



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE DESIGN  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

BRUNO LEONARDO DE ANDRADE SANTANA

**CULTURA MATERIAL E ATIVISMO: O Design Gráfico como Ferramenta de  
Militância do Grupo *Nós Também***

Recife  
2019

BRUNO LEONARDO DE ANDRADE SANTANA

**CULTURA MATERIAL E ATIVISMO: O Design Gráfico como Ferramenta de  
Militância do Grupo *Nós Também***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

**Área de concentração:** Design, Tecnologia e Cultura

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Medeiros de Araújo

Recife

2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S232c Santana, Bruno Leonardo de Andrade  
Cultura material e ativismo: o Design Gráfico como ferramenta de militância do grupo *Nós Também* / Bruno Leonardo de Andrade Santana. – Recife, 2019.  
146f.: il.

Orientadora: Kátia Medeiros de Araújo.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design,  
2019.

Inclui referências e anexos.

1. Cultura Material. 2. Semiologia. 3. Ativismo LGBT. 4. Design Gráfico. I. Araújo, Kátia Medeiros de (Orientadora). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-232)

BRUNO LEONARDO DE ANDRADE SANTANA

**CULTURA MATERIAL E ATIVISMO: O Design Gráfico como Ferramenta de  
Militância do Grupo *Nós Também***

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Design da  
Universidade Federal de Pernambuco,  
como requisito parcial para a obtenção do  
título de Mestre em Design.

Aprovada em: 31/01/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kátia Medeiros de Araújo (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabella Ribeiro Aragão (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Grazia Cribari Cardoso (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico a cada lésbica, gay, bissexual, transexual, e toda a variedade que existe no espectro da sexualidade, que resiste na luta pelo amor livre e pelo fim do preconceito e da violência.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo incentivo e investimento na minha educação, pela confiança depositada no meu sonho acadêmico, pelo suporte e paciência durante o período da pesquisa, por acreditar na minha capacidade de produzir este trabalho e nunca me deixarem esquecer disso. Bem como à minha irmã, por além de tudo atender a cada pedido de socorro quando a ansiedade batia e conversar tanto sobre filosofia e nossas elucubrações, mesmo do outro lado do mundo.

À Professora Kátia Medeiros de Araújo, que para além de orientadora, tornou-se uma amiga e confidente, por ter me introduzido ao universo da pesquisa antropológica, e despertado o amor pela Etnografia.

Ao Professor Henrique Magalhães que além de interlocutor e mantenedor do acervo analisado neste trabalho, tornou-se um ídolo. Ouvir suas histórias despertava cada dia mais em mim a vontade de fazer a diferença na luta da causa LGBT. É graças a figuras como a dele que resistimos e conquistamos o que temos hoje. Cada dia que o obscurantismo me assustava, era no trabalho que ele fez que eu tomava forças para continuar.

A Rafael Efrem, minha fada madrinha. Pelos anos de amizade me apontando os caminhos (muitas vezes apenas com o olhar), acompanhando de perto e fazendo parte de todos os momentos importantes da minha vida, não só acadêmica, como fora da universidade. Sem ele o sonho da docência nunca seria sequer despertado.

A Thais Verçosa que nunca soltou da minha mão, e que o universo conspirou para que além do Design, as Ciências Sociais também nos mantivessem juntos. Ela que cada dia me ensina um pouquinho mais, e que faz meus dias mais felizes onde quer que estejamos na superfície desse planeta.

Às minhas amadas Cândida Nobre, Renata Cadena e Turla Alquete, que acompanharam este trabalho desde o sonho de fazê-lo, e me inspiraram em suas jornadas acadêmicas a ser um dia, ao menos, parecido com elas.

Aos amigos e familiares que acompanharam cada desdobrar desse mestrado. Que torceram por mim, e tantas vezes ouviram o meu “não posso” por causa das minhas obrigações acadêmicas. Em especial Bruno Yuri, meu porto seguro, Mayara Pires e Jacque Tamboo, Hugo Felipe e Hibson, Caio e Natalie Andrade. A vocês toda minha gratidão.

“Design não é estilo ou adjetivo. Design é processo e propósito” (BIACHI, 2018)

## RESUMO

Esta dissertação objetivou resgatar e analisar as produções visuais e gráficas do grupo *Nós Também*, que atuou na militância LGBT na cidade de João Pessoa entre os anos de 1981 e 1984, considerando-as como expressão da cultura material relativa ao ativismo em prol da liberdade e diversidade sexual, em um período de forte repressão política e de comportamento no Brasil. A fundamentação teórica se ancorou, por um lado, em contribuições oriundas do campo da cultura material, sobretudo na teoria do valor material e simbólico dos bens sintetizada por Arjun Appadurai (2008), através dos conceitos de regimes de valor, troca mercantil e dádiva; e por outro, nas construções relativas à abordagem semiológica dos artefatos visuais, que aborda a estrutura de significação das peças do acervo do grupo, a partir das contribuições teóricas de Barthes (2012), Joly (2007), Cardoso (2007; 2012) e Meneses (2003). Enquanto proposição metodológica, a abordagem qualitativa privilegiada objetivou alçar as relações de alteridade envolvidas com o ativismo do *Nós Também*. Enquanto de técnica de pesquisa, o estudo foi instrumentalizada através de duas estratégias básicas: o registro, através de entrevistas, da narrativa de um informante chave integrante do movimento; e a análise semiológica de parte significativa do acervo de peças gráficas produzidas. A prática deste coletivo, durante todo o tempo de sua existência foi expressiva em relação à linguagem implementada em suas ações e na produção das citadas peças visuais, concebidas como ferramentas de ativismo. Através da análise desta produção, foi possível perceber algumas recorrências relativas aos valores do grupo e à forma de luta por seus princípios: a ideia de uma sociedade mais justa, livre de repressão ou discriminação, sobretudo com relação aos indivíduos LGBT. Como achado central, a partir da análise semiológica do material gráfico, destacamos o aspecto lúdico e o pacifismo implementados a partir da dimensão plástica desses artefatos, que em conjunção com as características mais contundentes das dimensões icônicas e linguísticas, objetiva tornar a fruição das mensagens contraculturais menos conflitiva aos observadores. Essa estratégia, entretanto, não diminui a força expressiva desses artefatos.

**Palavras chave:** Cultura Material. Semiologia. Ativismo LGBT. Design Gráfico.



## **ABSTRACT**

This dissertation aimed to rescue and analyze the visual and graphic productions of the group Nós Também, who worked in LGBT militancy in the city of João Pessoa between 1981 and 1984, considering them as an expression of the material culture related to activism for freedom and sexual diversity, in a period of strong political repression and behavior in Brazil. On the one hand, the theoretical foundation was anchored in contributions from the field of material culture, especially in the theory of material and symbolic value of goods synthesized by Arjun Appadurai (2008), through the concepts of value regimes, mercantile exchange and gift; and on the other, in the constructions related to the semiological approach of the visual artifacts, which addresses the structure of significance of the pieces of the group's collection, based on the theoretical contributions of Barthes (2012), Joly (2007), Cardoso (2007; Meneses (2003). As a methodological proposition, the qualitative approach aimed to increase the relations of alterity involved with the activism of the Nós Também. As a research technique, the study was instrumented through two basic strategies: the recording, through interviews, of the narrative of a key informant part of the movement; and the semiological analysis of a significant part of the collection of graphic pieces produced. The practice of this collective throughout the time of its existence was expressive in relation to the language implemented in its actions and in the production of the aforementioned visual pieces, conceived as tools of activism. Through the analysis of this production, it was possible to perceive some recurrences regarding the values of the group and the form of struggle for its principles: the idea of a more just society, free of repression or discrimination, especially with respect to LGBT individuals. As a central finding, based on the semiological analysis of the graphic material, we highlight the ludic aspect and pacifism implemented from the plastic dimension of these artifacts, which in conjunction with the most striking features of the iconic and linguistic dimensions, aims to make the fruition of countercultural messages less confrontational to observers. This strategy, however, does not diminish the expressive strength of these artifacts.

**Keywords:** Material Culture. Semiology. LGBT Activism. Graphic Design.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dia da Guerrilha Heroica - Tony Evora (1968).....	44
Figura 2 – Seja Jovem e Cale-se (1968).....	46
Figura 3 – Bandeira internacional do orgulho LGBT (produzida pelo autor) .....	48
Figura 4 – Exemplos de capas do jornal Lampião da Esquina.....	49
Figura 5 – Membros do Grupo. À esquerda o professor Henrique Magalhães .....	57
Figura 6 – Exemplos de materiais gráficos produzidos pelo Grupo .....	59
Figura 7 – Postal "ame sem medo" (frente e verso).....	75
Figura 8 – Postal "seja romântico" .....	76
Figura 9 – Postal "mural" (frente e verso).....	77
Figura 10 – Postais "anjo" .....	79
Figura 11 – postal "asas".....	81
Figura 12 – Postais "não me digam" .....	83
Figura 13 – Postal "fodam-se" .....	84
Figura 14 – Postal "contra morgação" .....	85
Figura 15 – Postal "chuuupt!" .....	87
Figura 16 – Postal "nada a temer" .....	89
Figura 17 – Postal "Bar da Xoxota" .....	92
Figura 18 – Postal "casal" .....	94
Figura 19 – Outdoor "Libertas" .....	96
Figura 20 – Outdoor "recessão" .....	98
Figura 21 – Outdoor "Adão" .....	99
Figura 22 – Capa do livro Quem lagarta fere, com cobra será ferido" .....	102
Figura 23 – Capa do livro "Recados e Bilhetes" .....	104
Figura 24 – Boletim <i>Nós Também</i> nº 1.....	108
Figura 25 – Boletim <i>Nós Também</i> nº 2.....	110
Figura 26 – Boletim Ação de Liberação Homossexual – ALH.....	111
Figura 27 – Carta de Princípios <i>Nós Também</i> .....	114
Figura 28 – Manifesto ALH.....	115
Figura 29 – Manifesto "Dia de Luta" .....	116

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Síntese das Explorações Teóricas Empreendidas e Conceitos Operacionais Adotados.....	51
Tabela 2 – Quantitativo de peças analisadas.....	71

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	PESQUISA QUALITATIVA E ALTERIDADE .....	18
3	CULTURA MATERIAL E REGIMES DE VALOR .....	24
4	ARTEFATOS E SISTEMAS SIMBÓLICOS .....	30
5	A ESTRUTURA SEMIOLÓGICA DOS ARTEFATOS VISUAIS .....	36
6	CONTRACULTURA, DESIGN E ATIVISMO .....	41
6.1	Design e Ativismo .....	42
6.2	Ativismo pela Via dos Artefatos Visuais .....	42
6.3	O Movimento LGBT no Brasil.....	48
7	SÍNTESE: FERRAMENTAS TEÓRICAS E PROCESSO METODOLÓGICO DA PESQUISA.....	51
8	O SURGIMENTO DE UM MOVIMENTO.....	56
9	DIFERENTÕES.....	65
10	ANÁLISE DO ACERVO: A GRANDE DESCOBERTA.....	70
11	ANALISANDO AS PEÇAS .....	72
11.1	Postais .....	72
11.1.1	<i>Postais Tipo 1: Fotografias em preto e branco de intervenções urbanas (pichações / murais) .....</i>	<i>73</i>
11.1.2	<i>Postais Tipo 2: Formas simplificadas a partir de contraste de luz em sombra de fotografias.....</i>	<i>79</i>
11.1.3	<i>Postais Tipo 3: Figuras antropomorfas com frases de efeito e palavras de ordem sobre plano de cor chapada .....</i>	<i>83</i>
11.1.4	<i>Postais Tipo 4: Tirinhas ou quadrinhos .....</i>	<i>86</i>
11.1.5	<i>Postais: Outros Tipos .....</i>	<i>91</i>
11.2	Outdoors .....	95
11.3	Capas de Livros.....	100
11.4	Boletins .....	106
11.5	Manifestos.....	113
11.6	Síntese: análise das peças do acervo .....	117
12	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	120

REFERÊNCIAS.....	126
ANEXO A – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (POSTAIS).....	130
ANEXO B – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (OUTDOORS).....	133
ANEXO C – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (CAPAS DE LIVROS E REVISTAS).....	134
ANEXO D – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (MANIFESTOS).....	135
ANEXO E – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (BOLETINS).....	137
ANEXO F – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (OUTROS DOCUMENTOS).....	139
ANEXO G – TRANSCRIÇÃO DA CARTA DE PRINCÍPIOS DO NÓS TAMBÉM.....	141
ANEXO H – TRANSCRIÇÃO DO MANIFESTO DA ALH.....	143
ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DO MANIFESTO LIDO POR HENRIQUE MAGALHÃES NO SHOW DOS QUATRO PARAIBANOS NO CLUBE ÁSTREA.....	145
ANEXO J – TRANSCRIÇÃO DO MANIFESTO DO DIA NACIONAL DE LUTA.....	146

## 1 INTRODUÇÃO

A ideia de resgatar o discurso da militância LGBT<sup>1</sup> em suas origens sempre foi um desejo nosso. O momento crucial para a definição do tema desta dissertação se deu quando presenciamos os debates de uma mesa redonda durante a reunião do Conselho Nacional de Estudantes de Design, em janeiro de 2016, com o professor Luiz Mott, antropólogo fundador do Grupo Gay da Bahia, a mais antiga organização LGBT em funcionamento no Brasil até hoje. Buscando conhecer o grupo e entender seu funcionamento atualmente, procuramos saber se dispunham de publicações próprias, ou material gráfico que pudesse ser analisado na pesquisa. Mesmo existindo um vasto acervo sobre o universo LGBT, a maioria do material era institucional do grupo e voltada para o próprio público gay. E como gay, no contexto desse acervo, entende-se homossexuais do sexo masculino. A produção do grupo era bastante limitada para o nosso objetivo de pesquisa, que consistia em abordar a expressão do ativismo LGBT através de material gráfico que fosse fruto de uma construção mais participativa dos integrantes.

Continuando a busca, conhecemos o jornal *Lampião da Esquina*, que foi publicado entre 1978 e 1981. Sobre ele encontramos vários artigos, dissertações e teses. Em grande parte desse material estava referenciado o livro *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan, que foi inclusive um dos editores do jornal. O conteúdo do livro consiste em um ensaio sobre a homossexualidade no Brasil desde o descobrimento até 1986, ano de sua publicação. Trata-se de uma obra rara, à qual foi bastante difícil ter acesso. Depois de meses de procura, achamos sua primeira edição e fizemos a leitura.<sup>2</sup>

A obra trata de grandes personagens gays que estão no repertório popular e em documentos históricos brasileiros, como os da visita da inquisição à Colônia. Porém, o que mais nos chamou atenção foi o relato do autor sobre a formação dos grupos organizados de homossexuais no Brasil em meados da década de 1970, influenciados pelo movimento americano que começara no final da década anterior. Um desses grupos é o *Nós Também*, da Paraíba. O autor ressalta a originalidade da ação utilizada pelo grupo: o ativismo instrumentalizado através da realização de

---

<sup>1</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais.

<sup>2</sup> A obra teve uma edição revista, atualizada e ampliada em 2018, após o fechamento da pesquisa.

performances e da circulação de artefatos gráficos. A relevância deste material para as pesquisas em Design apoia-se na ideia de que a expressão estética dos movimentos sociais é fomento a mudanças na sensibilidade sociocultural; assim, entende-se que o resgate das expressões visuais dos ativismos é relevante enquanto contribuição às mudanças, trazendo também nova luz às práticas do Design.

Conhecendo o movimento LGBT atual da Paraíba, buscamos contatos de antigos membros do grupo, que durou de 1981 a 1984. Conseguimos o contato de um dos fundadores, o Professor Henrique Magalhães, então coordenador do Departamento de Mídias Digitais da UFPB. O professor Henrique é Doutor em Sociologia pela *Université Paris VII - Université Denis Diderot*, e também é conhecido por suas publicações de cultura alternativa como fanzines e as tirinhas de sua personagem Maria, uma mulher lésbica, independente, que questiona os paradigmas sexuais da sociedade paraibana.

Tendo o professor Henrique como interlocutor e imersos nas suas falas cheias de nostalgia, pudemos também ter acesso ao acervo por ele preservado, com a história de cada peça contada pelo próprio informante e protagonista do movimento. A partir daí pudemos delimitar nosso **objeto de estudo**, que encontramos no ativismo do grupo *Nós Também* através das artes gráficas no contexto sócio-político e cultural de João Pessoa durante seu período de atuação (1981 a 1984). Esses contatos e leituras nos fizeram então construir o **problema de pesquisa**, que questiona como o acervo resgatado do *Nós Também* retrata, a partir de sua produção de material gráfico, os princípios e valores do grupo.

O **objetivo geral** deste trabalho é analisar a expressão dos valores e do coletivo *Nós Também*, inserido no ambiente sócio-político e cultural de João Pessoa do início dos anos 1980, a partir das ações ativistas e da sua produção de artefatos gráficos. Os **objetivos específicos** são: Resgatar a história do grupo *Nós Também*; Averiguar os regimes de valor que orientavam as ações do grupo dentro de seus princípios; Descrever o grupo a partir de sua dinâmica ativista como um sistema de práticas e símbolos de significados construídos em determinado contexto.

Para o presente estudo, assumimos a abordagem da pesquisa qualitativa, que se ocupa com um nível de realidade que não pode ser quantificado - o universo dos significados, dos motivos, das crenças, das aspirações, dos valores e das

atitudes coletivas dos grupos sociais - expressas na materialidade e na visualidade dos artefatos.

Na construção do referencial teórico, exploramos, além de autores que situam o conceito de alteridade e visão de mundo (cosmovisão), como Lapalantine (1988), Peirano (1995; 2002) e Hoebel e Frost (1981), construções teóricas relativas ao campo da cultura material que problematizam a circulação de artefatos e processo de comunicação, através dos escritos de Arjun Appadurai (2008), tais como regimes de valor, trocas mercantis / trocas simbólicas / dádiva / escambo e a resistência de alguns contextos e artefatos à mercantização. Seguindo as demandas de construção da fundamentação teórica, exploramos os processos de produção de sentido e significação dos artefatos a partir dos escritos de Claude Lévi-Strauss (1957; 1993) e Cardoso (2002; 2013). Para a abordagem das estruturas simbólicas inerentes aos artefatos visuais e gráficos, recorreremos à ótica da semiologia, a partir das teorias de Roland Barthes (2012; 2013) e do método de análise de Martine Joly (2007), e ainda às formulações relativas às dimensões da materialidade e visualidade, suas implicações e potencialidades como objeto de pesquisa, através das reflexões de Menezes (2003).

Quanto às estratégias metodológicas de pesquisa, os focos do levantamento de dados e análises se referem: a) à identificação de elementos que possibilitassem aprofundar os princípios e valores do grupo através das entrevistas realizadas; b) à abordagem semiológica das peças visuais e gráficas disponíveis à pesquisa, integrantes do acervo guardado pelo professor Henrique Magalhães.

O pressuposto na origem dessa estratégia centrou-se na ideia de que a visão de mundo comungada entre os membros do grupo e levada através de suas práticas ativistas e peças gráficas poderia ser aprofundada a partir do cruzamento das informações coletadas nas entrevistas com a análise da lógica visual e simbólica dos documentos disponibilizados pelo informante.

Dentre os achados da pesquisa, destacamos a construção de um panorama geral da produção gráfica do *Nós Também*. Quanto à dimensão plástica das peças observamos a simplicidade das realizações, que se apresentavam sem grandes refinamentos técnicos nos traços e formas da maioria das peças, mas sempre com grande poder de expressão e síntese. O aspecto do trabalho manual é recorrente, desde as linhas e demais elementos de construção da imagem até os componentes



textuais. Os desenhos à mão livre, experimentações em formas e composições também simples são comuns nas peças abordadas. Algumas peças integrantes da categoria dos cartões postais trazem experimentações gráficas a partir de fotografias. Já as tirinhas, que trazem em linguagem de quadrinhos uma personagem que figura nas produções do grupo, obedecem ao padrão de composição comum ao tipo de produção. A tentativa de trazer os exemplares produzidos na categoria de cartões postais para uma modelagem mais padronizada aparece na composição das diversas peças desse tipo através da estruturação do verso do artefato. Nos boletins e manifestos também é possível encontrar esta intenção de certa padronização na diagramação, no uso da máquina de escrever e nas poucas inserções de elementos manuscritos ou desenhos à mão livre, que parecem tentar aproximar tais impressos aos padrões compositivos deste tipo de artefato visual e gráfico.

