, Margaret. (22 de outubro de 2018). *The Myth of Whiteness in Classical Sculpture*. The New Yorker. https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture

TGEU. (2025). *A Monitorização de Homicídio Trans da TGEU de 2025 revela uma nova tendência em violência anti-trans: Sistematicamente fazer de alvo a activistas e líderes de movimentos*. TGEU – Transgender Europe and Central Asia. https://tgeu.org/a-monitorizacao-de-homicidio-trans-da-tgeu-de-2025-revela-uma-nova-tendencia-em-violencia-anti-trans-sistematicamente-fazer-de-alvo-a-activistas-e-lideres-de-movimentos/

The Charity Commission. (2021). Charity Commission confirms registration of LGB Alliance. *GOV.UK*. https://www.gov.uk/government/news/charity-commission-confirms-registration-of-lgb-alliance

The British Museum. (n.d.). *portrait head*. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1879-0712-6

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (n.d.). "Sodom and Gomorrah - Religious Views." Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/place/Sodom-and-Gomorrah/Religious-views

The Warburg Institute. (2022). *Bilderatlas Mnemosyne*. The Warburg Institute. https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne

Thorsen, T. S., & Harrison, S. (2018). *Roman Receptions of Sappho*. Oxford University Press.

Tomé, Joana. (2020). "Memograma / Insert de Filipa César: a margem

enquanto cartografia da resistência, transgressão e memória lésbicas." *Revista Estúdio, Artistas Sobre Outras Obras.*, *11*(30), abril–junho, pp. 93–100.

Trans Student Educational Resources. (n.d.). *Why we used trans* and why we don't anymore*. Trans Student Educational Resources. https://transstudent.org/issues/asterisk/

UNAIDS. (2025). *Global HIV & AIDS Statistics — 2024 Fact Sheet*. UNAIDS. https://www.unaids.org/en/resources/fact-sheet

União Libertária. [@uniao_libertaria_pt]. (20 de maio de 2024). *[Partilha] O Observador está há dez anos contra a transformação social (...)* [Vídeo]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C7LyWufMQuE/

Wallace, Doug. (10 de dezembro de 2019). *What Is a Friend of Dorothy on a Cruise Ship? Exploring LGBTQ+ Meetups at Sea*. Cruise Critic. Consultado em agosto de 2026, em https://www.cruisecritic.com/articles/what-is-a-friend-of-dorothy-on-a-cruise-ship-exploring-lgbtq-meetups-at-sea

Whistles, Dusty. (22 de janeiro de 2023). O casting transfake é transfóbico! *Público*. https://www.publico.pt/2023/01/22/culturaipsilon/opiniao/casting-transfake-transfobico-2035997

Who's Storme? (n.d.). Storme DeLarverie. https://www.storme-delarverie.com/who-s-storme

Women's Museum of California. (2019, April 10). *The Blood Sisters of San Diego*. Women's Museum of California. https://womensmuseum.wordpress.com/2019/04/10/the-blood-sisters-of-san-diego/

ZAP. (4 de janeiro de 2019). "Precisamos de um Novo Salazar?." ERC Investiga Acusações a Programa da TVI. *ZAP Notícias*. https://zap.aeiou.pt/erc-investiga-acusacoes-a-programa-tvi-234280

Todas as hiperligações consultadas em setembro de 2026.

8

Apêndices

8
Apêndices
Entrevista com Gay Horror – transcrição

Via *email,* 12–13 de agosto de 2026

Luís: To start off, what a name! I totally get it without an explanation, but do you want to talk about how "Gay Horror" came about?

Gay Horror: For several years now, on Tumblr, I believe, an image has been circulating of a divider label reading "GAY HORROR," probably used inside a record store. It's a name that's stuck in my head ever since.

L: And how did the page @gayhorror666 as a curatorship archive come about?

GH: During the pandemic, I created the Instagram account and started posting images from a Tumblr archive I'd built back in 2008, an account that was, sadly, later removed. I remembered the name Gay Horror, and voilà! I already had years of material to share on Instagram, where I tried to carry over the Tumblr aesthetic I owe a lot to.

L: Some of your image selections feel rather meaningless and decontextualized, but when put together they create a sort of narrative and new significance in a queer perspective. Would you agree?

GH: Absolutely, but it was a natural, unplanned process. I used to work for fashion magazines, and the part I always found fascinating was editing a photo shoot, which in fashion demands a narrative even when that narrative is really just a soulless commercial need. I love selecting photos; I find it a genuinely interesting creative process because of its randomness, almost as a form of language. Cut-up!