Quanto aos aspectos icônicos, a predominância das imagens e emblemas está no deboche aplicado a ícones simples e referentes ao cotidiano para levar a mensagem anarquista do grupo. Encontramos ênfase em estratégias lúdicas nas formas de corações, flores, borboletas e nuvens, recorrentes às composições de postais e nas tirinhas de Maria, que servem para chamar a atenção para uma mensagem subversiva, mas de forma amena, estratégia que ficou clara dentre diversos produtos visuais do grupo. Quanto ao aspecto da representação humana, chama atenção também a profusão das figuras antropomorfas sem sexo definido. Complementarmente a essa estratégia, destacamos a utilização apenas de traços anatômicos comuns a ambos os sexos em algumas dessas representações, o que resulta na construção de ícones que expandem as possibilidades de significação destas formas. Porém a ousadia na apresentação das genitálias masculinas, presentes em algumas figuras, bem como a representação de casais homossexuais, com o sexo definido graficamente, em situações de demonstração de afeto, também é um indicador dos propósitos anarquistas do grupo. Ainda, expressões estéticas de movimentos artísticos consagrados na história internacional da arte também fazem parte do conjunto de suas referências icônicas, a exemplo da *Art Déco*, da Xilogravura e da estética do movimento Punk. Ícones apropriados adaptados da religião católica aos valores do grupo igualmente se apresentam entre as peças, através de representações debochadas de situações que mostram Deus

repreendendo atitudes homoafetivas; e de anjos, que amenizam a mensagem libertária, sem retirar sua força de protesto, e em algumas situações, ao contrário, potencializando-as. Nessas representações, a figura angelical, imparcial, protetora e cautelosa, parece acolher a atitude anarquista.

Nos aspectos linguísticos encontramos uma diversidade de apresentações que chamam atenção na análise. Nos postais, as frases se apresentam como afirmações que atestam um desejo que foge à ordem social. A liberdade para amar, e a quebra da normatividade são os pleitos recorrentes nas peças. Outras mensagens trazem afirmações em tom mais ameno. Nessas últimas, o sintagma precisa estar completamente contextualizado, para que a mensagem libertária seja compreendida. Nos boletins e manifestos do grupo, direcionados ao público interno da militância, predomina uma forma textual mais direta e objetiva.

Por fim destacamos que o acervo que conseguimos analisar consiste no recorte de um movimento que trouxe à cidade de João Pessoa novos ideais em um momento delicado da história. Os paradigmas do grupo se refletem nas mensagens construídas nas peças, como sintagmas dentro do sistema simbólico da visão de mundo dos integrantes do *Nós Também*. O deboche, a luta pela liberdade e diversidade sexual, o amor livre, a atitude de protesto, assim como o diálogo com a militância, o movimento estudantil e a sociedade pessoense estão presentes nos signos que constroem a visão de mundo, ou o paradigma do grupo.

A dissertação está dividida em duas partes: na primeira parte apresentamos a discussão teórica que norteou a construção da perspectiva teórica e as estratégias de análises no trabalho. Esta parte está dividida nos capítulos cujos títulos se seguem: Alteridade e Visão de Mundo; Cultura Material e Regimes de Valor; A Abordagem Semiológica dos Artefatos Visuais; Contracultura, Design e Ativismo; Síntese: Ferramentas Teóricas e Processo Metodológico da Pesquisa.

A segunda parte do trabalho introduz o Grupo *Nós Também*. Trata de sua história e explora elemento de contexto sócio-político, econômico e cultural em que atuava. Segue-se a apresentação das peças do acervo e a análise das peças gráficas abordadas neste estudo quanto à estrutura e elementos simbólicos, assim construindo-se um panorama da produção de peças visuais e gráficas do movimento ativista do grupo em seu período de vivência.

## 2 PESQUISA QUALITATIVA E ALTERIDADE

Para o presente estudo, assumimos a lógica teórica e metodológica da pesquisa qualitativa, que se ocupa com um nível de realidade que não pode ser quantificado - o universo dos significados, dos motivos, das crenças, das aspirações, dos valores e das atitudes coletivas dos grupos sociais - já que o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e partilhar experiências e significados com seus semelhantes. Relativizando o pressuposto da objetividade calcada numa visão estrita de separação entre sujeito e objeto da pesquisa, essa perspectiva admite que ser possível aos cientistas tratarem de uma ordem de realidade da qual participam. Tal perspectiva tem entre seus pressupostos: a) A ideia de que a provisoriedade, o dinamismo e a especificidade são características de qualquer questão social, dado o fato de que seu objeto é inegavelmente histórico; b) A consciência de que a objetividade das ciências naturais não seria adequada para a abordagem dos fenômenos e processos sociais (ou seja, os sentidos profundos da subjetividade, ou da intersubjetividade dos grupamentos humanos), já que o objeto das ciências sociais, assim como os cientistas que a estes se dedicam, têm consciência histórica e têm subjetividades: os seres humanos explicam seus atos, projetam e planejam seu futuro dentro do nível de racionalidade sempre presente nas ações humanas; c) por outro lado, se assume também a ideia de que essas criações puramente humanas (por exemplo, o senso comum ou mesmo as construções técnicas) não se confundem com as reflexões (ou o produto) da pesquisa qualitativa. Assim, a pesquisa qualitativa estabelece a necessidade de conceber estratégias mais flexíveis para o estudo dos fenômenos socioculturais, a exemplo da estética, da arte, da cultura material e da própria economia.

A perspectiva da pesquisa qualitativa contempla, portanto, a preocupação com a abordagem da alteridade, ou seja, com a apreensão das diferentes formas de consciência e sensibilidade expressas entre indivíduos e grupos sociais. De acordo com Laplantine

A experiência da alteridade (e elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos começado a imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que é habitual, familiar, cotidiano e que consideramos evidente (LAPLANTINE, 1989, p. 21).

Ou seja, é necessário que o pesquisador consiga colocar-se em um estado de observação onde o limite entre seu universo de referências acadêmicas e o seu

objeto de estudo seja bastante claro. Portanto, cabe a ele despir-se de suas preconceções e deixar-se absorver todo o conhecimento das práticas sociais de seu objeto, para depois reencontrá-las, fazendo-as dialogar de forma crítica com os frutos do trabalho empírico, com os achados do campo. Peirano complementa esta assertiva dizendo que

Na antropologia a pesquisa depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, do contexto histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia local da pesquisa (PEIRANO, 1994, p. 42)

Ainda segundo PEIRANO, os estudos qualitativos, a exemplo da pesquisa etnográfica, objetivam apresentar ao leitor dimensões que o pesquisador considera reveladoras das microestruturas sociais, seus sistemas simbólicos, processos rituais e outras práticas do cotidiano dos grupos sociais, sejam essas práticas hegemônicas ou não, dentre outros aspectos que constituem o mosaico de ideias em meio aos quais se estabelecem as tramas culturais.

Na nossa incursão teórica preliminar, compreendemos ser a abordagem etnográfica um modelo bastante significativo da pesquisa qualitativa; entretanto, no presente estudo, não nos foi possível uma realização mais plena dessa perspectiva em termos de técnica de pesquisa de campo, sendo mais especificamente contemplado o ideário de cotejamento da alteridade envolvida nas relações do grupo *Nós Também* com a sociedade paraibana envolvente. Ao abraçar esta abordagem, objetivamos esboçar, a partir dos registros do trabalho empírico, valores relativos à cosmovisão (HOEBEL; FROST, 1981) ou visão de mundo do grupo.

Abordando a perspectiva do antropólogo no confronto com valores da cultura de grupos indígenas ainda existentes na sociedade norte americana dos anos 70, com suas expressões oriundas de valores tradicionais, o autor discute as visõesêmica, ética e o conceito de cosmovisão .

Na demonstração da construção deste conceito, Hoebel e Frost realizam um percurso de abordagem dos valores da cultura de grupos indígenas ainda existentes na sociedade norte americana dos anos 70, com suas expressões oriundas de valores tradicionais. Os autores partem da premissa de que “o caos absoluto é inconcebível, e se este é realmente um universo desordenado, a humanidade lhe imporá uma ‘ordem simbólica’” (HOEBEL; FROST, 1981, p. 339).

A visão ética de uma cultura refere-se a quando ela é vista de fora e expressa por um observador que não é, por educação e vivência, completamente enculturado com a cultura observada e descrita.

Já a perspectiva êmica (também chamada de *ethos* ou cosmovisão) expressa o sentimento qualitativo de um povo, sua maneira de sentir, do ponto de vista emocional e moral, o modo como as coisas são e devem ser - seu sistema ético.

“Vê esse arbusto? Você não pode entender isto, mas esta planta sou eu.” (HOEBEL; FROST, 1981, p. 340). Com esta afirmação, o nativo queria explicar que a seus olhos e seus sentimentos mais íntimos, quando olhava para aquele arbusto e para qualquer outro daquela espécie, sentia-se incorporado nele - ele e todos os antepassados de seu clã. Portanto, neste caso, a visão do nativo era êmica (*ethos* ou cosmovisão); a do antropólogo podia ser somente ética.

A Cosmovisão refere-se, portanto ao modo particular culturalmente construído de percepção do mundo, tendo em conta as relações humanas, numa perspectiva sincrônica e diacrônica, buscando-se entender questões filosóficas (existência humana, morte etc.). Tal como aplicado à problemática das sociedades tribais, o conceito de cosmovisão leva em conta fortemente a dimensão mítica do modelo; entretanto, os estudos que priorizaram o objetivo de aprofundamento da percepção do mundo em diferentes contextos das sociedades moderna e contemporânea, por sua vez, destacam a influência da ciência e de uma visão secularizada das relações sociais, tal como destacado por Hoebel e Frost (1981). Por exemplo, em nossa **cosmovisão antropocêntrica**, podemos dizer grosseiramente que somos o resultado dos genes que se juntaram num óvulo fertilizado.

Comparando a visão do homem norte-americano moderno com as sociedades tribais da mesma região, Hoebel e Frost (1981) afirmam que, em termos de religião, a tradição predominante é a greco-judaico-cristã. Como recorrente entre outros contextos da sociedade moderna, os norte-americanos urbanos com os quais se deparou em sua época guardaram, como passagens mais pregnantes do movimento histórico em sua modelagem cultural, o renascimento, a reforma protestante e revolução industrial. Entre outras consequências deste processo, assina o desenvolvimento de uma visão racionalista, calcada: a) na crença da eficiência da objetividade científica e o consequente desencantamento do mundo; b) na centralização individual - a ideia de que a melhora, o progresso, a evolução,

dependem do indivíduo, diferentemente das crenças tribais que atribuem papel mais relevante aos deuses; c) na mobilidade social e de status - de onde decorrem, ambos, o sentido de igualitarismo e de meritocracia; d) e a própria dimensão contracultural, fortemente presente em todas as sociedades a partir da modernidade - o que advém sobretudo da geração mais jovem, que rejeita a tradicional visão de mundo americana como um valor falso.

Os autores afirmam que nem todos os povos ou pessoas podem expressar sistematicamente, por quaisquer meios, o que é a sua visão de mundo. É improvável que um indivíduo que ocupa posição comum na sua sociedade tenha tido oportunidade ou se disponha a fazer este tipo de reflexão. Ao mesmo tempo, é provável que os sacerdotes (eles dão o exemplo dos Astecas - sociedade originária da região do México), possam expressar a visão de mundo de suas sociedades, tribais ou contemporâneas como muita clareza e consistência. Nas sociedades atuais, este papel se reserva à filosofia, às religiões e, sobretudo à ciência (HOEBEL; FROST, 1981, p. 341).

Por sua vez, a visão de mundo não seria também um dado concreto e estático, já que em sua concepção ela evolui com as culturas através da contribuição de cada indivíduo na busca da transformação do caos em conhecimento.

Existem indivíduos em toda sociedade que são pensadores e sistematizadores idealistas que cristalizam os mitos, dão forma às cerimônias, expressam os conceitos na arte – criadores simbólicos. Eles mesmos, porém devem trabalhar dentro da estrutura cultural (HOEBEL; FROST, 1981, p. 341)

No caso do presente estudo, a narrativa que privilegiamos na pesquisa do contexto sócio-político e cultural que envolveu as atividades do grupo *Nós Também* centrou-se na pessoa de Henrique Magalhães, a nosso ver, um protagonista que esteve sempre no coração das síntese relativas à filosofia de vida elaboradas pelo grupo, contemplando e dando forma a elementos da visão de mundo latente entre os integrantes, ou pelo menos entre os responsáveis pelo núcleo central mais próximo das práticas ativistas.

Na continuação da estratégia que objetivou cercar os elementos culturais que marcaram a experiência e expressam a visão de mundo do grupo, demos atenção às práticas ativistas narradas e registradas através dos documentos gráficos e visuais que nos foram concedidos pelo citado protagonista no processo da pesquisa, o que nos levou à exploração da noção antropológica de ritual.

Para Peirano o ritual é um fenômeno especial que aponta e revela representações e valores de uma sociedade. O ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo. Assim compreende o ritual como um “sistema cultural de comunicação simbólica” (2003, p.8)

Tendo em mente as formas de ritual estudadas pela antropologia em diferentes contextos de sociedades tribais (sobretudo pesquisa de campo de Victor Turner sobre o povo Ndembu da Zambia no início dos anos 1950), a autora afirma que o processo ritual se traduz a partir de uma sequência de palavras, atos e/ou expressões em múltiplos meios, no quais a produção de valores sociais se dá durante a performance. Ou seja, o ritual é um ato performativo que esclarece como se dá a eficácia dos processos simbólicos inseridos em determinada cultura.

Em sua obra, Turner propõe três níveis de interpretação dos símbolos rituais:

o nível exegético — aquele que é suprido pelos nativos e que contempla dados sobre o nome, as características físicas e biológicas e a construção do objeto cultural; o nível operacional — aquele derivado do uso dos símbolos e da composição social dos grupos que realizam o ritual; e o nível posicional — consequência da relação entre diferentes símbolos de vários rituais ou entre símbolos de um mesmo ritual (TURNER, 1978 apud PEIRANO, 1994, p. 60)

A classificação identificada nas construções de Victor Turner, permitiu que Peirano pudesse posteriormente agregar a perspectiva estruturalista da semiologia ao trabalho de interpretação do texto etnográfico, atentando para os símbolos polissêmicos presentes no escrito deste autor, o que a levou a concluir que:

Turner estabelecia afinidades entre sociedade e cultura – ambos os níveis analíticos tornavam-se flexíveis e abertos, pois, se a sociedade era dominada por conflitos, a cultura a ela se amoldava por meio de símbolos ambíguos. No final, sociedade e cultura eram níveis dinâmicos em processo de resolução (PEIRANO, 1994, p. 60)

Deste modo, a polissemia dos símbolos é fomento para a construção de sistemas simbólicos mais complexos que cumprem função social.

Na leitura de Peirano sobre Turner, que aborda o tema entre sociedades tribais, os rituais tratam da dinâmica dos símbolos por significações estabelecidas, porém não estáveis, dentro de um sistema semântico que tem por objetivo a solução pragmática para eventos de expressão da cosmologia de uma cultura. Sua eficácia está na organização da representação simbólica dos elementos análogos, constituídos dentro da estrutura semântica que recria a ordem da realidade dentro de uma cultura, sendo este sistema análogo a chave do processo ritual.

A autora também apresenta o mecanismo da bricolagem, referindo-se à abordagem que Lévi Strauss<sup>3</sup> sobre os elementos presentes em rituais das sociedades tribais.

os elementos que entram no ritual já existem na sociedade, fazem parte de um repertório usual, mas são então reinventados. Se o ritual possui características marcantes de estereotípia, redundância, condensação e, às vezes, formalidade, esses são traços de eventos sociais em geral — no ritual eles apenas são reforçados (...) A idéia de bricolagem vincula o ritual à criatividade e à originalidade — ao contrário do que diz o senso comum, que vê os ritos como rígidos e imutáveis — e, portanto, é favorável a mudanças e transformações (PEIRANO, 2002, p. 30)

Assim reconhecemos que as reflexões sobre rituais, apesar de cunhadas originalmente para o contexto das sociedades tribais, são úteis ao nosso estudo na abordagem das ações performativas do grupo *Nós Também*, já que processos rituais fazem parte de um sistema de significação que incluem elementos presentes na visão de mundo das culturas, resgatando seus valores materiais e imateriais, e inserindo-os num processo que tem por fim “desvendar mecanismos de diferenciação social e realizar a passagem das ideologias para os sistemas de ação (e vice-versa)” (PEIRANO, 2002, p. 29). Ou seja, operam a combinação de formas culturais tradicionais reinterpretadas sob as demandas e conflitos do presente, na intenção da produção de capital simbólico.

Com este aparato teórico buscaremos trazer as **práticas ativistas** do Grupo *Nós Também* objetivando acessar a visão de mundo dos integrantes e analisar suas relações com os objetos produzidos dentro desses processos de criação. As práticas contraculturais dos integrantes do *Nós Também* são percebidas como ações performativas que integram o processo de comunicação dos objetivos e valores do grupo. Resgatam elementos da cultura de protesto relativa à visão sexista e heteronormativa hegemônica da sociedade ocidental, afirmando a ideia de liberdade sexual e amor livre, que também emana de uma visão democrática e secularizada do mundo na qual estão inseridos, buscando resignificá-los de modo a incluir a diversidade sexual.

---

<sup>3</sup> No livro *relatos Selvagens*, de 1982 (informado pela autora no texto)



### 3 CULTURA MATERIAL E REGIMES DE VALOR

Leitão e Machado (2010), em suas construções sobre o tema da cultura material, fazem referência à perspectiva de Barthes (2013) em seu texto sobre mitologias - que designa os objetos como sistemas comunicacionais; e a visão de Baudrillard (1996; 2002) - que afirma que os objetos são vias de acesso para os sistemas simbólicos. Em ambas as abordagens percebemos que uma característica comum aos artefatos concebidos como objeto nessas teorias - as produções materiais e simbólicas das culturas - é a possibilidade de decodificação, de leitura. As autoras afirmam ainda que a pertinência dos artefatos materiais a sistemas simbólicos se expressa por indícios que podem ser interpretados dentro e fora desses sistemas. A associação de objetos simbólicos (também de diferentes sistemas simbólicos) e o consequente estabelecimento de relações simbólicas complexas configuram sentido para a compreensão de um discurso, fato cultural, ou contexto de sentido.

As autoras propõem que as leituras sobre os objetos no plano simbólico, apresentadas como teorias acadêmicas sobre “as coisas”, se dividem em três categorias: as que trataram os objetos como testemunho, as que os trataram como objetos signo, e as que os entendem como objetos construtores ativos nos contextos de significação (LEITÃO; MACHADO, 2010).

A perspectiva dos objetos como testemunho se volta, sobretudo, às articulações teóricas caracterizadas por integrarem dados e indícios para a compreensão de culturas afastadas no tempo/espço. Essas teorias objetivam abarcar a primeira fase da existência simbólica do objeto - a ideia de origem -, onde ele estaria inserido no sistema cultural do qual seria originário, e fazendo funcionalmente parte desse sistema. Por sua vez, as teorias que abordam o objeto pela sua função de signo vão se afastar das funções de uso e se concentrar em sua função enunciativa, percebendo-os como carregados de significados, possibilitando assim a leiturabilidade de seus aspectos simbólicos.

Nessas duas perspectivas, temos o objeto sendo ele mesmo um sistema semiológico primário. Ou seja, a mensagem está composta pela tríade significante/significado/signo, dentro dos limites significantes do objeto isolado de qualquer sistema.

Quando tratamos da abordagem dos objetos como construtores de significado e da própria realidade, trazemos também à tona sua materialidade e sua apropriação por sujeitos, atentando para sua participação na construção de um sistema simbólico que leva em consideração o universo no qual o objeto está inserido. Discutindo a prerrogativa dos objetos de tempos passados, de construção de memórias e sentido de pertencimento - sejam estes artefatos materiais ou sistemas simbólicos em suportes mais abstratos -, a autora afirma:

A concepção de que os objetos são capazes não apenas de expressar memória e a identidade, mas de criá-las e transformá-las – o objeto memória – só é possível a partir da noção de que seu significado é flexível e de que ele tem poder de transformar o mundo social (LEITÃO; MACHADO, 2010, p. 237)

Deste modo, destacamos que a ideia dos objetos memória surge do fato de se construírem, ou de que passam a ser concebidos, como testemunhos, passando a funcionar como substrato material de uma cultura, fato ou discurso, e carregando significados pertinentes a este universo. Deste processo resulta o que se tornam signos de um sistema que pode ser descrito a partir das associações desses artefatos entre si e com os sujeitos que lhes atribuem tais funções.

Entendendo os objetos como portadores de uma bagagem simbólica, passamos a distinguir regimes de valor, os quais esses objetos atravessam, e são por esse critério de valor percebidos, constituindo-se como vetores da história contida em sua materialidade.

Appadurai (2008) recorre às elaborações de George Simmel, quando afirma que o valor jamais será uma propriedade inerente aos objetos, mas um julgamento que os sujeitos fazem sobre eles.

Explorando a atribuição de significado e valor das pessoas sobre os artefatos, Appadurai afirma que a sociedade cria reservas (dificuldades) para a obtenção de objetos pelos indivíduos, a partir do valor que lhes é atribuído (considerando que valores são atribuídos aos artefatos e também aos próprios indivíduos). Por sua vez, a resistência do objeto em ser possuído, traduzida em ônus, custo material, preço, etc., surge a partir de valor simbólicos que lhe foi atribuído.

O objeto (econômico) não tem um valor absoluto como resultado da demanda que suscita, mas é a demanda que, como base de uma troca real ou imaginária, confere valor ao objeto (APPADURAI, 2008, p.16).

Quando Appadurai faz o citado desdobramento da ideia de Simmel, quase setenta anos após da concepção original deste segundo autor, ele trata do objeto

econômico e seu valor absoluto, ou seja, sua mercantilização. Como já dito, o valor absoluto de um artefato depende dos regimes de valor nos quais está inserido, e também dos aspectos políticos que modelam o contexto.

Observamos que dentro da produção gráfica do *Nós Também* a demanda que suscitava a elaboração das peças partia justamente dos valores simbólicos de origem política contracultural que moviam o grupo. A mercantilidade na circulação das peças estava atrelada a esses valores simbólicos, não necessariamente monetários. Os processos de troca praticados pelo grupo obedeciam, sobretudo, a uma demanda imaterial, de cunho ideológico. Os valores (monetários ou não) envolvidos nas trocas buscavam suprir a necessidade de produção dos recursos necessários às práticas de ativismo (materialidade e adesão), muito além do custeamento das atividades de militância.

O autor afirma que dentro do sistema sociocultural e político que os artefatos em geral percorrem, estes acabam se tornando também parte de um sistema econômico e simbólico que irá reger seus valores de troca, os quais vão determinar seus caminhos (a forma de circulação assumida). Assim sendo, encadeia-se um processo de associações exponenciais de significações. A esse respeito, o autor reitera que “a troca não é um subproduto da valoração mútua de objetos, mas sua fonte” (APPADURAI, 2008, p.16).

Disso decorre que as definições de valor nas diferentes formas de circulação de artefatos nem sempre estão relacionadas à monetarização; e que as demandas por bens não estão necessariamente ligadas à materialidade, pois sua dimensão política também se refere a aspectos imateriais ou ideológicos.

Como atestado nos registros das práticas de circulação de artefatos procedidas pelo grupo, ao oferecer determinadas peças gráficas, o *Nós Também* não agia movido por uma demanda material, mas principalmente por uma prática ideológica. Neste contexto, a retribuição da outra parte na troca seria a atenção à mensagem contida na peça.

Opondo-se a uma apropriação que considera errônea da visão marxista de mercadoria como substrato do capitalismo, Appadurai sugere que mercadorias são coisas com um tipo particular de potencial social, distinguindo o conceito em relação às noções de ‘produtos’, ‘objetos’, ‘bens’, ‘artefatos’ etc., de modo a incluir também aqueles que não necessariamente tenham passado ao estado de mercadoria.

Na maioria das análises modernas da economia (fora da antropologia), o significado do termo mercadoria ficou restrito a repetir apenas uma parte do legado de Marx e dos primeiros economistas políticos. Na maioria dos usos contemporâneos, as mercadorias são conceituadas como um tipo especial de bens manufaturados (ou serviços) que se associam somente aos modos de produção capitalista e, portanto só podem ser encontrados onde penetrou o capitalismo (APPADURAI, 2008, p. 20)

Além disso, o autor também diz que as coisas só adquirem o status de mercadoria quando o trabalho na produção simbólica sobre a mesma se torna qualidade inerente ao objeto; a atribuição simbólica é o que lhe confere valor. Assim, dentro do capitalismo as coisas só ganham o status de mercadoria com base em seus meios de produção simbólica, tendo a partir deles seu valor determinado.

Appadurai (2008) complementa sua construção teórica apropriando-se da ideia de Simmel, que define a mercadoria como qualquer coisa destinada à troca, libertando-se da preocupação com “produto”, “produção” e intenção do produtor. E vai caracterizar os tipos de trocas dessas mercadorias, sejam elas trocas monetizadas, escambos, ou presentes (dádivas).

Para Chapman (1980 apud APPADURAI, 2008, p.23), tanto no diversos contextos possíveis da permuta (que envolvem sempre trocas simples de objetos por objetos, sem as coerções da sociabilidade), quanto na troca capitalista de mercadorias, há um espírito comum, ligado à natureza centrada no objeto, relativamente impessoal e associal. Ambas as formas são, entretanto, muito diferentes, em essência, dos processos sociais envolvidos com o fenômeno da dádiva. Por outro lado, pode-se dizer que em todos os casos de troca, há um valor mercantil, mesmo que implícito ou até oculto. Quando um objeto não está inserido num contexto de troca monetária, mas se caracteriza por uma transferência onde os fins são simbólicos, eles se redimensionam quanto ao valor mercantil e passam a assumir outra biografia cultural.

Aqui se traça o limite que o objeto vai cruzar, na sua valoração e processo de circulação, enquanto mercadoria ou, ao contrário, como dádiva: o regime da dádiva refere-se ao espírito de reciprocidade, sociabilidade e espontaneidade no qual os bens são trocados, em contextos diferenciados. Os objetos da dádiva são em geral postos “em oposição ao espírito ganancioso, egocêntrico e calculista que anima a circulação de mercadorias” (APPADURAI, 2008, p. 25)

A dádiva está liberta dos valores mercantis e vincula coisas a pessoas e, sobretudo as pessoas entre si, enquanto as mercadorias supostamente representam

o movimento – em grande parte livre das coerções morais ou culturais – de bens uns pelos outros. Movimento que privilegia o interesse monetário, e não a sociabilidade.

A partir dos dados coletados, dos quais trataremos mais à frente, percebemos que os integrantes do *Nós Também* propõem uma transgressão do paradigma mercantil, colocando sua produção em circulação sem atribuição de valor de venda definido ou demanda específica pré-estabelecida. Objetivando apenas a propagação do seu discurso, suas práticas perpassam todos os tipos de trocas, e acabam por colocar suas peças flutuando entre os estados de mercadoria e dádiva.

Tendo entendido as diferenças entre os conceitos de dádiva, troca simples (ou escambo) e mercadoria, podemos então discutir os artefatos visuais e gráficos produzidos pelo *Nós Também* para além dos rituais de troca que os envolvem, e buscar compreender quando, nessas práticas o interesse mercantil pode estar ausente; ou seja uma das partes pode participar da troca envolvendo objetos palpáveis, mas também intenções além da materialidade, que podem ter valor mercantil (como serviços), ou ideais (como gratidão ou lembrança).

A troca de presentes é um desses rituais praticados na sociedade capitalista. Com base nas Considerações de Pierre Bourdieu (1977), Appadurai aprofunda-se na discussão dessas formas troca simbólica. Seu argumento sustenta que o interesse material tende a estar presente de modo específico em diferentes contextos de vivência, ainda que na forma de um interesse suspenso, nem sempre envolvendo valores mercantis (APPADURAI, 2008, p.26).

Por sua vez, Bourdieu atualiza o pensamento sobre a dádiva para o contexto das sociedades complexas mercantis, quando afirma que mesmo não havendo o contrato social da troca, como no fato de presentearmos pessoas em seus aniversários ou outros rituais sociais ocidentais, quem presenteia entrega o objeto com um interesse próprio, por exemplo, com a ideia de fazer-se presente no cotidiano de quem recebe a dádiva a partir das ligações criadas nessa relação de troca simbólica, ou mesmo para gerar uma obrigação de retribuição.

A prática jamais cessa de obedecer o cálculo econômico, mesmo quando dá a impressão de completo desinteresse por escapar à lógica do cálculo interessado (no sentido estrito) e estar norteadas por apostas que são imateriais e dificilmente quantificadas (BOURDIEU, 1977, p. 177 apud APPADURAI, 2008, p. 26)

Para entendermos o processo pelo qual as coisas tornam-se mercadorias, faz-se necessário buscar conhecer os caminhos percorridos por tais mercadorias até

o momento em que se tornam monetizadas. Estes caminhos, tanto quanto sua vida enquanto mercadoria vão construir a biografia social do objeto. A este respeito, Igor Kopytoff considera que a fase mercantil na história de um objeto não exaure sua biografia; que é culturalmente regulada e sua interpretação admite, até certo ponto, a manipulação individual (2008 apud APPADURAI, 2008, p. 31).

Appadurai discorre sobre a tendência massiva de atribuição de status de mercadoria às coisas nas sociedades complexas:

Nas sociedades capitalistas modernas, pode-se afirmar que há tendência de que um número maior de coisas experimente uma fase mercantil em suas carreiras, que um número maior de contextos se torne mercantil e que os padrões de candidatura ao estado de mercadoria abranjam uma parte maior do universo das coisas (APPADURAI, 2008, p. 30)

Por fim, as teorias relativas aos artefatos e os valores a eles atribuídos nas diferentes formas de trocar nos oportunizou refletir sobre como o grupo *Nós Também* construiu, a partir da circulação de suas peças gráficas, um regime próprio de valores que transgredia os processos mercantis hegemônicos, numa linguagem de resistência mercantil, processo através do qual os ideais do grupo eram comunicados através da materialidade e visualidade dessas peças.

## 4 ARTEFATOS E SISTEMAS SIMBÓLICOS

Tendo entendido como os objetos são valorados dentro dos processos e sistemas culturais, políticos e mercadológicos nos quais circulam, passamos a abordá-los como unidades numa teia intrincada de sentidos, um sistema simbólico complexo: o mundo dos artefatos e seus simbolismos.

Claude Lévi-Strauss (1997) em suas incursões pelo interior do Brasil na primeira metade do século XX abordava as produções visuais da pintura corporal dos índios Caduveu como pertinentes a sistemas simbólicos complexos, envolvendo funções sociais e simbolismos míticos relativos à cosmovisão da citada sociedade indígena.

O autor observa que os artefatos que faziam parte do cotidiano do grupo assumiam diferentes valores, relativos à potencialidade de expressar o status diferenciado e a hierarquia entre integrantes, além da própria visão do que seria humano, distinto da natureza entre esses indivíduos (a cosmovisão do grupo), dentre outros aspectos das dinâmicas sociais, econômicas e simbólicas neste particular universo.

Levi-Strauss reconhece que a constituição do artefato leva em consideração uma série de fatores passíveis de análise não só dentro de uma perspectiva simbólica ritualística, mas também estética e cultural:

O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas. Estou persuadido de que esses sistemas não existem em número ilimitado, e que as sociedades humanas, como os indivíduos – nos seus jogos, seus sonhos e seus delírios – jamais criam de maneira absoluta, mas se limitam a escolher certas combinações num repertório ideal que seria possível reconstruir (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 186)

Na perspectiva do autor, a cultura nunca é uma construção pura: no seu entender, costumes reais, ou simplesmente possíveis, poderiam criar uma “tabela periódica” onde se agrupariam em famílias. Assim o comparativismo etnológico seria uma ferramenta fundamental nos estudos dos artefatos produzidos pelos grupos sociais. Partindo da identificação da morfologia dos artefatos, ele acrescenta que é preciso ultrapassar os planos da análise estilística e perguntar-se sobre a utilidade de tais artefatos dentro da visão de mundo em que estão situados (sua função simbólica).

Por sua vez, Cardoso (2007, p.12) conceitua o artefato como o produto da intenção do homem de dar forma à matéria, e que “ao concretizar uma possibilidade de uso, o artefato faz-se modelo e informação”,

O autor elenca seis fatores determinantes para a construção de sentido dos artefatos, sendo três deles ligados à sua materialidade, e os outros três à percepção que se constrói a partir da percepção deles (CARDOSO, 2012)

O **uso** está ligado à função do artefato e abrange “as noções interligadas de operacionalidade, funcionamento e aproveitamento” (CARDOSO, 2012, p.63). Referindo-se aos artefatos que são fruto do pensamento da Arquitetura e do Design, ou do pensamento projetual racionalista ocidental do século XX, o autor alerta para que o termo “uso” planejado não acabe por limitar a capacidade do designer de imaginar que qualquer objeto transita entre diferentes significados; ou seja, por limitar a capacidade de seus analistas de associar a estes outras funções não previstas em seus respectivos projetos. O **entorno** do artefato revela o contexto no qual ele está inserido e suas relações, tanto visuais quanto materiais, com o ambiente que o envolve. Por sua vez, a **duração** do artefato é um fator significativa na formação do sentido. Em síntese, o uso, o entorno e suas transformações são partes relevantes na compreensão da **formação do sentido** do artefato:

A existência de qualquer objeto decorre dentro de um ciclo de vida que comporta desde sua criação até sua destruição. Quanto mais tempo ele consegue resistir – ou seja, manter-se íntegro e reconhecível – maior será a chance de incidirem sobre ele mudanças de uso e entorno (CARDOSO, 2012, p.66)

Dando continuidade ao cotejamento do pensamento do autor, listamos os fatores relacionados ao juízo dos usuários, que Cardoso determina como fortemente condicionantes do processo de significação dos artefatos. O **ponto de vista** do usuário determina “literalmente o local onde o observador se posta para olhar o objeto” (CARDOSO, 2012, p. 67). O autor afirma que o usuário, quando tem a oportunidade de eleger perspectivas diferentes de observação do objeto, cria uma hierarquia de modos de ver, o que resulta como elemento de transformação de olhares sobre o artefato. No **discurso**, o ponto de vista faz o intermédio entre o artefato e o indivíduo, bem como entre indivíduos, e constitui fator no qual a comunicação e as linguagens são alicerces. Segundo o autor:

Torna-se necessário representar a experiência por meio de linguagens (verbais, visuais ou outras), e as representações necessariamente agregam sentidos e afetam a compreensão do artefato (CARDOSO, 2012, p.68)



Os objetos têm a potencialidade de coligir um repertório discursivo a partir dos enunciados gerados pelos usuários, que traduzem, através das linguagens, seus pontos de vista sobre o mundo material. Por fim, o fator **experiência** é o que delimita mais as relações do usuário com o artefato em relação às interferências externas. Ou seja, a experiência está ligada intimamente à relação do indivíduo com o artefato, suas vivências a partir deste contato direto. Cardoso lembra que o registro da produção de sentido da experiência originada na relação usuário/objeto se relaciona diretamente ao repertório do indivíduo em experiências anteriores. (CARDOSO, 2012, p.69)

O autor também discorre sobre a relevância da memória na construção dos sentidos. Descreve-a como experiência deslocada do seu ponto de partida na vivência imediata. Ou seja: A memória é mais construída que acessada. Por outro lado, as pessoas recorrem a objetos como suportes de memória, e por isso, os artefatos são arregimentados, em algumas situações, com propósitos de mobilizar a memória ou preservar uma recordação. (CARDOSO, 2012, p.75)

Disto decorre que todo artefato material possui uma dimensão imaterial que remete à memória, pois ela é fonte da associação de valores e juízos ligados à nossa história individual e coletiva. Partindo dessa prerrogativa, é possível provocar o indivíduo através da forma do artefato. Quando criamos uma analogia, é possível esboçá-la através da visualidade: “Toda vez que olhamos para um artefato, associamos a ele uma série de valores e juízos ligados à nossa história, individual e coletiva” (CARDOSO, 2012, p. 111)

Ao tratar dessa multiplicidade de significados, o autor afirma ainda que, além da dimensão material, o artefato tem a capacidade de mediar relações. O que chama de dimensão formal e informal, respectivamente. E atenta para a complexidade da mente humana, capaz de decodificar objetos e construir juízos em um único golpe de vista. “A capacidade das formas de comunicar informações à mente humana é muito mais abrangente do que ‘simplesmente’ o conjunto de significados impostos pela sequência de fabricação, distribuição e consumo” (CARDOSO, 2012, p. 141). A significação é um processo dinâmico, no qual os significados não são estáveis, mas sujeitos à transformação.

Ao tratar do **processo de significação**, o autor elege alguns fatores centrais à construção de sentido dos artefatos. A **materialidade** trata da configuração do

objeto. Da atribuição da forma que vai incluir o artefato em um conjunto de objetos por meio da associação dos seus aspectos formais. O sentido de sua função também está sujeito aos fatores supracitados: “mesmo que o artefato tenha seu uso modificado ou sua operação prejudicada, a materialidade sugere um potencial de retorno à condição primeira, nem que seja apenas em conceito” (CARDOSO, 2012, p. 152). O **Ambiente** está diretamente ligado ao entorno na produção do sentido. Sua significação depende do contexto de uso e de sua inserção social. A mudança de ambiente afeta a percepção que o indivíduo tem do artefato através das associações com o âmbito em que ele estiver presente. Os **usuários** também são um fator de grande relevância no processo de significação. Seus gostos, repertório, e intenções para com o artefato são requisitos no momento em que o indivíduo insere o objeto em seu cotidiano. “O poder de ressignificar o artefato está nas mãos de quem o utiliza, e a partir do momento que se convencionou socialmente aceitar o significado novo, este pode ser extensível a toda uma comunidade de usuários” (CARDOSO, 2012, p. 153). Este fator também está ligado à discussão do sentido do artefato, visto que a comunicação e a linguagem são fatores essenciais a essa convenção social. Por fim, o **tempo** é o último fator relevante à significação dos artefatos. Segundo o autor, dentre os quatro fatores considerados, este é o que causa impacto à menor parte dos objetos. A afirmação é justificada pelo fato de que poucos artefatos “permanecem num mesmo ambiente com os mesmos usuários por um tempo suficiente para que se perceba o poder de transformação da temporalidade”. (CARDOSO, 2012, p. 154)

O autor também discorre sobre o **ciclo de vida do objeto**. Trata de sua ressignificação após o uso e o reaproveitamento de seus materiais de forma cíclica ou linear. Cardoso (2012, p. 161) afirma que estamos acostumados a conceber a existência dos produtos industriais em termos de vida útil ou durabilidade, porém alerta para a importância da adoção de um olhar para os artefatos como cultura material, o indício do que somos como coletividade humana.

Deste modo concluímos que os artefatos são o registro material da cultura e trazem em sua imaterialidade os indícios dos processos de significação que possibilitam o homem (re)conhecer os traços de sua condição de seres sociais. Estes processos de significação são resultado de sistemas associativos complexos de construção que serão demonstrados no tópico seguinte.

A contribuição teórica de Cardoso nos permitiu reconhecer no material gráfico produzido pelo *Nós Também* o aspecto da transitoriedade de cada uma das peças do conjunto levantado, percebidas como artefatos pertinentes a um movimento, um determinado momento histórico. O reconhecimento da visão de mundo do grupo, confrontado com seu entorno e o valor que o acervo traz para o movimento LGBT, permite o acesso aos sistemas simbólicos e de valor da época, que fomentaram a produção de novos processos dentro do movimento ativista.