L: What drives you to post these images?

GH: Mostly, it's the desire to share something that makes people smile or even reflect a little. There's also a wish to stay curious, to age well, and to keep training my mind and memory to make sense of the world we live in now.

L: What goes through your mind when you hunt for these images? Do you go actively looking for them or do they simply appear in front of you? Is there any criteria?

GH: Some of what I post is archival material; the rest comes from active research, almost daily, usually about an hour a day. I always use Tumblr, other public archives, and fanzines.

L: Why do you feel the audience of this account connects with your posts?

GH: Because it's an account that can be read in different ways: everyone takes from it whatever they want.

L: I'm going to assume some of the images have your interaction over them, like the ones with more or less nude men with power mottos and manifestos over them, such as BE AWARE OF INVISIBILITY or THE PAIN IS HEALING ME. What is your thought behind these edits?

GH: Maybe it's the idea that if you drop an Emma Goldman quote onto the muscular chest of some guy picked off a random gay blog, someone out there might fall victim to a subliminal message? I'll admit it's something that always makes me smile, a bit like watching someone trip and fall. Barbara Kruger, MOTHER.

L: I find the diversity in these graphic choices very curious: it seems you barely repeat any typographic font, colour choice or text/image treatment. Is this a conscious choice?

GH: Yes, especially with the "cover photo". I put a lot of thought into it, given the average two-second attention span these days. I often pull old headlines from newspaper or magazine articles, from eras when they were bolder with graphics and typefaces.

L: Is your objective ever to intentionally resignify an image?

GH: Yes, we should all learn to do that.

L: Would you consider yourself a designer?

GH: No, because I don't have the technical skills. Having grown up in the '80s, though, I absorbed mass design without even trying.

L: What would you consider a queer design practice?

GH: No idea.

L: Would you consider yourself an iconoclast?

GH: Yes, involuntarily, I swear!

L: How do you feel about creating an archive of queer expression in this day and age?

GH: Given that I'm only really realizing this now, during this interview, I feel surprised. I do feel a certain sense of responsibility to inform people about certain current issues affecting our community and its politics, but I want the account to stay within a "personal" dimension.

L: And to close off, one last message?

GH: Gay Horror is also the name of my latest music project.

9

Índice de figuras

9
Índice de figuras

[Fig. 1]	Páginas 4–5 do Dossier Primeiro	24
[Fig. 2]	Páginas 6– 7 do Dossier Primeiro	25
[Fig. 3]	Páginas 8– 9 do Dossier Primeiro	27
[Fig. 4]	Páginas 10–11 do Dossier Primeiro	28
[Fig. 5]	Páginas 16– 17 do Dossier Primeiro	29
[Fig. 6]	Páginas 22–23 do Dossier Primeiro	31
[Fig. 7]	Páginas 24–25 do Dossier Primeiro	32
[Fig. 8]	Páginas 30–31 do Dossier Primeiro	33
[Fig. 9]	Fotografia de Gisberta Salce Júnior, parte da página 35 do Dossier Primeiro	34
[Fig. 10]	Páginas 34–35 do Dossier Primeiro	34
[Fig. 11]	Páginas 36–37 do Dossier Primeiro	35
[Fig. 12]	Páginas 38–39 do Dossier Primeiro	35
[Fig. 13]	Páginas 44–45 do Dossier Primeiro	36
[Fig. 14]	Páginas 42–43 do Dossier Primeiro	36
[Fig. 15]	Páginas 50–51 do Dossier Primeiro	37
[Fig. 16]	Páginas 56–57 do Dossier Primeiro	39
[Fig. 17]	Páginas 80–81 do Dossier Primeiro	40
[Fig. 18]	Páginas 88–89 do Dossier Primeiro	41
[Fig. 19]	Páginas 72–73 do Dossier Primeiro	42
[Fig. 20]	Páginas 82–83 do Dossier Primeiro	43
[Fig. 21]	Páginas 74–75 do Dossier Primeiro	44
[Fig. 22]	Páginas 60–61 do Dossier Primeiro	45
[Fig. 23]	Páginas 62–63 do Dossier Primeiro	46
[Fig. 24]	Páginas 64–65 do Dossier Primeiro	47
[Fig. 25]	Páginas 66–67 do Dossier Primeiro	48
[Fig. 26]	Páginas 92–93 do Dossier Primeiro	48
[Fig. 27]	Páginas 94–95 do Dossier Primeiro	49
[Fig. 28]	Páginas 4–5 do Dossier Segundo	52
[Fig. 29]	Páginas 6–7 do Dossier Segundo	53
[Fig. 30]	Páginas 12–13 do Dossier Segundo	54
[Fig. 31]	Páginas 14–15 do Dossier Segundo	55
[Fig. 32]	Páginas 16–17 do Dossier Segundo	56
[Fig. 33]	Páginas 18–19 do Dossier Segundo	57
[Fig. 34]	Páginas 20–21 do Dossier Segundo	58
[Fig. 35]	Páginas 24–25 do Dossier Segundo	59
[Fig. 36]	Páginas 26–27 do Dossier Segundo	60
[Fig. 37]	Páginas 30–31 do Dossier Segundo	61
[Fig. 38]	Páginas 32–33 do Dossier Segundo	62
[Fig. 39]	Páginas 36–37 do Dossier Segundo	63
[Fig. 40]	Páginas 38–39 do Dossier Segundo	64