Por último, assinalando a importância das reflexões de Ulpiano Meneses (2012), a respeito da especificidade dos sistemas simbólicos ancorados em artefatos visuais, ou que tem artefatos visuais como elementos-chave de suas construções. Este autor propõe que o artefato visual, quando integrante a um sistema simbólico específico, faz parte de uma intrincada cadeia de signos, sintagmas, e sistemas de significação que podem ser anteriores a esse sistema, posteriores, ou mesmo coexistentes com ele. Afirma ainda que um artefato, quando observado em sua biografia cultural deve ser entendido como fragmento de uma história, ou sob uma perspectiva diacrônica. Destaca que por mais que haja elementos imutáveis em sua composição simbólica, tais elementos são passíveis de transitar entre significações.

O artefato visual por si só tem um caminho que abrange a concepção, a execução e o estabelecimento do processo de uso. Inicialmente, este processo está ligado à função primária guardada pelo objeto. Fotos registram a memória através da imagem, atribuem realidade à visualidade de objetos. Anúncios seduzem; pinturas traduzem o olhar do autor e propõem interpretações; desenhos simplificam formas estimulando a cognição do leitor e assim, uma série de outros exemplos se segue. Porém o processo de apreciação e/ou uso do artefato está fora do controle de quem os produz. É nesse ponto da história de vida do objeto que as ramificações para suas significações tomam parte e definem os destinos que vão dar ao artefato status diferentes em diferentes contextos. Meneses (2003, p.12) discute ainda sobre o potencial cognitivo da imagem e destaca as possibilidades de transformação do seus valores subjetivo e afetivo.

Assim, consideramos que a análise dos sistemas semiológicos dos artefatos visuais, de que trataremos no capítulo que se segue, constitui uma abordagem que, além de fundamental para a descrição da memória por eles guardada, é parte

essencial em um possível processo maior de análise de sistemas culturais correlatos (contexto e regime de valor específico) aos quais essas peças se integram.

Meneses lembra que a partir dos anos 60 as pesquisas antropológicas voltadas à visualidade de uma cultura precisaram ir além do visível para definir o não-visível. Ou seja, a inferência das significações a partir das observações em campo demandaram análises mais profundas que tornassem possível abordar as significações atribuídas às visualidades captadas *in loco*. Daí nasceu a Antropologia visual<sup>4</sup>, “quando esse reconhecimento do potencial informativo das fontes visuais foi capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva” (MENESES, 2003, P.16). Assim, as relações de significação criadas pelos homens através dos artefatos visuais, bem como seus mecanismos na produção de artefatos visuais, passaram a ser objeto de estudo cultural, do “sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente aos artefatos.” (MENESES, 2003, P.16)

---

<sup>4</sup> As referências centrais do campo de produção acadêmica denominado de antropologia visual se referem, sobretudo, ao conhecimento do outro mediado pela produção de imagens *in loco* durante o processo de pesquisa, tendo a fotografia e o vídeo - estes produzidos sob a ótica dos pesquisados - importante papel nesta forma de estudo da cultura, o que não é o caso do presente estudo. Entretanto, consideramos aqui, também como objeto de uma antropologia visual, um campo estendido que agrega o movimento de abordagem da cultura através da análise de fontes visuais, ou, mais propriamente, uma antropologia dessas imagens visuais. No presente estudo, são abordadas imagens que são fruto de um trabalho coletivo.

## 5 A ESTRUTURA SEMIOLÓGICA DOS ARTEFATOS VISUAIS

Como anteriormente afirmado, neste capítulo exploramos a abordagem semiológica dos artefatos visuais. Partindo da perspectiva dos artefatos visuais como elementos que constroem relações de sentido, em meio a contextos culturais específicos, buscamos entender os meios formais pelos quais tais relações de sentido se desenvolvem, no plano das linguagens visuais.

Em sua construção teórica, Barthes (2012) supõe a forma como esses sistemas semiológicos se formam e assinala com grande amplitude a gama de expressões (substâncias) que os compõem:

A Semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem 'linguagens', são, pelo menos sistemas de significação (BARTHES, 2012, p.13)

Os sistemas semiológicos descritos pelo autor, tais quais os linguísticos, consistem em configurações sýgnicas, compostas por um significado e um significante. A expansão desses conceitos para além da língua falada e escrita é o que possibilita que artefatos tangíveis e visuais - sua materialidade - sejam objetos desses sistemas.<sup>5</sup> Barthes coloca os significantes como constituintes do plano da expressão; e os significados, no plano do conteúdo. E apresenta a distinção feita por Hjelmslev (1959 apud BARTHES, 2012), relativa à forma e à substância, conceituações fundamentais no estudo semiológico do signo.

O signo consiste em uma representação. Na visão dos autores da cultura material, trata-se de uma representação partilhada socialmente por aqueles que integram uma mesma cultura, que é comunicada por um determinado conjunto de códigos. Por sua vez, na semiologia barthesiana, esta representação é denominada como tendo uma função dentro do sistema semiológico. Esta função é apresentada como substância não necessariamente pertinente aos fenômenos linguísticos, mas capaz de dominar relações estabelecidas entre as convenções de execuções de um modelo de uso e seu significante. Ou seja, o signo tem um valor de construção para

---

<sup>5</sup> A Semiologia e semiótica contam com diversas outras fontes teóricas paradigmáticas, como Pierce e Jung, entre outros. A nossa escolha por explorar a semiologia barthesiana se deu objetivando a coerência quanto à linha de pensamento entre os autores e teorias apresentadas neste trabalho, todas legatárias da perspectiva estruturalista.

além das linguagens. “A função-signo tem, pois – provavelmente –, um valor antropológico, já que é a própria unidade em que se estabelecem as relações entre o técnico e o significante” (BARTHES, 2012, P. 54)

Quanto ao significado, o autor afasta-se mais da linguística, à qual denomina como a representação psíquica das coisas:

não sendo nem ato de consciência nem realidade, o significado só pode ser definido dentro do processo de significação, de uma maneira praticamente tautológica: é este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele (BARTHES, 2012, p.56)

O significado, desta forma, não pode exercer sua função dentro do sistema sem um significante mediador dessa relação com o signo. O autor descarta a ideia de que os significados sejam convenções pré-estabelecidas, afirmando que

uma mesma lexia (ou grande unidade de leitura) pode ser diferentemente decifrada segundo os indivíduos, sem deixar de pertencer a certa ‘língua’; vários léxicos – e portanto, vários corpos de significados podem existir num indivíduo, determinado em cada um, leituras mais ou menos profundas (BARTHES, 2012, p.60)

Para tratar do significante, o autor expande a ideia de Saussure e o define como mediador que pode ir além da matéria. Essa expansão para além da materialidade do signo “nos obriga mais uma vez a distinguir bem matéria e substância: a substância pode ser imaterial (no caso da substância do conteúdo)” (BARTHES, 2012, p.60). Estando ele no plano das expressões, é essencial se pensar o significante na sua relação com o signo enquanto transportado por essa matéria.

O autor propõe o conceito de signo típico, o qual vai englobar todas as formas de apresentação em suas diversas matérias, como verbal, gráfica, gestual, icônica, etc. (BARTHES, 2012, p.60). Trata, por fim, de descrever as etapas de sua função mediadora como

recortar a mensagem ‘sem fim’, constituída pelo conjunto das mensagens emitidas no nível do corpo estudado em unidades significantes mínimas com o auxílio da prova de comutação, agrupar essas unidades em classes paradigmáticas e classificar as relações sintagmáticas que ligam essas unidades (BARTHES, 2012, p.61)

Dentro dos domínios das linguagens, quando são associados na função de comunicar, os signos podem ser divididos em dois eixos que correspondem a duas formas de atividade mental: O sintagma e o sistema. (BARTHES, 2012. p.75). O sintagma é uma combinação de signos que se dá a partir do recorte e aproximação por extensão destes signos em uma relação metonímica. Já o sistema compõe um

plano de associação paradigmática, de ordem metafórica. Na análise semiológica, segundo Roland Barthes,

É lógico começar o trabalho pelo recorte sintagmático, pois é ele, em princípio, que fornece as unidades que se devem também classificar em paradigmas; todavia, diante de um sistema desconhecido, é mais cômodo talvez partir de alguns elementos paradigmáticos marcados empiricamente e estudar o sistema antes do sintagma” (BARTHES, 2012, p. 78)

Munidos dos conceitos de Barthes passamos a tratar dos artefatos a partir de sua visualidade e interpretá-los pela ótica semiológica. Para isso retornamos a Meneses que classifica

três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado. (MENESES, 2003, p.14)

Esta divisão feita pelo autor possibilita a construção de dados de pesquisa, dentre os quais os oriundos dos artefatos visuais, para o reconhecimento dos sistemas. Qualquer das estratégias, dentre as citadas abordagens, colabora na identificação dos caminhos que os signos vão percorrer para a produção de sentido proporcionada pela visualidade que o artefato proporciona.

Porém, precisamos estender os limites do que entendemos por visual em um artefato dentro de um sistema. De acordo com Wong (2014, p.41) a linguagem visual “é a base de criação do desenho. Deixando de lado o aspecto funcional do desenho, há princípios e regras ou conceitos com relação à organização visual”. O autor acrescenta ainda que, diferente do processo que ocorre na linguagem falada ou escrita, essas regras ou conceitos não são leis, porém ferramentas que auxiliam na tradução da plasticidade do artefato.

Joly (2007) aborda a linguagem visual a partir do conceito de imagem como representação visual<sup>6</sup>. A autora define a imagem como uma coisa heterogênea que reúne e coordena, dentro de um limite espacial, diferentes categorias de signos. Estes signos podem ser, além de seu sentido teórico icônico, de natureza plástica ou linguística.

É a sua relação, a sua interação, que produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar, e que uma observação mais sistemática nos ajudará a compreender melhor.” (JOLY, 2007, p. 42)

Conceituando a imagem como uma evocação das significações construídas a partir dos signos típicos - tal como apontados na concepção barthesiana, podemos

---

<sup>6</sup> Entendemos “representação visual” como pertinente ao universo do artefato, sendo ela um signo icônico analógico.

concebê-la como um sintagma, que constrói uma significação através das relações encadeadas dos signos a partir do recorte do todo.

A autora afirma que as imagens fabricadas, assim sendo artefatos, quando têm o propósito de ilusão da realidade, são feitas com a intenção de “imitar com tanta perfeição que elas se podem tornar virtuais e dar a ilusão da própria realidade, sem, todavia, o serem. Elas são então análogos perfeitos do real. Ícones perfeitos.” (JOLY, 2007, p. 44)

Assim tomamos os artefatos produzidos pelo *Nós Também* como sintagmas pertinentes a um sistema paradigmático de significação dentro da visão de mundo do grupo.

Sobre a análise destes sintagmas, Joly afirma:

interpretar e analisar uma mensagem, não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significações determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora, sempre tentando destrinchar o que é pessoal do que é coletivo (JOLY, 2007, p.48)

No contexto de nosso estudo, cada peça abordada constitui um universo de significações que serão analisadas e construídas a partir da vivência militante do grupo, com objetivo de apreensão da conjuntura sócio-política-cultural-individual (ou simbólica), na qual o movimento LGBT e, mais especificamente, o grupo *Nós Também*, estavam inseridos.

Enquanto proposição metodológica que objetiva operacionalizar concepções barthesianas e formulações próprias sobre a imagem visual, sobretudo das peças publicitárias, Joly (2007) propõe uma leitura da imagem em três níveis: o plástico, o icônico e o linguístico. Esta abordagem semiológica de desconstrução de elementos visuais e gráficos em peças publicitárias está ancorada na perspectiva teórica de Roland Barthes. O método proposto por Joly parte da descrição formal, abarcando aspectos como suporte, enquadramento, formas, cores, texturas, dentre outros elementos da composição visual que estejam presentes nas peças em estudo. Nas entrelinhas da citação que se segue, encontramos a concepção da autora sobre o nível **plástico** da leitura, quando sugere que o reconhecimento

destes elementos plásticos, tendo como referência as nossas atitudes e as nossas expectativas, permite revelar uma série de significações que, conjugadas com os elementos icônicos e linguísticos da obra, se vão certamente intensificar, mas que já se encontram nelas próprias (JOLY, 2007, p.74)



Dada a centralidade atribuída à dimensão plástica das construções visuais, destacamos a necessidade do reconhecimento destes elementos em um primeiro momento da abordagem do material iconográfico levantado na pesquisa.

No segundo nível, o **icônico**, busca-se desvendar o sentido da mensagem figurativa, a partir das associações dos elementos repertoriados na fase anterior, interpretados de acordo com as convenções culturais nos quais os elementos se inserem. De acordo com a autora

Compreendemos melhor que aquilo que designamos como a semelhança corresponde à observação de regras de transformação culturalmente codificadas dos dados do real, mais do que de uma cópia deste mesmo real (JOLY, 2007, p.75).

O último nível de leitura desta ferramenta refere-se à dimensão do linguístico, que diz respeito ao código da escrita ou textual, que pode ou não estar explicitamente presente na imagem. Sua presença implica na redução de enunciados possíveis, visto que a imagem por si só é polissêmica. A presença de texto na peça indica um caminho semântico para a formação do sentido inferido na análise de sua construção.

## 6 CONTRACULTURA, DESIGN E ATIVISMO

Para entendermos a ideia de contracultura dentro do nosso objeto de estudo, é importante que passemos por alguns conceitos de cultura.

Para Geertz (2008) A cultura é um mecanismo de controle (e não apenas um padrão) de comportamentos que pressupõe os símbolos significantes que são dados socialmente e organizam a experiência individual conferindo-lhe significado.

Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. (GEERTZ, 2008, p. 37).

Assim, o autor, afirma que a cultura, em sua dimensão hegemônica, é o que confere a forma de racionalidade especificamente esperada em cada sociedade, distinguindo o ser humano dos outros animais. O autor apresenta a cultura como uma institucionalização de normatividades coercitivas que estabelecem uma ordem social.

Já Hobsbawm (2013), afastando-se dessa visão mais iluminista, e aproximando-se de uma abordagem da cultura como lhe era atribuída no sentido burguês do século XIX, a define nos seguintes termos:

o conjunto de realizações nas diversas artes criativas que se supunha tivessem valor moral e estético (e não apenas mero “entretenimento”), sua apreciação adequada e o conjunto de conhecimentos necessários para sua apreciação adequada”. (HOBESBAWN, 2013, p. 333-4)

Esta visão que Hobsbawm nos dá permite a visualização do conceito histórico de contracultura, que surge em meados dos anos 1960 fazendo uma crítica radical às convenções das organizações sociais e da hegemonia do conceito de cultura vigente. Pereira (1985) afirma que “contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento individual” (p.13)

Deste modo, entendemos a contracultura como o desvio da institucionalização hegemônica das práticas coletivas, que oferece uma alternativa paralela e, sobretudo, incompatível às convenções sociais.

## 6.1 Design e Ativismo

Um dos papéis mais importantes do Design é produzir sentido aos artefatos e mensagens, através da linguagem visual. Poshar (2014) diz que: “deveríamos considerar o Design como um processo significativo da vida de uma sociedade, uma vez que é o Design que leva algo (um objeto) a ser o autor (e ato) da existência humana” (Poshar, 2014. p.89).

A produção de informação através do Design tem se constituído em um processo pelo qual a sociedade mais tem assimilado informação. Diante disto, a relação entre o design e ativismo tornou-se uma importante estratégia para se propagar um ideal contracultural de maneira mais assertiva.

Porém esta relação não pode existir se não houver uma mediação entre as duas áreas. “A informação e a comunicação de massa não deveriam (...) ser uma via de mão única. Mas em vez disso, deveriam estimular a comunicação entre os próprios indivíduos e o ambiente” (Poshar, 2014. p.90). A autora ainda afirma que:

O Design (...) pode contribuir com abordagens reformistas. Ou seja, (...) deve ser usado como forma de ativismo e catalizador de transformações sociais. (...) O Design como ativismo proporciona todas as ferramentas técnicas e práticas aos indivíduos para criar suas próprias guerrilhas e expressá-las. (Poshar, 2014. p.92)

Markussen diz que o Design ativista “representa a ideia do Design na função principal de promoção de mudanças sociais, trazendo consciência sobre valores e ideais” (2011, p.1)

## 6.2 Ativismo pela Via dos Artefatos Visuais

Os artefatos visuais relacionados a movimentos sociais surgem da demanda informativa de um grupo ou indivíduo, que vai utilizar processos de produção de sentido e significação a partir de elementos constitutivos de um sistema semiológico anterior e vai inseri-los em contextos específicos. Através de processos associativos e do emprego de técnicas, opera-se a transformação deste sentido em forma e artefato. Neste tópico, vamos tratar da relação entre a intenção e a forma dos artefatos, quando esta faz parte de movimentos insurgentes culturais e políticos.

No contexto deste estudo, abordamos os artefatos visuais como mensagens de conteúdo contracultural cuja modelagem se deu em diálogo com os conhecimentos acadêmicos e ativistas diversos, entre eles a publicidade e o design. Para isso, utilizamos a definição de Hollis, quando informa que “as imagens gráficas são mais do que ilustrações descritivas de coisas vistas ou imaginadas. São signos cujo contexto lhes dá um sentido especial e cuja disposição pode conferir-lhes outro significado” (2000, p. 1)

O Design Gráfico quase sempre se fez presente nos ativismos sociais, principalmente depois dos anos 1960. De acordo com Miyashiro

Diversos movimentos explodiram quase que simultaneamente ao redor do mundo e fizeram da contestação sua principal bandeira, com o objetivo de transformação social: o feminismo e as questões de gênero, como a liberdade sexual; a luta por igualdade étnica; a ecologia como bandeira política; e as mudanças na estrutura familiar e no comportamento são algumas das questões que ajudaram a moldar o mundo tal como o conhecemos hoje (MIYASHIRO, 2006, p.3)

A função visual das peças de informação é a ferramenta motriz da difusão dos discursos, sendo objetivada na transmissão de informações, sejam publicitárias, do estado ou de contracultura. Os autores que se debruçaram sobre o tema afirmam que na segunda metade do século XX, a produção gráfica aplicada aos movimentos ativistas divergia significativamente dos caminhos até então trilhados pelo Design assim dito “formal”.

Por outro lado, o Design que passava a tomar forma como método de produção de peças publicitárias e corporativas a partir desta década passa a ser percebido como objeto de mudanças sociais pleiteadas por grupos e movimentos políticos-ideológicos. Hollis (2000) afirma que a partir da década de 1960, com a maior divulgação de novos estilos oriundos desses movimentos, e por se constituir também como uma arte visual, o Design, que estava ligado à moda e ao consumo, passa a sofrer uma série de pressões que surgem perante os seus usos e métodos.

O autor destaca a emergência de novos estilos, em sintonia com movimentos contraculturais à época, como o hippie e o punk, que a seu ver, carregaram a nova perspectiva para a fuga da estilização canônica dos projetos gráficos.

Grandes protestos, revoluções, cultura pop, e o uso de drogas alucinógenas na década de 60 foi expresso graficamente, e desenvolveram-se independentemente de como o design gráfico era estabelecido, preenchendo a lacuna entre o formalismo e o gosto popular (HOLLIS, 2000, p.194)

Assim, alguns grandes movimentos revolucionários estão na base de influências que globalmente marcam as produções gráficas de cunho ativista, criando uma rede

de entusiasmo produtivo de expressões de estéticas de protesto, junto com as ambições de mudanças sociais. Esse movimento acaba por gerar diversificação, desta feita de caráter mais político e cultural que tecnológico, no trabalho do designer (HOLLIS, 2000)

Do mesmo modo, grandes mobilizações de cunho ideológico da sociedade construíram suas particularidades estéticas e produtivas, que acabaram se tornando suas referências quando analisadas posteriormente em suas produções visuais. Aqui destacamos três exemplos de como o Design colaborou com movimentos revolucionários.

**Figura 1 –** Dia da Guerrilha Heroica - Tony Evora (1968).



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/798896421374565273/?lp=true>

Analisando peças gráficas relativas à revolução Cubana de 1959, Hollis afirma que essa produção não possuía uma estética ideológica, e toda a sua técnica advinha da necessidade econômica na produção. Utilizavam metáforas, e também

produziam pôsteres educativos na luta contra o analfabetismo, um exemplo de como o Design Gráfico era utilizado com caráter educativo. O autor situa que em Cuba não havia publicidade, sendo a maioria dos cartazes feita para exportação em solidariedade a outros países comunistas (HOLLIS, 2000). Che Guevara, mártir da revolução, figurava na grande maioria dos produtos visuais gráficos, como na Figura 1, um pôster de Tony Evora concebido para a celebração do Dia da Guerrilha Heroica, de 1968. O autor analisa a peça da seguinte forma:

A efígie em vermelho de Che Guevara, o símbolo da luta armada, se expande em retângulos concêntricos sobre um mapa da América do Sul, uma metáfora gráfica precisa para expressar o avanço da revolução pelo continente (HOLLIS, 2000, p. 195)

Hollis (2000) também aborda as peças de design relativa à revolta Estudantil de Paris de 1968. O grande diferencial assinalado pelo autor foi o domínio dos estudantes do *Atelier Populaire* da *École des Beaux-Arts* (Escola de Belas Artes) sobre os processos de produção e impressão utilizados no material gráfico.

Diferente da Revolução Cubana, que utilizava dos meios de comunicação impressos e de estéticas já legitimadas para veicular suas peças, percebemos na produção deste movimento que metáforas mais diretas eram quase inexistentes. Os trabalhos gráficos utilizavam palavras de ordem, com mensagens explícitas e formas simples e de alto contraste, entretanto com grande domínio de seus efeitos visuais, dentro de uma informalidade que lembrava os trabalhos artísticos e a produção gráfica artesanal, para incitar a participação nas práticas ativistas:

os estudantes exploravam a simplicidade de seus meios gráficos (letras desenhadas e silhuetas pintadas) para questionar o complexo aparato utilizado na produção de imagens impressas na sociedade de consumo, a cujos valores se opunham (HOLLIS, 2000, p. 195)

**Figura 2 – Seja Jovem e Cale-se (1968)**



Fonte: <https://jpn.up.pt/2008/05/02/maio-de-68-um-mes-que-marcou-quarenta-anos/>

Aproximando-nos do nosso objeto de estudo, vemos que no final dos anos 60, ascende internacionalmente um movimento libertário de contracultura nas comunidades homossexuais. A liberdade de expressão se voltava à quebra das barreiras de gênero. Tornava-se um movimento artístico, com as Drag Queens, performáticos, e artistas diversos assumidamente gays, que pregavam a libertação da heteronormatividade. Deste modo, foi tomando força o movimento, que então começou a ter seus espaços “*no gueto*”, isto é, inicialmente na periferia dos grandes centros, questionando a moral imposta sobre os indivíduos.

Em 1969, após a Revolta de *Stonewall*, quando frequentadores gays do bar homônimo em Nova York partiram para o confronto aberto com policiais, após constantes casos de violência e abuso de poder motivados pela homofobia, o discurso dos ativistas foi assumindo formas representativas e emblemas, que objetivavam gerar visibilidade ao movimento e também criar força coletiva contra o sistema social e político mais amplo, efetivamente sexista e homofóbico (Schultz, 2011).

Esta movimentação política teve como seu primeiro símbolo um triângulo cor de rosa invertido. Este símbolo foi apropriado pelo movimento a partir do símbolo

referencial que era utilizada pelos nazistas para identificar gays e lésbicas durante o holocausto. Em 1970, grupos gays da Alemanha e Estados Unidos resolveram ressignificar o triângulo como símbolo da luta LGBT. A partir daí, o símbolo virou referência à luta pelos direitos e afirmação da identidade dos indivíduos gays daquela época.

Porém, segundo Rapp (2003), depois de certo tempo, questionava-se o uso do triângulo na luta pelos direitos LGBT. Falava-se do respeito aos que sofreram durante o holocausto. O próprio designer da bandeira que viria, posteriormente, servir de emblema ao movimento, Gilbert Baker (2008), afirma:

até que nós tivéssemos a bandeira do arco-íris, nós estávamos realmente presos em uma espécie de vitimismo. E especialmente com o triângulo rosa. Que foi colocado sobre nós pelos nazistas e posteriormente realmente funcionou como um símbolo para o nosso movimento e a nossa "libertação", mas não surgiu de nós'. (BAKER, 2008, p. 7)

Então, em 1978, a pedido da organização da Parada do Orgulho de São Francisco, na Califórnia, Baker assumiu a criação de uma bandeira própria para o movimento.

Baker desenhou bandeira com oito listras coloridas horizontais, cada cor representando um conceito: O rosa choque representava a sexualidade, o vermelho a vida; o laranja, a cura; o amarelo, o sol; o verde, a natureza; o turquesa, a arte; o índigo, a harmonia; e o violeta representava a espiritualidade. Com a ajuda de voluntários, os organizadores tingiram e costuraram as bandeiras para a parada gay daquele ano. No ano seguinte, devido à demanda e buscando a redução de custos, as cores turquesa e rosa foram retiradas do design original da bandeira, restando as atuais seis cores que tornaram-se o padrão cromático oficial internacionalmente reconhecido .



**Figura 3 –** Bandeira internacional do orgulho LGBT (produzida pelo autor)



### **6.3 O Movimento LGBT no Brasil**

É no final da década de 1970 que o movimento de afirmação da diversidade sexual chega no Brasil com a formação do Somos – Grupo de Afirmação Homossexual, de São Paulo. Na mesma época, em 1978, o jornal *Lampião da Esquina*, primeira publicação com temática homossexual no Brasil, começa a ser editado no Rio de Janeiro. Ambos promoviam a reflexão em torno da sujeição do indivíduo às convenções de uma sociedade sexista.

Schultz (2011), em seu trabalho sobre a análise do conteúdo do jornal, discorre sobre a ausência de cuidado com o design visual deste, que era basicamente formado por blocos longos de texto com poucas imagens e cores apenas na capa e contracapa.

O autor também traz à tona a linguagem ácida e sarcástica dos textos, identificando “questionamentos sobre a construção de uma cultura homossexual, e como a mídia poderia ser responsabilizada por aumentar ou diminuir o preconceito (Schultz, 2011). E conclui que o impresso não conseguiu dissociar a imagem do homossexual com a de um ser essencialmente sexual.

**Figura 4 – Exemplos de capas do jornal Lâmpião da Esquina**



Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2016/04/documentario-conta-a-historia-do-lampiao-um-jornal-homossexual-subversivo-nascido-em-plena-ditadura/>

Na década de 1980 surge o Grupo Gay da Bahia, que, entre outros objetivos, propunha “retirar a homossexualidade do código de doenças do então chamado INAMPS<sup>7</sup>” (Fachinni; Danilaliauskas; Pilon, 2013. p. 165-166). Na mesma época, a eclosão da epidemia do HIV / AIDS condicionou um padrão de discurso complementar: a luta pela prevenção e promoção de estudos científicos sobre o vírus se junta à já impetrada luta pela legitimação do indivíduo político LGBT. Nas palavras dos autores: “a produção de conhecimento científico é evocada em razão de legitimação das demandas do movimento e de sua capacidade de subsidiar a elaboração, a implementação e a avaliação de políticas públicas.” (Fachinni; Danilaliauskas; Pilon, 2013. p. 166). Este discurso perdura até meados dos anos 90 através evolução da consciência da população LGBT quanto à prevenção do HIV / AIDS e as articulações entre os “vários sujeitos políticos internos ao movimento: lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transsexuais, com foco em demandas específicas de cada um desses coletivos.” (Facchini, s.d.).

Nos anos 2000 o movimento estudantil começa a desenvolver um segmento pró-diversidade sexual, e em 2003 acontece o 1º Encontro Nacional Universitário de

<sup>7</sup> Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social

Diversidade Sexual (ENUDES), que se caracteriza principalmente “pelo incentivo à própria capilarização do movimento, com o fomento à organização de grupos de diversidade sexual nas universidades”. (Fachinni; Danilaliauskas; Pilon, 2013. p. 166). Os autores ainda relatam que tais desenvolvimentos se fazem acompanhar da colocação em pauta da necessidade de produção de conhecimento, em especial os direitos de LGBT (2013, p. 168), e justificam esta afirmação argumentando que

Há um grau de maior simpatia pública por temas como direitos humanos e promoção da igualdade das mulheres em relação aos homens, ao passo em que a diversidade sexual, apesar de significativos avanços nas últimas décadas, figura como um tema tabu em muitos aspectos. (Fachinni; Danilaliauskas; Pilon, 2013. p. 169)

Em 2009 a Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República publicou o Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos LGBT. Porém, segundo Fachinni, Danilaliauskas e Pilon ainda há a necessidade de diagnóstico cujo o foco seja o conhecimento da realidade dessa população, de modo a melhorar a visualização de uma realidade que se sabe problemática, mas sobre a qual há pouquíssima informação sintetizada e poucas políticas específicas (2013, p.171). Os autores concluem que os estudos voltados para a temática da sexualidade no Brasil demandam esforços sistemáticos em torno da relação entre a sexualidade e as políticas de produção de conhecimento científico (2013, p.165).

Munidos destes exemplos, buscamos neste trabalho apresentar reflexões similares às de Hollis (2000) e outros autores que se dedicaram a estudar a expressão e produção visual e gráfica dos produtos de informação do movimento LGBT. No nosso caso, a reflexão recai especificamente sobre um movimento ambientado no Nordeste do Brasil - ativismo do Grupo *Nós Também* -, sob a ótica das teorias da cultura material, e destacando as construções imagéticas nas construções visuais dessas peças com vista a discutir a visão de mundo do grupo.

## 7 SÍNTESE: FERRAMENTAS TEÓRICAS E PROCESSO METODOLÓGICO DA PESQUISA

A partir das explorações dos campos teóricos revisitados e referências metodológicas encontradas, consolidamos como questão central do estudo o modo encontrado pelo ativismo do grupo *Nós Também* para a construção e legitimação de uma visão de mundo contra-hegemônica: ou seja, uma visão de mundo contracultural em relação ao heterossexismo ocidental. Problematicamos sua construção simbólica baseada na luta pela liberdade sexual e implementada a partir de práticas ativistas ritualizadas, que geraram artefatos visuais e gráficos, os quais carregam em si os valores de militância do grupo.

**Apresentamos abaixo um quadro síntese das explorações teóricas empreendidas no processo de pesquisa, destacando os conceitos centrais operacionalizados na análise.**

**Tabela 1 – Síntese das Explorações Teóricas Empreendidas e Conceitos-chave**

<b>CAMPOS TEÓRICOS ABORDADOS</b>	<b>AUTORES CONSUTADOS</b>	<b>CONCEITOS CHAVE</b>
Etnografia	LAPLANTINE, F. (1988) PEIRANO, M. (2005) TURNER, V (apud PEIRANO, 2005)	cultura e alteridade visão de mundo (Cosmovisão)
Cultura Material	LÉVI-STRAUSS, C. (1957)	sistemas simbólicos cultura e mito cultura material e significado
	LEITÃO, D; PINHEIRO-MACHADO, R (2010)	
	APPADURAI, A. (2008)	regimes de valor, trocas mercantis / trocas simbólicas/ dádiva / escambo
	MENEZES, U. (2003)	cultura /materialidade /visualidades
Semiologia Aplicada aos Artefatos Visuais	BARTHES, R. (2012; 2013) JOLY. M. (2007)	sistemas semiológicos primários e secundários
Design	CARDOSO, R. (2012)  HOLLIS, R. (2001)	artefatos memória processos de significação  design e ativismo representação visual e contracultura

Enquanto proposição metodológica, a abordagem qualitativa privilegiada no presente estudo, objetivou alçar as relações de alteridade envolvidas com a construção de uma expressão específica do movimento LGBT no Brasil - o ativismo do grupo *Nós Também* -, através de suas performances e da produção e circulação de artefatos visuais e gráficos. Em termos de técnicas de pesquisa, o estudo foi instrumentalizada através de duas estratégias básicas: a) O registro, através de entrevistas, da narrativa de um informante chave integrante do movimento - o Professor Henrique Magalhães; b) A análise semiológica de parte significativa do acervo de peças gráficas do movimento, preservada pelo citado integrante.

Quanto aos desafios para a realização das entrevistas e acesso ao acervo, destacamos que a conquista da confiança do informante foi fundamental para que chegássemos ao material por ele guardado. Nas entrevistas preliminares buscamos entender o surgimento do grupo e esclarecer dúvidas quanto à sua dinâmica ativista (suas formas de ação), além do reconhecimento de seus princípios norteadores (luta pela diversidade sexual e pelo amor livre), diante do contexto sócio-político e cultural sexista e heteronormativo vivenciado. Entre dezembro de 2017 e junho de 2018 foram feitas quatro entrevistas, sendo as duas últimas agendadas por videoconferência. Na segunda entrevista, pudemos ter acesso a algumas peças físicas (produções gráficas em cartões e fotografias). O interlocutor comprometeu-se, então a complementar a busca do acervo por ele salvaguardado, e fazer a digitalização do material e encaminhamento dos arquivos via e-mail para que pudessem ser analisados na pesquisa; e assim o fez.

À medida que as peças visuais eram resgatadas, novas entrevistas foram sendo realizadas, objetivando-se obter, por um lado, relatos do informante sobre os objetivos, as concepções e as práticas ativistas do grupo; e por outro, explicações do informante sobre os elementos visuais e gráficos desses trabalhos de design. Por sua vez, na etapa de análise dos dados, o trabalho empírico centrou-se em perceber e registrar elementos relativos à construção simbólica das peças e indagar a sintonia desses artefatos para com as práticas e princípios do *Nós Também*. Os registros sobre o ponto de vista do protagonista do grupo sobre as práticas e materiais produzidos foram de suma importância à análise; porém, sempre mantivemos o cuidado no sentido de diferenciar as intenções e reflexões tecidas pelo informante, do processo de análise propriamente dito dos dados da pesquisa. Esta diferenciação

foi possibilitada pela mediação do marco teórico e dos conceitos privilegiados como ferramentas da pesquisa. Para a apreciação das peças gráficas, foram relevantes, sobretudo, as noções básicas oriundas da semiologia barthesiana e sua instrumentalização por Joly (2007). Para a compreensão dos valores e princípios de grupo, foram de grande valia as noções de alteridade (Laplantine, 1988; Peirano, 1995; 2003); visão de mundo (Hoebel e Frost, 1981), e regimes de valor nas trocas materiais e simbólicas (Appadurai, 2008).

Em um primeiro momento de síntese, reunimos as informações sobre a história do grupo, a partir das informações apresentadas pelo professor Henrique Magalhães, fazendo reflexões sobre as relações do *Nós Também* com a sociedade paraibana da década de 1980, com o movimento estudantil da UFPB e com o movimento LGBT, nos planos local e nacional. Feita a compilação de informações relevantes e as devidas reflexões, tratamos de executar uma análise semiológica, abordando os aspectos gráficos e linguísticos das peças e suas significações. Nesse sentido, a ferramenta de análise criada por Joly (2007) possibilitou que pudéssemos compreender aspectos estruturais e significantes de cada um dos artefatos analisados, a partir da leitura de seus elementos básicos e diferenciais. Esta ferramenta auxiliou o processo de descrição (do reconhecimento dos elementos visuais dos trabalhos gráficos apreciados) para que conseguíssemos problematizar a expressão das peças em relação aos valores do grupo.

Utilizamos o conceito de 'visão de mundo' para refletir sobre como cada peça se encaixava no ambiente cultural descrito anteriormente, destacando os conflitos inerentes às diferentes cosmovisões dos integrantes e de outros setores da sociedade pessoense. Por esse instrumental, abordamos as características centrais da cosmovisão ocidental hegemônica da sociedade moderna – racionalista, individualista e sexista, como apontado por HOEBEL e FROST (1981) -, e a posição contracultural dos valores do grupo no citado contexto. Potencializando essas reflexões, o aprofundamento nos sistemas semiológicos do acervo gerou insumos para a construção de uma análise cultural mais robusta à pesquisa, explorando formas de visualidade privilegiadas pelo grupo e possibilitando a correlação de seus elementos sógnicos com a citada visão de mundo (ou paradigma, tal como proposto por Barthes, 2012).

Esclarecendo a caracterização estrutural da dimensão que denomina de paradigma, ao tratar da análise do processo de significação dos objetos, Roland Barthes, afirma:

É lógico começar o trabalho pelo recorte sintagmático, pois é ele em princípio, que fornece as unidades que se devem também classificar em paradigma; todavia, diante de um sistema desconhecido, é mais cômodo talvez partir de alguns elementos paradigmáticos marcados empiricamente e estudar o sistema antes do sintagma (BARTHES, 2012, p. 78)

Assim, após a etapa descritiva do contexto sócio político e cultural do grupo e dos processos de ativismo, constatamos estar, de algum modo, já inseridos no ambiente simbólico dos integrantes do grupo, embora de um ponto de vista externo (ou apenas ético, tal como proposto por Hoebel e Frost, 1981), embora visualizando aquilo que Barthes conceituaria como visão paradigmática central do grupo ou do sistema simbólico que lhe é constitutivo. Esse conhecimento nos possibilitou tratarmos as peças do acervo como sintagmas dentro desse sistema, considerando-as como recortes do mesmo. Cada sintagma vai formar um sistema semiológico primário, analisado a partir de seus aspectos gráficos. Num movimento sequenciado, esses sintagmas possibilitam a produção de um sistema sógnico secundário. A análise das características de diversas expressões sintagmáticas permite maior acuidade na visualização do sistema sógnico mais amplo.

Com base na instrumentalização metodológica proposta por Martine Joly (2007), a partir das construções teóricas de Roland Barthes; e objetivando a dissecação desses sintagmas, foram analisadas as seguintes dimensões de análise em cada peça:

- **Mensagem Plástica:** na qual foram abordados todos os aspectos formais de sua composição (sintagma);
- **Mensagem Icônica:** na qual foi abordado o resultado semântico das relações associativas dos elementos sintáticos presentes na peça;
- **Mensagem linguística:** Na qual foram abordados os elementos linguísticos textuais, levantando assim as possíveis reduções interpretativas que a língua escrita proporciona ao signo, incluindo-se as figuras de linguagem que conotam destes textos.
- **Paradigma/ sistema de valores:** Nesta dimensão, foi buscado o lugar simbólico ocupado por cada peça e pelo conjunto de peças, e seu vínculo com o sistema de valores do grupo. Esta dimensão de análise abarcou os

métodos de ação - seus processos rituais performativos em meio ao contexto de valores vivenciado; a materialidade dos artefatos examinando-se o processo de trocas e forma de circulação de produtos privilegiada, além da visualidade dos artefatos gráficos produzidos pelo grupo.

Em síntese, a abordagem do sistema de valores do grupo e da visão de mundo comungada entre seus membros e expressa através de suas práticas ativistas e peças gráficas, foi inferida a partir do cruzamento das informações coletadas nas entrevistas com a análise dos documentos visuais disponibilizados pelo informante. Na segunda parte deste trabalho, que se segue, apresentamos os dados levantados na pesquisa e suas análises, os achados e as conclusões finais.



## 8 O SURGIMENTO DE UM MOVIMENTO

Era julho de 1980 quando vários estudantes da UFPB se mobilizaram para ir à 33ª reunião da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) em Salvador. Dentre eles nosso interlocutor Henrique Magalhães. Durante o evento uma das mesas redondas tratou do movimento homossexual da época. Vários grupos de outras partes do país se fizeram presentes. Dentre eles, os maiores da época, o Grupo Gay da Bahia e o Grupo *Somos* de São Paulo, do qual também fazia parte João Silvério Trevisan, figura de grande importância para a articulação do movimento à época (autor do livro *Devassos no Paraíso*, e de outros títulos relativos à temática gay). O debate da mesa redonda girou em torno da articulação política dos grupos homossexuais. Este tema será tratado mais à frente.