[Fig. 41]	Páginas 42–43 do Dossier Segundo	64
[Fig. 42]	Páginas 46–47 do Dossier Segundo	65
[Fig. 43]	Páginas 48–49 do Dossier Segundo	66
[Fig. 44]	Páginas 54–55 do Dossier Segundo	67
[Fig. 45]	Páginas 58–59 do Dossier Segundo	68
[Fig. 46]	Páginas 62–63 do Dossier Segundo	69
[Fig. 47]	Páginas 64–65 do Dossier Segundo	69
[Fig. 48]	Páginas 66–67 do Dossier Segundo	70
[Fig. 49]	Páginas 70–71 do Dossier Segundo	71
[Fig. 50]	Páginas 74–75 do Dossier Segundo	72
[Fig. 51]	Páginas 76–77 do Dossier Segundo	73
[Fig. 52]	Páginas 80–81 do Dossier Segundo	74
[Fig. 53]	Páginas 82–83 do Dossier Segundo	75
[Fig. 54]	Páginas 84–85 do Dossier Segundo	75
[Fig. 55]	Páginas 6–7 do Dossier Terceiro	79
[Fig. 56]	Páginas 8–9 do Dossier Terceiro	80
[Fig. 57]	Páginas 12–13 do Dossier Terceiro	80
[Fig. 58]	Folheto Gay Revolution Party Manifesto. Gay Ecstasy. (1970). N.º 2. Gay Revolution Party Manifesto. The New York Public Library. Astor, Lenox, and Tilden Foundations	81
[Fig. 59]	Páginas 18–19 do Dossier Terceiro	82
[Fig. 60]	Páginas 36–37 do Dossier Terceiro	82
[Fig. 61]	Páginas 14–15 do Dossier Terceiro	83
[Fig. 62]	Páginas 24–25 do Dossier Terceiro	85
[Fig. 63]	Páginas 28–29 do Dossier Terceiro	86
[Fig. 64]	Páginas 26–27 do Dossier Terceiro	87
[Fig. 65]	Páginas 30–31 do Dossier Terceiro	88
[Fig. 66]	Páginas 16–17 do Dossier Terceiro	89
[Fig. 67]	Páginas 32–33 do Dossier Terceiro	90
[Fig. 68]	Páginas 20–21 do Dossier Terceiro	91
[Fig. 69]	Páginas 66–67 do Dossier Terceiro	92
[Fig. 70]	Páginas 54–55 do Dossier Terceiro	92
[Fig. 71]	Páginas 56–57 do Dossier Terceiro	93
[Fig. 72]	Páginas 58–59 do Dossier Terceiro	94
[Fig. 73]	Páginas 70–71 do Dossier Terceiro	95
[Fig. 74]	Páginas 76–77 do Dossier Terceiro	95
[Fig. 75]	Páginas 80–81 do Dossier Terceiro	96
[Fig. 76]	Páginas da zine Entrevista Gay Horror, apêndice físico da publicação editorial	96
[Fig. 77]	Páginas 78–79 do Dossier Terceiro	97

Durante o período de investigação desta dissertação,
entre 15 de setembro de 2025 e 10 de setembro de 2026,
morreram 295 pessoas trans, vítimas de transfobia.

Fonte: Remembering Our Dead.
https://tdor.translivesmatter.info/