Ao final do debate, foi passada uma lista para que grupos interessados em articulações nacionais pusessem seus contatos. Foi neste momento, de forma espontânea, que o Professor Henrique e seus colegas pensaram em criar o *Nós Também*. Inspirados pelo grupo *Somos*, eles também “seriam”. Assim, colocaram na lista o endereço e telefone da república onde moravam, sem ideia de como poderiam atuar como grupo, apenas com a vontade de levar a discussão para a sua região.

Voltando para João Pessoa decidiram reunir estudantes e professores da Universidade que tivessem uma postura assumidamente gay para decidir o que fazer dentro do grupo, e qual seria a proposta da militância. Eram acadêmicos de áreas como Artes, Psicologia e Comunicação.

A proposta era criar um grupo onde eles pudessem unir o prazer à militância. As reuniões semanais serviriam como grupos de estudo, apoio terapêutico e um ponto de encontro para a comunidade LGBT no ambiente da universidade.

**Figura 5 –** Membros do Grupo. À esquerda o professor Henrique Magalhães



Como a maior parte do grupo já trabalhava como artistas, ou amadores na Comunicação, resolveram que usariam das artes gráficas para propagar o discurso. E esse seria o grande diferencial para suas ações posteriores.

Outra grande diferença do *Nós Também* para os demais grupos gays organizados do Brasil naquele período, é que se tratava de um grupo misto. Homens e mulheres faziam parte e debatiam de forma igual e propunham suas pautas sem predileção por gênero, o que era bastante diferente dos outros grupos da época. Mulheres lésbicas juntavam-se, quando podiam, ao movimento feminista e não ao movimento homossexual, pois havia um impedimento para as suas pautas feministas dentro das organizações gays. No grupo *Nós Também* elas tinham um lugar de fala. De acordo com o professor Henrique, elas inclusive, caso precisassem, faziam reuniões fechadas, por acharem que as pautas seriam privadas ou particulares, ou ainda pertinentes ao movimento feminista e não homossexual.

Além da particularidade de ser um grupo misto, o *Nós Também* não apresentava uma hierarquia, ou uma divisão de papéis e funções verticalizada. Todos os membros tinham propriedade para propor e resolver questões. Todas as decisões eram tomadas em grupo. Apesar disso, havia o que o professor chama de “núcleo duro”, formado por sete membros (Lauro Nascimento, Gabriel Bechara,

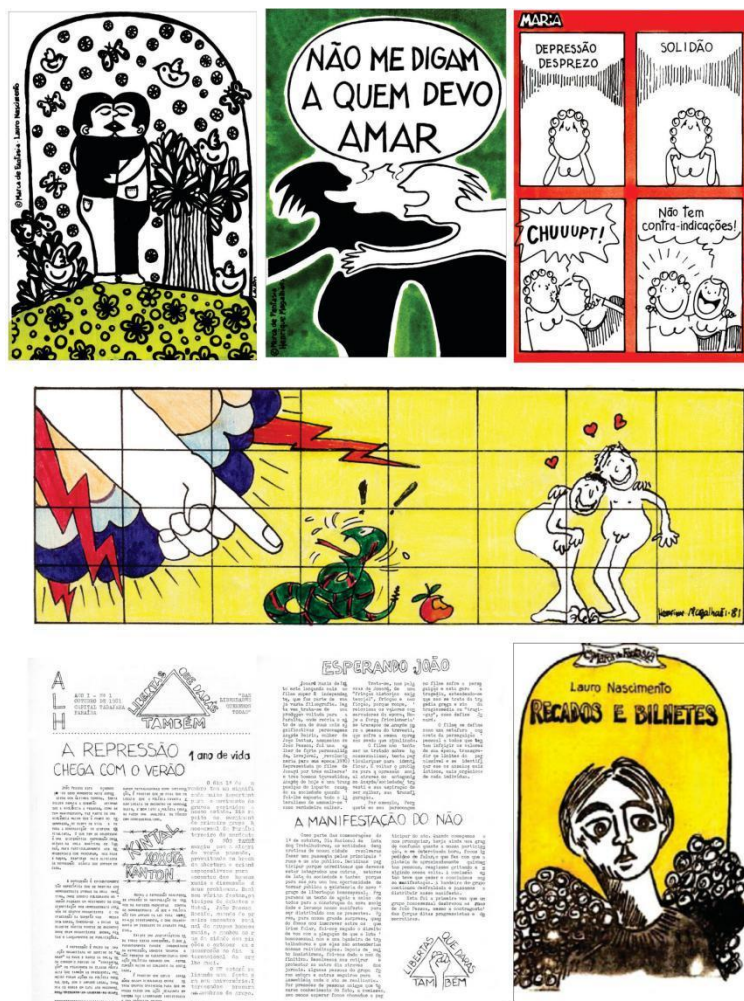
Germana Galvão, Sandra, Augusto, “Lu”, e o próprio Henrique) que estavam sempre presentes e respondiam pelo grupo. Algumas dezenas de membros eram flutuantes, mas todos também tinham voz ativa.

O grupo era completamente formado por estudantes e professores da UFPB, porém suas atividades não estavam ligadas à academia. Boa parte das reuniões acontecia na universidade; todavia, não havia apoio algum da instituição. Todo o material e fundos necessários eram angariados por fora, e cada um dos membros trazia sua *expertise* para o grupo. Isso deu ao *Nós Também* a possibilidade de se utilizar desses conhecimentos na produção do seu acervo. O conhecimento dos processos gráficos, principalmente, possibilitou a confecção de boa parte da sua produção. O domínio desses métodos reduzia o custo da produção e viabilizava a produção de mais conteúdo. Dentro desse material havia Livros, postais, boletins, fanzines, e outros impressos.

Os materiais e processos de produção que o Grupo utilizava atendiam a um propósito que ia além dos custos e da facilidade de confecção. O coletivo tinha um caráter contracultural, anarquista e *underground*, segundo o professor. A utilização de métodos como estêncil a álcool, fotocópias e *grafitti*, correspondia à intenção de intervir no espaço comum com instrumentos de uso cotidiano ou mesmo em suportes comuns, para fins não convencionais, fossem legais ou ilegais, como o caso dos outdoors, pichações e painéis pintados em muros.

A distribuição desse material era feita de acordo com o seu tipo. Havia na orla do bairro de Tambaú uma feirinha *hippie*, onde artesãos e artistas plásticos colocavam suas barracas e nelas suas peças para venda. O professor Henrique, que já produzia tirinhas da sua personagem Maria, e as punha à venda nessa feirinha, cedeu espaço para que algumas produções do grupo também pudessem ser vendidas no ponto, como os postais e os livros. Esses materiais eram, não somente vendidos, como trocados, ou mesmo distribuídos.

**Figura 6** – exemplos de materiais gráficos produzidos pelo Grupo



Esse material constituiu uma forma lúdica de quebrar o tabu da homossexualidade à época no contexto conservador da cidade de João Pessoa, recorrente em outras cidades brasileiras, sobretudo nordestinas. Palavras de deboche, imagens cômicas e chocantes geravam impacto com a mensagem da liberação homossexual. Boa parte dessa linguagem era inspirada pelo Jornal *O Lampião da Esquina*. Porém, o *Nós Também* adotou uma abordagem contracultural e *underground* para sua produção. Neste ponto, é importante lembrarmos que em 1981, João Pessoa era uma capital provinciana, e que o Brasil ainda vivia sob a ditadura militar. Quando refletimos sobre a postura *underground* e contracultural assumida pelos membros do *Nós Também*, levamos em consideração que a realidade cultural e política local da época era diferente do contexto de outros

movimentos homossexuais que encontramos na história; se comparada ao contexto dos movimentos homossexuais norte-americanos de San Francisco e Nova York, ou mesmo aos brasileiros do Rio e São Paulo.

A influência d'O Lampião da Esquina aproximou o Grupo de outros grupos no Brasil. Havia uma troca de informações e experiências entre os grupos, como o Somos, de São Paulo; o Grupo Gay da Bahia; e o GATHO, de Pernambuco. Quando Trevisan dedicou parte do seu livro para dar ênfase ao trabalho diferenciado do grupo, acabou dando uma projeção maior aos feitos do *Nós Também*. Apesar de ser um coletivo regional(izado), eles faziam questão de enviar seu material e comunicar suas ações para todos os parceiros no Brasil, e assim mostrar sua realidade local.

Diante dessas trocas com grupos do Brasil inteiro, o *Nós Também* pôde acompanhar o desenvolvimento do discurso da militância no âmbito nacional e da revolução que estava acontecendo. Para além da perspectiva de ludicidade em sua produção, que para o grupo constituía a metodologia central de suas atividades, os integrantes do *Nós Também* igualmente percebiam que o movimento homossexual estava ganhando uma grande força política. E essa força estava gerando discussões que precisavam ser trazidas à população local, não só relacionadas à liberação sexual, mas também aos aspectos políticos dessa liberação.

Todo esse processo correspondia ao momento histórico que o país atravessava, com o final da ditadura militar, no qual se fomentava a criação dos partidos políticos da esquerda brasileira. Trevisan disserta em seu livro sobre as divergências do movimento homossexual para com o movimento proletário sindicalista da época. Segundo ele:

Para a esquerda ortodoxa, tudo isso apresentava problemas novos; se para ela, a sexualidade e o racismo eram temas incomodamente discutidos fora do parâmetro das lutas de classe (ou "luta maior" em sua gíria), o aborto lhe criava desagradáveis atritos com a igreja católica progressista (sua aliada). (TREVISAN, 1986: 203)

Percebe-se nesse relato que o movimento homossexual buscava protagonismo em suas ações. Grande parte da liderança deste movimento concordava que a liberação sexual não deveria estar subordinada à revolução da esquerda, no entender do grupo, ainda conservadora em termos morais e de valores, e que ainda se mostrava preconceituosa com os homossexuais, e sexista à época.

O desejo dos movimentos homossexuais era promover uma libertação do paradigma hegemônico de gênero mantido pela sociedade. O objetivo era uma militância libertária, que propunha a liberação dos corpos pela crítica ao modelo da heteronormatividade; e a liberdade das relações entre as pessoas. Essas deveriam ser concebidas de modo independente das convenções hegemônicas de gênero e de padrões como a monogamia.

Por anos, o estilo de vida gay foi motivo de chacota para a sociedade. Os homossexuais, além de sofrerem com o preconceito e viverem à margem da sociedade, eram estereotipados como figuras cômicas, e mesmo o movimento político da esquerda virava as costas para a seriedade do tema. Por sua vez, os movimentos homossexuais, àquela época já previam as revoluções que viriam acontecer quase uma década depois. Ser discreto e “fora do meio” era a maneira que homens e mulheres gays tinham para permanecerem livres de ataques homofóbicos, ou mesmo de virarem piada nos seus círculos sociais, de trabalho e na família.

A proposta dos movimentos dessa época era romper com o código sexista e homofóbico de conduta estabelecido, e libertar gays e lésbicas para se expressarem da forma que quisessem, onde quisessem, sem represálias ou infâmias.

Como a aliança com o movimento político da época era bastante tensa, a revolução sexual teria que ser feita pelos próprios indivíduos organizados em seus grupos, tratando de suas realidades locais, e projetando-as para todo o Brasil.

O *Nós Também* acompanhou essa evolução da revolução. A mensagem levada em seu material gráfico, de conteúdo extremamente revolucionário e questionador de um código de conduta discreto para os homossexuais, tinha um alcance que se pode caracterizar como pífio, dada a sua distribuição apenas através da comercialização de postais e livros de poemas em pontos de convivência contracultural, e da realização de intervenções artísticas no Bar da Xoxota, sempre se materializando em linguagens transgressoras.

O Bar da Xoxota se constituiu como um reduto de anarquistas e militantes localizado na praia de Tambaú, próximo à feirinha *hippie*. Lá se encontravam artistas plásticos, escritores, poetas, atores, e toda uma classe de pessoas que se percebiam como fora do padrão comum da sociedade pessoense do começo dos anos 1980. Era um lugar onde as expressões artísticas eram permitidas. Havia

shows de transformistas, saraus, exposições e debates sobre política e homossexualidade. Lá o Grupo tinha seu lugar seguro para fazer intervenções artísticas, lançamentos dos livros, exposições de artes plásticas e performances.

Porém havia um anseio por parte de alguns membros do grupo de que aquele discurso deveria se espalhar, e tomar as ruas de João Pessoa. A partir dessa vontade, dentro do grupo, eles criaram a ALH - Ação de Libertação Homossexual, que propunha ações de mais contato com a sociedade, ao mesmo tempo que um enfrentamento do movimento para com a esquerda revolucionária conservadora.

Esse desejo surgiu quando o grupo começou a ser hostilizado pelo movimento da esquerda conservadora. Inclusive por parte do outro grupo homossexual da cidade chamado *Beira de Esquina*, um grupo de assistência que tratava de gays e travestis que trabalhavam nas ruas se prostituindo. Essa hostilidade, segundo o professor Henrique, era justificada pela origem do grupo. Como todos os membros eram universitários, uma parte morava em bairros de classe média, e a produção de sua militância estava restrita aos frequentadores do Bar da Xoxota, e da feirinha de Tambaú. Eles eram taxados de pequeno-burgueses pelo movimento de esquerda, que tentava deslegitimar o discurso do grupo sob a acusação de que seus integrantes não seguiam à risca os dogmas da revolução proletária.

A ALH surgiu justamente para confrontar essas afirmações. No dia 7 de setembro de 1981 houve um lançamento público do manifesto da Ação, durante um evento no Teatro Lima Penante. No documento chama a atenção do leitor passagens nas quais o grupo afirma não se ver isolado do processo revolucionário. Expressam a necessidade de uma revolução completa, ou “de corpo inteiro” como explicitado no texto<sup>8</sup>. Criticam o particionamento da revolução e a subordinação dessas partes ao movimento político. Faziam questão de mostrar as necessidades de outros grupos oprimidos da sociedade. Acusam de reacionários os que tentam deixá-los à margem da revolução, taxando-os de pequeno-burgueses, inclusive acusando-lhes de planejar a extinção do grupo. Colocam-se simpáticos a causas de outros grupos oprimidos, como indígenas, mulheres, negros, e ambientalistas. E finalizam dizendo que não acreditavam numa revolução calcada em dogmas, por

---

<sup>8</sup> Anexo D

que “dogmas são estéreis”, indo contra a natureza do homem que está sempre em evolução.

Logo em seguida, no dia 1º de outubro do mesmo ano, dando continuidade à proposta de disseminar o discurso, este manifesto foi lido em ato público na Praça João Pessoa, onde os membros distribuíram seu texto. impresso.

Segundo o Professor Henrique, o grande momento da ALH (e, por conseguinte, do *Nós Também*) foi a leitura de uma nota de repúdio ao Jornal O Norte, que fazia publicações pejorativas sobre os homossexuais da cidade, durante um show no Clube Astrea, na época o grande centro de eventos da cidade. O momento foi durante um grande show de artistas paraibanos (Tadeu Matias, Bráulio Tavares, Kátia de França, entre outros), com uma plateia de mais de mil pessoas. Articulando-se com um companheiro da produção e Tadeu Matias, que era um grande amigo, o professor Henrique conseguiu um espaço para ler o manifesto no palco, contrariando as recomendações da Polícia Federal, que não permitiria nenhum protesto durante o evento. A nota falava que o “homossexualismo” (à época ainda não havia a consciência dessa terminologia para orientação sexual como doença, nem a despatologização havia ainda acontecido) não seria uma opção de pessoas de determinada classe. O Texto<sup>9</sup> afirma que a homossexualidade se encontrava em todas as camadas da população, ressaltando-se a vulnerabilidade de homossexuais de classes mais baixas. Propunha então uma discussão sobre o “obscurantismo machista da repressão sexual”, e se encerrava exigindo a participação efetiva dos grupos oprimidos no processo político de mudança social. Segundo o professor Henrique Magalhães, a leitura do manifesto gerou as mais diversas reações. Boa parte da plateia os apoiava efusivamente, enquanto outra parte vaiava a apresentação do manifesto, criticando a ousadia do ato.

O professor Henrique enfatizou sempre em seus relatos a postura *underground*, contracultural e hippie que o grupo assumia. O enfrentamento com as organizações políticas de esquerda, mesmo tendo as mesmas inclinações ideológicas, os fez se assumirem como anarquistas.

Apesar de toda a movimentação contracultural do grupo, a imprensa pessoense nunca fez menção às suas ações. Isso pode ser entendido como um reflexo da influência que o Professor Henrique tinha sobre os veículos impressos na

---

<sup>9</sup> Anexo I



cidade. As publicações de suas tirinhas da Maria e seu trabalho como jornalista nos jornais da cidade conferiam ao nosso informante certa credibilidade. Tanto que não houve nenhuma represália do jornal O Norte após a sua leitura da nota de repúdio no Clube Astrea. Segundo o professor, a imprensa falada era a que mais marginalizava os homossexuais da cidade, associando-os ao submundo e ao crime.

O uso da arte como instrumento de militância homossexual já era uma corrente nos movimentos internacionais desde o início dos anos 70, como anteriormente afirmado, inclusive com o design da bandeira do orgulho, feito por Gilbert Baker. Vários artistas plásticos, inclusive Andy Warhol, fizeram parte do movimento ativista norte-americano. Na Inglaterra, um grupo chamado *Gay Liberation Front* em 1970 produziu uma publicação chamada “*Come Together*” (FEATHER, 2007)

Percebe-se nos relatos do professor Henrique Magalhães que o *Nós Também* foi, de fato, ousado no enfrentamento do conservadorismo e machismo predominantes em sua realidade local. A espontaneidade da sua formação deu lugar à paixão, e fomentou a luta que veio posteriormente. Apesar do pouco tempo de duração do grupo, o acervo mantido pelo professor restou fundamental no registro desse movimento para a cidade de João Pessoa e para os estudos de movimentos LGBT no Brasil. O encerramento do grupo foi gradativo. O afastamento dos membros do núcleo central, devido às dificuldades dos membros em meio ao cotidiano acadêmico, acabou por minguar as reuniões semanais. Outro problema foi a disponibilidade de local, que cada vez se tornou mais difícil.

O professor Henrique considera que a produção do filme Baltazar da Lomba (1984) foi o marco do fim do Grupo. Após a produção, cada membro tomou seu caminho profissional, deixando para trás as atividades de militância.

## 9 DIFERENTÕES

Durante todo o período de atuação do *Nós Também* e da ALH, foi produzida uma infinidade de materiais. Como já citado, o grupo agia através da produção de peças gráficas como postais, cartazes, capas de livros e revistas, publicações informativas como boletins e manifestos, além de uma pequena produção audiovisual de dois filmes de média metragem. Foram anos de ações utilizando as artes gráficas como ferramenta de disseminação do discurso do grupo

Este acervo foi mantido pelo professor Henrique Magalhães por mais de três décadas, sobretudo por questões afetivas. Mesmo o grupo sendo reconhecido ainda hoje por pessoas ligadas ao movimento na época, nada sobre seu acervo gráfico foi publicado ou exposto nesses mais de 30 anos. Apenas sua produção audiovisual que foi resgatada por um projeto de memória e preservação do cinema paraibano<sup>10</sup>.

Até então, a única menção feita à produção gráfica do grupo tinha sido feita por João Silvério Trevisan, que no livro *Devassos no Paraíso*, publicado em 1986, fez questão de exaltar a forma de militância do grupo, que à época, a seu ver, foi pioneiro em utilizar artes gráficas como forma de levantar as questões do movimento LGBT.

A possibilidade de revisitar esse acervo deixou o professor muito empolgado. Ele confessou que há muito tempo tentava resgatar esse material e escrever um livro de memórias do grupo, porém não tinha tempo para continuar com a ideia. De pronto ofereceu o acesso ao material para que a pesquisa pudesse ser feita. Porém a solicitude no oferecimento do reconhecimento do material esbarrou em uma condição: só teríamos acesso ao material de forma digitalizada por ele. Percebemos logo o valor sentimental que aquele material tinha para o professor. Que aqueles objetos, além da história do grupo, do movimento LGBT na Paraíba, carregavam boa parte da história de vida do informante. Isso foi posteriormente revelado durante as entrevistas.

Além de fundador e protagonista na história do grupo, apesar de um dos princípios do *Nós Também* ser o de não possuir cargos de direção, quase todo o acervo é de autoria do próprio Henrique Magalhães. Mesmo os textos ou obras que

---

<sup>10</sup> O projeto *Cinema Paraibano: memória e preservação* possui em seu acervo online os filmes Baltazar da Lomba e Era Vermelho Seu Batom, produzidos pelo grupo. O acesso aos audiovisuais pode ser feito através do site [www.cinepbmemoria.com.br/acervo/](http://www.cinepbmemoria.com.br/acervo/)

não foram criados por ele passavam por suas mãos para serem editados e produzidos; afinal ele era um estudante de graduação em comunicação e isso lhe coube como responsabilidade, além da salvaguarda das peças. O protagonismo do professor Henrique Magalhães se constituiu como peça fundamental no desenvolvimento da pesquisa, pois além de sua fala repleta de referências, lidamos com o fato de que os poucos membros que poderiam colaborar com o estudo não foram localizados, ou simplesmente ignoraram nossos contatos.

Lauro Nascimento, que também era artista plástico e ator, também teve um papel fundamental na produção gráfica do grupo. O professor Henrique ao tratar da participação do colega, ressalta sua estética ligada à religiosidade e cultura popular, como xilogravura, ou *art naïf*<sup>11</sup>. Depois do fim do grupo, Lauro acabou pedindo transferência para Brasília, e desde então perdeu-se o contato com ele. Seu paradeiro é desconhecido.

Outros membros do núcleo também não foram localizados. Mas deixaram seus registros. Germana Galvão era fotógrafa e arquiteta. Era responsável pelos registros fotográficos das ações do grupo, e das fotografias que compunham algumas peças. Tanto ela quanto Gabriel Bechara não responderam aos contatos feitos durante a pesquisa.

Quanto aos outros membros, o professor Henrique também perdeu esses contatos desde a época do desfecho do grupo e não conseguimos mais informações que pudessem nos levar a encontrá-los.

O material produzido pelo coletivo não tinha fins lucrativos, afinal, segundo o professor Henrique, o próprio grupo se afirmava anarquista e contracultural: contra o sistema produtivo e político vigente. Algumas peças, como os boletins e os manifestos, eram distribuídos nas ações do grupo pela cidade ou na universidade, outras como os postais e livros eram colocados à venda na feirinha de artesanato de Tambaú, e muitas vezes eram objeto de escambo. Não havia uma tiragem certa para cada peça. Assim, eram trocados por outros livros, ou material para a produção de mais peças. Além disso, através da articulação com outros grupos do Brasil, e da projeção dada pela publicação de Trevisan, algumas peças eram encaminhadas para outros Estados. Mas a maior parte do investimento na confecção das peças vinha dos próprios autores, cada um que angariasse (ou custeasse) os fundos para

---

<sup>11</sup> Tipo de arte que não se encaixa nos cânones acadêmicos, tendências ou arte popular.

suas peças, porém sem lucrabilidade. Por fim, constituía também um dos princípios do grupo, que cada membro fizessem uma contribuição semanal, não estipulada, para cobrir as despesas remanescentes do coletivo. Mesmo assim, segundo o professor Henrique, ao final a cobrança não era feita com rigor por se tratar de uma contribuição simbólica, que pouco ajudaria nos custos maiores, o que acabava deixando aos autores a maior parte do custo de produção. Esse fato era interpretado pelos protagonistas do grupo como parte do esforço inerente à militância.

O regime de valor anarquista adotado pelo grupo estava inserido num círculo que, por um lado envolve uma imprensa conservadora que ultrajava os homossexuais (principalmente o Jornal *O Norte*, havendo inclusive uma ação pública de repúdio a este tratamento), e por outro, um movimento estudantil proveniente de uma esquerda clássica, que se apoiava em padrões heteronormativos e patriarcais. No contexto da atribuição de valor às ações e produções materiais do movimento, figurava no cenário um outro grupo chamado *Beira de Esquina*, que trabalhava com prostitutas e travestis em situação de rua, que não julgava o trabalho do *Nós Também* como legítimo, por serem seus integrantes “pequeno-burgueses” universitários (nas palavras do informante). Nesse sistema, o grupo fugia da mercantilização de suas peças dentro do regime capitalista. Esse movimento acabou criando uma linguagem de resistência mercantil, termo utilizado por Appadurai (2008) para quando os significados da estrutura suntuária se voltam contra o sistema.

Dentro desse regime pregado pelo grupo, os objetos não se destinavam a uma candidatura ao estado de mercadoria (APPADURAI, 2008), a única condição para tal era quando havia uma demanda por outros materiais. Em poucos casos havia uma mediação pelo dinheiro nas trocas, mesmo havendo a movimentação monetária dentro do grupo, a partir das doações e custeamentos dos próprios artistas, o que remete ao conceito do autor do sacrifício que é feito para a satisfação de um desejo. Desejo esse de trabalhar em prol da liberdade sexual em geral, e mais especificamente, lutar pela causa homossexual. Isso demonstra que dentro do que o autor fala, o grupo se opõe ao modelo econômico, aproximando-se mais da dádiva, que ainda, segundo Appadurai (2008, p. 25) “são em geral postas em oposição ao espírito ganancioso, egocêntrico e calculista que anima a circulação de mercadorias”. O grande objetivo dessa expressão de dádiva, dentro do *Nós*

*Também*, era protestar, e levar o discurso do movimento a um alcance máximo possível. Os artefatos produzidos, quando saíam para circulação, não tinham um valor atribuído a partir de seu processo técnico, como também assinala Appadurai. Quando lhes eram atribuídos valores monetários, ainda assim estes eram simbólicos, simplesmente para cobrir custos e gerar mais produtos com mais discurso. E esses artefatos, ao passarem para outras mãos, também geraram outras histórias. Informaram, empoderaram, inspiraram, e adquiriram novas biografias. Entretanto, partindo sempre daquela essência que impulsionou a criação e distribuição desses produtos visuais e gráficos. Afinal, o objetivo de expressar-se já constava desde o embrião de cada uma dessas peças. Quando Trevisan (1986) trouxe o grupo e sua forma de ativismo nas páginas de seu livro, que até hoje é a referência em história da homossexualidade no Brasil, aquela produção adquiriu outros valores.

Entretanto, A publicação de Trevisan não agregou valor mercantil às peças do grupo. O grande ganho foi uma abrangência maior do discurso e da forma de ativismo praticada por eles. E com o registro já publicado dessa forma de militância feita por eles, esse movimento já se perpetuou na historiografia do ativismo LGBT no Brasil. O questionamento feito é se após mais de 30 anos, a descoberta desse acervo ganha outros valores e, se sim, que valores são esses?

Para começar a tratar desses valores, volto a falar do professor Henrique Magalhães: ouvindo-o falar sobre a época pude entender esse apego à materialidade do acervo. Ele fala com saudosismo de um período de descobertas, revoltas e atitudes anárquicas, quando a ousadia era punida severamente. Ele conta que sabia que aquilo faria parte da construção do homem que ele é hoje. Em suas falas, pouco se percebe alguma ideia de um resgate de memória público desse material. Por muito tempo isso foi algo dele, para ele. Encontramos em Appadurai (2008) uma possível interpretação para tal comportamento. O autor vai se apropriar da teoria de Kopytoff (2008) sobre a história de vida das mercadorias para utilizar o conceito de rotas e desvios. Nessa abordagem, o autor menciona que na história de vida da mercadoria a fase mercantil não extingue sua biografia. Ou seja, as peças, enquanto objetos de troca que circulavam à época, tinham um determinado valor atribuído. A partir do momento em que o grupo se desfez, e o professor guardou com tanto apreço esse acervo, ele desviou o caminho que as peças, como objetos

mercantis teriam. Ele ignora a possibilidade mercantil dos objetos ao guardá-los. Porém essas peças guardadas, justamente por esse desvio de sua função mercantil acabam tendo um grande potencial de intensificação de sua mercantilização. Vários fatores colaboram para essa possível nova fase, tais como o tempo, e no caso, a singularidade dos objetos.

Tratando dessa singularidade percebemos que, em um primeiro momento, na construção das peças do grupo já há uma transferência de personalidade do autor para o objeto. É bastante claro nas falas do professor, que a produção dos materiais já era impulsionada por um fulgor jovem reacionário. Aquelas peças, à época já vinham embebidas em uma história completamente diferente da esterilidade dos modos de produção comuns. O fato de serem trabalhos manuais, fruto de debates, desejos, epifanias e ideologias, deu lugar a objetos ricos em histórias.

Hoje essas peças já concentram uma biografia muito maior, mais extensa, mais densa. O tempo e as condições, principalmente afetivas, que as motivaram tornou-as cultura material da história da militância LGBT no Brasil. Elas são objetos-memória (LEITÃO; MACHADO, 2010). Hoje, os caminhos traçados pelos objetos desse acervo acabaram subtraindo sua mercantilidade, porém há a possibilidade de ressignificação mercantil pelo reconhecimento do valor simbólico causado pelo desvio da rota que esses objetos assumiram. Appadurai (2008, p.45) afirma que "desvios só são dotados de significados se relacionados à rota de que foram extraviados".

O registro material da história do grupo guarda a memória do sistema simbólico paradigmático, ou a visão de mundo que o grupo havia construído por meio de suas práticas de performance e de sua produção gráfica. A materialidade resgatada no acervo é o substrato de um discurso político-ideológico que almejava a equidade sexual, liberdade de expressão e quebra dos paradigmas heteronormativos vigentes.

## 10 ANÁLISE DO ACERVO: A GRANDE DESCOBERTA

A descoberta do acervo preservado pelo professor Henrique foi uma grande surpresa e alegria durante a pesquisa sobre o movimento LGBT no Brasil dos anos 1980. Quase todo o material que tratava da época referenciava a obra de João Silvério Trevisan intitulada *Devassos no Paraíso*, como já dito. O autor, que foi um grande líder do movimento à época, tendo feito parte de grandes movimentos no eixo Rio - São Paulo, tais como o jornal *O Lampião da Esquina* e o Grupo *Somos*, produziu uma obra que resgata a história da homossexualidade no país desde o período colonial até sua publicação em 1986. Em um capítulo dedicado a falar de outros grupos militantes espalhados pelo Brasil na época o autor define o *Nós Também* como o mais estimulante e original movimento do período.

Organizado numa pacata e provinciana capital [João Pessoa], o grupo se compunha de homens e mulheres ligadas à universidade, tanto alunos quanto professores. Sua combatividade e originalidade constituiu numa ação menos convencionalmente militante, mais voltada para a instigação cultural. Assim, por exemplo, seus componentes interferiram na paisagem urbana, criando outdoors provocadores, e na vida cultural local, com projeção de filmes, debates e panfletagem muito inteligente (TREVISAN, 1986, p. 226)

Tendo já conhecido o movimento atualmente vigente em João Pessoa, fomos à busca de antigos membros do grupo. Nosso primeiro contato foi diretamente com o fundador do grupo, que também era guardião do acervo. Para ele foi uma grande surpresa saber que o grupo podia ser objeto de estudo para esta dissertação, tanto que prontamente ofereceu acesso ao seu acervo.

Este material estava guardado como relíquia em suas memórias pessoais, e o acesso que tivemos às peças foi através dos arquivos das mesmas digitalizados, que me eram enviados à medida que o professor os encontrava, e fazia uma breve descrição de cada uma das peças. Essa produção nunca havia sido catalogada, ou mesmo organizada. Eram objetos de memória pessoal do professor, que por três décadas ficaram guardados em pastas e fichários, em meio a outros pertences da mesma natureza afetiva.

Durante o período da pesquisa de campo para a presente dissertação, o Professor conseguiu resgatar 27 peças gráficas produzidas, relativas à atuação do *Nós Também* e da ALH. Dentro deste rol foi feita uma divisão tipológica das peças a partir de sua função como material impresso e classificada cada uma dentro das

seguintes categorias: Postais (12 peças), outdoors (3 peças), capas de livro (2 peças), capas de revistas (2 peças), boletins (3 peças), manifestos (3 peças) e outros documentos (2 peças).

Para fins desta pesquisa as categorias de capas de revista e outros documentos não foram contempladas dentro do *corpus* das análises. As revistas por serem apenas colaborações do interlocutor para outro grupo ativista, e “outros documentos” por se tratarem de manuscritos não reproduzidos como produto final, consistindo eles, respectivamente, de uma cronologia dos atos do grupo, e um chamado para o I Encontro de Homossexuais da Paraíba, que nunca chegou a acontecer.

**Feita a classificação das peças, objetivando organizá-las por categorias a partir da finalidade desses impressos, partimos para a análise dos elementos simbólicos e visuais de cada uma delas:**

**Tabela 2 –** Quantitativo de peças analisadas

<b>PEÇAS</b>	<b>QUANTIDADE</b>
Postais	12
Outdoors	3
Capas de Livros	2
Boletins	3
Manifestos	3
<b>TOTAL</b>	<b>23</b>

Tendo em vista que dentro de cada classe de impressos encontramos várias semelhanças, tanto nos aspectos plásticos quanto nos simbólicos e linguísticos, fizemos quanto à categoria “Postais” um agrupamento de exemplares da coleção a partir de seu processo de produção, que resulta também em certa similaridade com os aspectos gráficos, para que assim pudéssemos ser mais coesos na análise, sem torná-la por demais extensa, tal como detalhado no tópico correlato.



## 11 ANALISANDO AS PEÇAS

O Objetivo deste tópico é a análise das peças gráficas encontradas, descrevendo seus símbolos metafóricos plásticos e materiais, e explorando sua possível associação à cosmologia de um sistema mítico: a busca pela liberdade sexual.

A análise se deu dentro da classificação funcional já mencionada, sendo cada peça submetida ao método analítico descrito previamente. As peças que contém autoria e data foram indicadas numa prévia descrição contextual. Para outros aspectos contextuais, além da observação semiológica, cada peça teve sua história e processo criativo contextualizados em entrevistas com professor Henrique, o que nos dá mais segurança e propriedade na associação com a cosmologia e os paradigmas estéticos e de valor presentes em cada peça.

A estrutura do texto das análises seguiu-se mais fluida. Tal decisão foi tomada devido à diversidade de peças, suportes e formatos do acervo. Foi procedida uma categorização de modo a sistematizar as peças, considerando-se além da função enquanto artefato de design, seu método de criação e produção.

### 11.1 Postais

Para além de sua função mais comum, a lembrança da passagem por um ponto turístico a qual pode ser presenteada, a fim de contar a outrem de sua estada no local, ou guardada como memória própria, os postais do *Nós Também* eram a forma mais lúdica de tratar as pautas do grupo. Amor e autonomia eram temas constantes em suas mensagens.

Do ponto de vista da realização técnica, a produção artesanal, base das experimentações artísticas empreendidas, estava também em sintonia com a ideia de ruptura para com os meios de produção de materiais impressos de massa que havia disponíveis à época. Não obstante a possibilidade de reprodução limitada pela falta de dinheiro, a mensagem não deixaria de ser propagada.

Na sua busca pelos materiais de que ainda dispunha, o professor Henrique conseguiu encontrar e nos repassar 13 exemplares de postais, sendo o tipo de peça presente em maior quantidade no acervo. A maioria dos postais que nos foram

enviados foram de sua autoria. Sendo dois deles de autoria de Lauro Nascimento: membro do grupo que também era artista plástico.

Dentro desta categoria dos Postais pudemos reconhecer semelhanças gráficas recorrentes que nos permitiram criar uma tipologia:

- **Tipo 1:** Fotografias em preto e branco de intervenções urbanas (pichações/murais)
- **Tipo 2:** Formas simplificadas a partir de contraste de luz em sombra de fotografias
- **Tipo 3:** Figuras antropomorfas com enunciados
- **Tipo 4:** Tirinhas (ou quadrinhos)

Além dos quatro tipos supracitados, duas peças se destacam por não pertencerem a nenhum dos grupos e merecem análises isoladas. Uma resgata a função primária do postal como “registro” de passagem pelo Bar da Xoxota, e outra que faz alusão à estética da xilogravura. Ambas serão analisados no tópico “**Outros Tipos**”

#### *11.1.1 Postais Tipo 1: Fotografias em preto e branco de intervenções urbanas (pichações / murais)*

Descrito pelo professor Henrique Magalhães como um grupo anarquista / underground e tendo as artes gráficas como maior instrumento de ação, as pichações e murais fizeram parte dos seus processos ativistas.

As pichações, por si mesmas como ato desaprovado, já carregavam o significado da contravenção. A utilização desautorizada de uma superfície em espaço público, de propriedade privada, em ação rápida, deixando frases de efeito e palavras de ordem, fazia parte do universo ritualístico do grupo.

Carregado desses tantos significados, o registro dessas ações em fotos acabou por se tornar mais um instrumento de disseminação do discurso do grupo. A produção gráfica das fotos dessas ações e sua transformação em produto vendável (mercadoria, entretanto, com mais valor simbólico que econômico) traça um caminho que descreve bem os processos do grupo: a ação contraventora torna-se um manifesto, que registrado e reproduzido, transforma-se em instrumento (mercadoria)

de propagação de uma ideia. Esse instrumento com o tempo torna-se um objeto que resgata a memória do movimento.

No acervo encontramos dois postais que resgatam esse processo (Figuras 7 e 8, a seguir), ambos em impressão em preto e branco, são retratos de muros pichados na cidade de Olinda. As pichações são de autor desconhecido, encontradas nos muros da cidade, e as fotografias das intervenções são de autoria de Sandra Albuquerque, que era responsável, juntamente com Germana Galvão, pelos registros fotográficos do grupo. A impressão dos postais foi feita em offset monocromática.

Na figura 7 observamos um espaçamento entre o texto e um agrupamento de formas orgânicas que fazem referência a corações, seguidos de mais um uma forma de coração isolado ao final da composição, que tem uma orientação horizontal, sendo que o sentido da leitura não altera sua significação.

Quanto à mensagem icônica, os corações que predominam no lado direito da peça, signo universalmente conhecido como ícone do amor, estão diretamente relacionados à mensagem linguística que diz “ame sem medo”, fazendo referência a um dos princípios majoritários do grupo, que era liberdade sexual sufocada pelos valores morais da sociedade em que estavam inseridos.

**Figura 7 –** Postal "ame sem medo" (frente e verso)

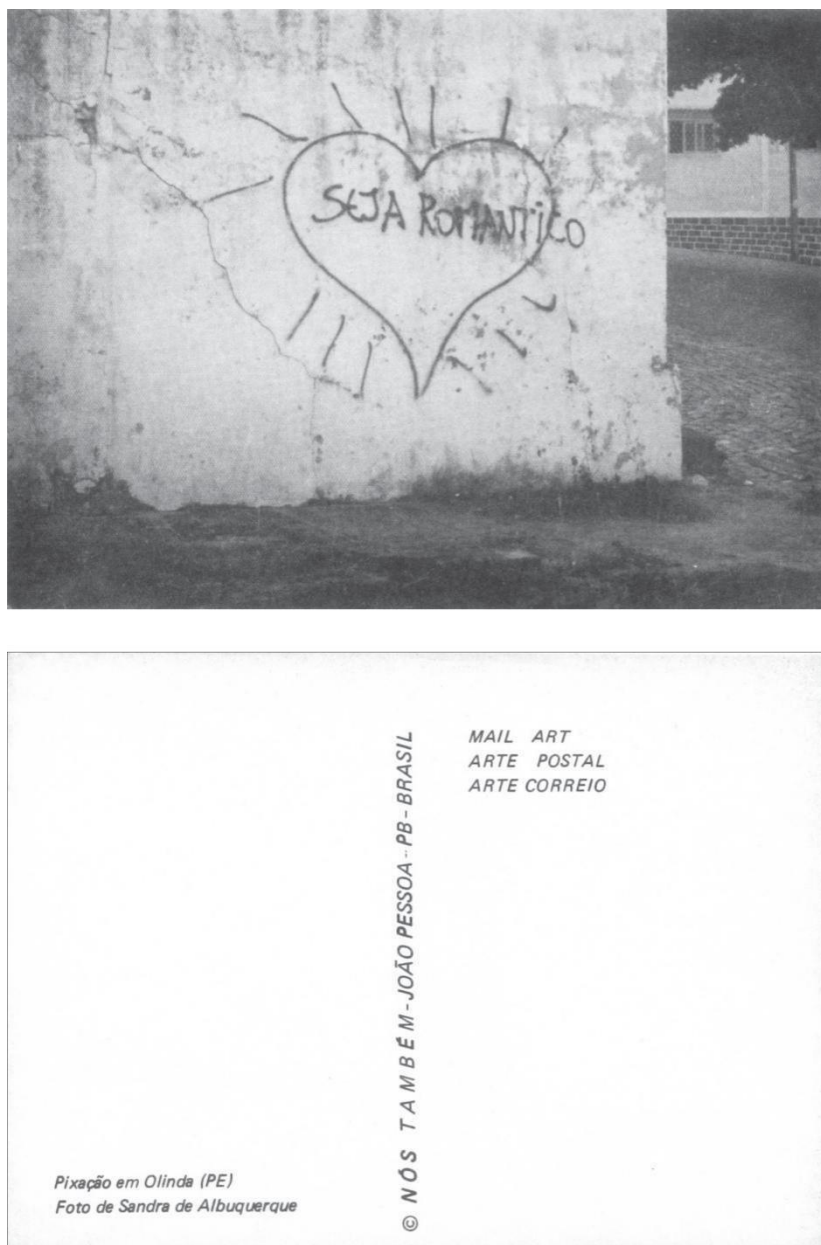


Na figura 8, bastante semelhante à anterior, o texto vem sobreposto ao ícone do coração, que está cercado por linhas em repetições radiais a partir do centro do coração.

Iconicamente podemos fazer duas leituras: a primeira delas mostra que a repetição das linhas radiais é uma ferramenta para chamar a atenção para a mensagem que está no centro do raio que as repete; por outro lado, levando em

conta o caráter debochado do grupo, a imagem do coração com as linhas radiais remete ao desenho de uma vagina com pelos pubianos comumente desenhada quando em sua síntese gráfica.

**Figura 8 –** Postal "seja romântico"

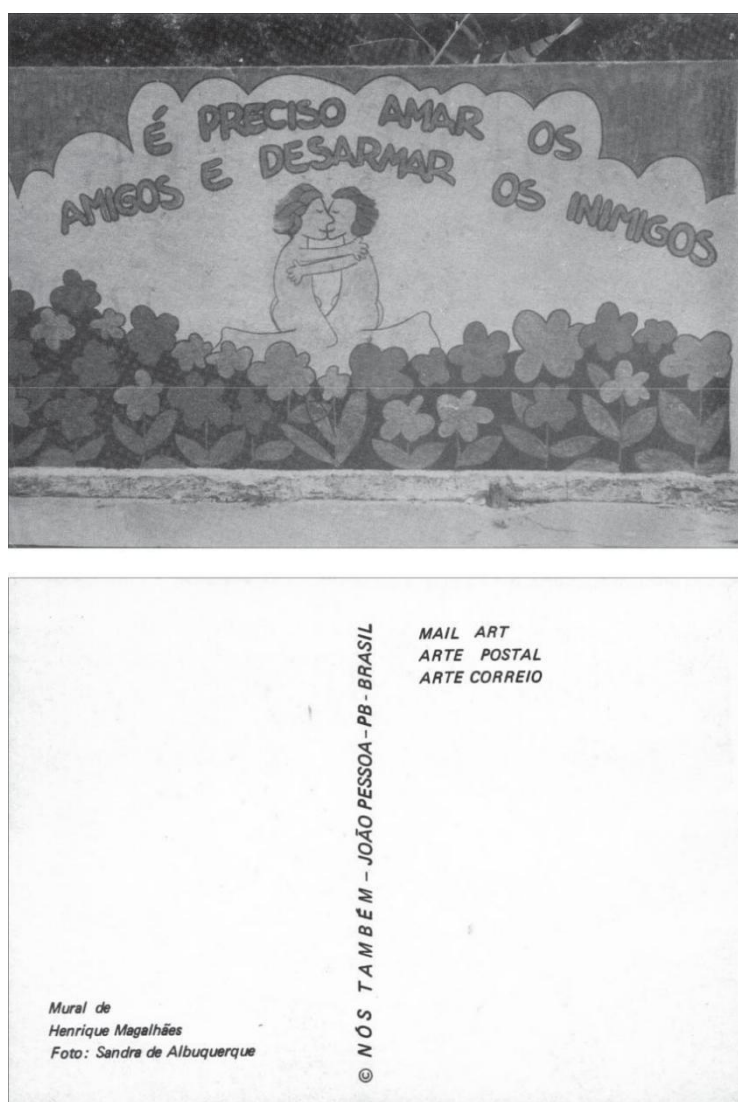


O texto também traz a frase “seja romântico” que pode ser interpretado de forma relacionada à sua mensagem icônica debochada. Numa leitura mais conservadora, encontramos um pedido de mais romantismo entre as pessoas, relacionando à mensagem linguística com os raios apontados para o coração; por outro lado, a mensagem linguística encontra-se subliminar à sexualidade da mulher,

sugerindo que o corpo feminino tem suas especificidades, quase sempre ignoradas, e sua vagina é sua grande zona de prazer. A atitude de “ser romântico” mencionada no plano textual sugere também que o romantismo está relacionado ao proporcionar esse prazer de forma devida, (re)conhecendo o corpo da mulher.

O terceiro exemplar deste tipo, diferentemente das elaborações compositivas e estéticas da pichações, consiste na fotografia em preto e branco de um mural pintado na Avenida Epitácio Pessoa, uma via de grande movimento na cidade de João Pessoa (Figura 9, abaixo). A composição praticamente se fecha no desenho do próprio mural, não aparecendo claramente a perspectiva da rua, como nos dois exemplos anteriores.

**Figura 9 –** Postal "mural" (frente e verso)



O mural é uma ilustração de Henrique Magalhães e foi pintado em 1982. Em sua mensagem plástica, dado que o suporte (fotografia do mural em cartão postal, impressão em offset, monocromática) é apresentado em escala de cinza, não podemos identificar as cores originais, mas apenas os contrastes. Nas representações de forma, encontramos, ao centro, duas figuras desenhadas em linhas finas e com preenchimento claro; no hemisfério superior, apresenta-se um plano delimitado por curvas radiais, simulando o formato de nuvem, sobre um plano chapado de cor. A composição dos elementos do centro e da parte superior do mural sugere que as pessoas que se abraçam e beijam estariam nas nuvens. No hemisfério inferior, também dispostas radialmente, estão sínteses de flores em contraste com um plano de cor chapado de fundo. Entre os planos, acima das figuras humanas, encontramos o elemento textual, em linhas arredondadas e preenchimento com cor, contrastando com o fundo.

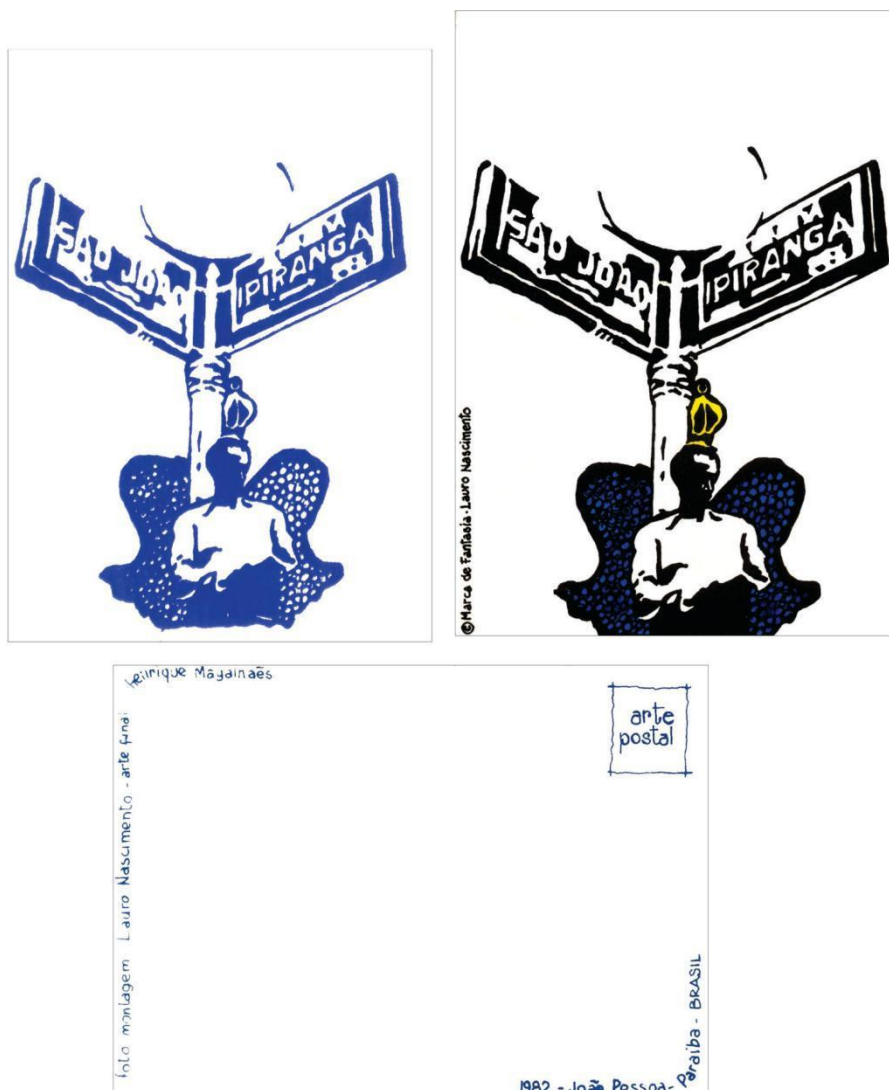
A mensagem linguística traz a frase “É preciso amar os amigos e desarmar os inimigos”. No contexto à época, “desarmar” assumia um sentido metafórico. O texto chama todos à luta através do amor livre como ferramenta para defender-se da violência física e moral, nem sempre praticada com armas físicas, mas também com armas simbólicas.

Iconicamente, a mensagem apresenta as duas figuras humanas sem elementos que possam distinguir o sexo; porém, a semelhança entre as figuras deixa subentendido que são pessoas do mesmo sexo se beijando, nuas, num ambiente que apresenta elementos da natureza. Encontramos dois pontos importantes que podem ser observados neste sintagma: o fato de o casal estar cercado por elementos da natureza endossa a ideia da naturalidade das relações dos seres humanos, independente do sexo, relacionando o tema icônico com a mensagem linguística - a prioridade do amor nas relações entre todas as pessoas. Podemos também relacionar a obra a uma interpretação do paraíso, ou lugar seguro, protegido pela natureza, mais uma vez relacionando com o texto, onde os inimigos não possam encontrar o casal.

### 11.1.2 Postais Tipo 2: Formas simplificadas a partir de contraste de luz em sombra de fotografias

No acervo de postais, também encontramos três exemplares de uma técnica de fotocomposição a partir do contraste de luzes e sombras, todas de 1982, sendo duas delas variações do mesmo desenho, distintas pela adição de cor. A simplificação objetivou deixar as imagens monocromáticas, de forma que pudessem ser replicadas por meio de serigrafia, possibilitando também o preenchimento dos espaços vazios com cor. Para conseguir o efeito, eram feitas várias cópias em fotocópias para tirar os meios-tons até ficar em alto contraste, tal como explicado pelo informante.

**Figura 10 – Postais "anjo"**





De autoria de Lauro Nascimento e produzidos em 1982, os postais da figura 10 fazem referência à famosa esquina do centro da capital paulista, cantada por Caetano Veloso na música “Sampa”. A fotografia de um homem encostado na placa que sinaliza o encontro das avenidas Ipiranga e São João, foi aplicada a simplificação de luzes e sombras, tendo sido as asas e a coroa acrescentadas manualmente sobre a composição.

Plasticamente a peça tem o poste como elemento que divide o espaço em dois hemisférios longitudinais. As placas em perspectiva preenchem o hemisfério superior da peça dando equilíbrio entre os hemisférios latitudinais, ainda apresentando traços de algum elemento colocados acima delas. No hemisfério inferior, apesar das asas estarem distribuídas igualmente entre os lados, a figura do homem posicionada pouco mais ao lado direito, também composta pela coroa, traz mais peso para este lado. Pelo posicionamento da asa esquerda temos a impressão que elas se encontram em um plano atrás do poste, e o homem com a coroa, em um plano à frente. Na peça a qual foi implementado preenchimento aos espaços vazios dos elementos não originais à foto (coroa e asa), a coroa tem destaque por apresentar maior contraste entre o amarelo do preenchimento e o preto da forma, diferente do azul mais escuro, que tem um baixo contraste com a cor predominante. Além disso, no canto inferior esquerdo do postal, encontra-se, de forma manuscrita, dados de autoria e copyright da peça.

Na mensagem linguística, além dos nomes das avenidas nas placas, chamamos atenção para o fato de apenas a peça colorida possuir dados de *copyright* no canto esquerdo. Nele é atribuída a autoria a Lauro Nascimento, e os direitos autorais à editora Marca de Fantasia<sup>12</sup>. Quanto à referência às avenidas, como já dito, apresenta-se clara relação com a música de Caetano Veloso, que além do sentimento boêmio traduzido na letra, invoca o movimento de resistência do qual o cantor fez parte no início da ditadura militar, transformando o local em um marco tangível e ideológico do movimento contra a ditadura à época.

Iconicamente, podemos dividir a mensagem em duas partes, que juntas criam o sintagma. O primeiro ícone é a placa, instrumento para informar e direcionar, que

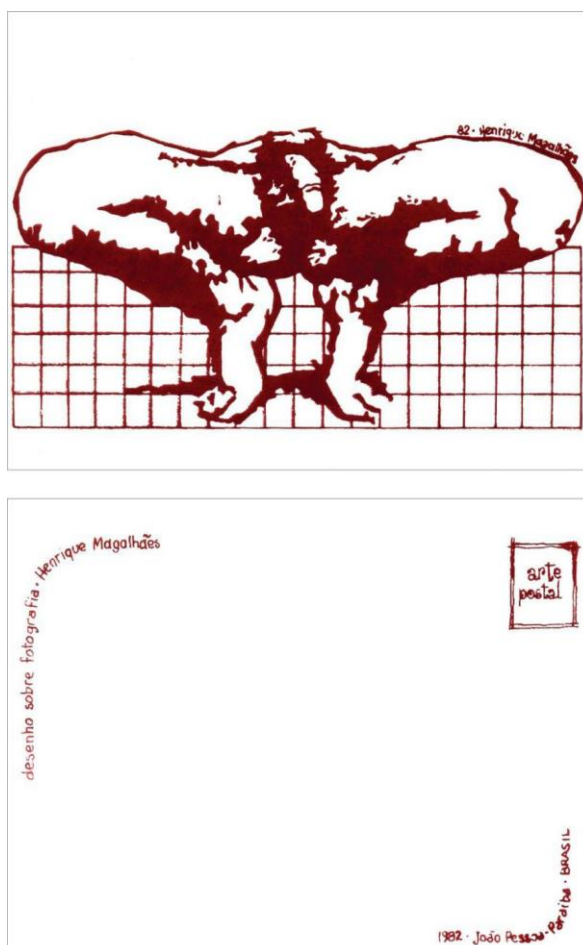
---

<sup>12</sup> A editora Marca de Fantasia só foi criada oficialmente pelo Professor Henrique Magalhães em 1995 e está em funcionamento até hoje. Todas as indicações de direitos autorais encontradas nas peças da época são de caráter meramente ilustrativo.

indica o cruzamento das avenidas Ipiranga e São João, imortalizadas na canção; em segundo lugar, a figura humana encostada no poste da placa, de braços cruzados, aparentemente reflexivo, tendo em sua cabeça uma coroa e em suas costas asas angelicais. Como mencionado na análise plástica, o plano em que as asas está posto não deixa claro se ela está no homem, ou se apenas usa do ícone para sugerir que o homem é um anjo. A coroa, porém, está claramente ligada à cabeça do homem e evoca realeza, poder e riqueza. Seguimos pelo caminho da sugestão, visto que estes elementos foram adicionados à composição posteriormente.

A figura angelical posta diante de um marco da boemia e da resistência cria este sintagma, que através da oposição dos sentidos mostra a realidade da luta do movimento LGBT à época. O poder do povo representado pela coroa, na luta pelo amor, indicado pelas asas angelicais, em um marco simbólico da luta e das artes como arma, compõem a complexidade icônica da peça.

**Figura 11 – postal "asas"**



A figura 11, também de 1982, é de autoria de Henrique Magalhães. Intitulada de “Asas”, trata-se de uma fotocomposição monocromática reproduzida em serigrafia.

A peça apresenta em sua plasticidade formas orgânicas que compõem a representação de contraste entre luz e sombra da parte inferior do corpo de um homem nu, com as pernas abertas, flexionadas de modo agachado, sustentada na ponta dos pés, com o pênis ao centro em primeiro plano. Em um plano posterior linhas horizontais e verticais fazem um padrão quadriculado que ocupa todo o hemisfério inferior da peça. E mesmo com a projeção da sombra da figura humana, a relação com o plano de fundo não apresenta relação de gravidade (associação de noção de peso entre a figura e a margem inferior) entre os planos. A peça é monocromática em tom escuro de vermelho.

A única mensagem linguística na peça é a indicação de data e autoria, acima da coxa esquerda do homem.

Iconicamente a peça traz na imagem do homem nu a semelhança aos seres alados. A nudez como tabu encontra sua liberdade tal qual estes seres tem para voar. As pernas postas em formas semelhantes a asas e o pênis como corpo desse ser hipotético carregam o protesto sobre os pudores da sociedade intolerante, bem como a liberdade dos corpos como pertinentes unicamente ao indivíduo. Esses princípios se coadunam perfeitamente com os valores expressos nos manifestos e outros exemplares do discurso verbal do grupo, reportado pelo informante da pesquisa.

11.1.3      *Postais Tipo 3: Figuras antropomorfas com frases de efeito e palavras de ordem sobre plano de cor chapada*

Figura 12 – Postais "não me digam"



A figura 12, sem data, é de autoria de Henrique Magalhães. O autor, em breve memorial descritivo<sup>13</sup>, afirma que os postais eram impressos em preto e branco e pintados manualmente, por economia e para dar ênfase ao caráter artístico e artesanal da produção, apresentando sua versão com e sem cor.

O postal em orientação de retrato, quando dividido em dois hemisférios, apresenta em sua parte superior o componente textual que preenche a forma de uma elipse com quebras de linha em duas formas angulares, apontando para linhas orgânicas que se constituem o ícone de duas figuras antropomorfas a partir do contraste de preenchimento em preto no hemisfério inferior. Na peça colorida, em todo o espaço do plano posterior predomina a cor verde aplicada a uma pequena margem das formas. A cor apresenta variações de tons devido à irregularidade das pinceladas em sua produção.

<sup>13</sup> Cada peça que foi digitalizada pelo Professor Henrique veio em arquivo contendo breve descrição e indicação de pertinência ao acervo pessoal do próprio (ver anexos)

As figuras antropomorfas não apresentam nenhum elemento que indique o sexo das mesmas, deixando clara a não-binaridade da figura e a fuga dos padrões plásticos de distinção entre representações gráficas de homens e mulheres. Assim, a peça sugere a desconstrução da normatividade das relações a partir desta lacuna proposital das associações dos significantes. O leitor não pode afirmar se são dois homens, duas mulheres, ou um homem e uma mulher. Também podemos perceber uma impressão de movimento onde a figura branca avança sobre a preta.

O elemento linguístico “não me digam a quem devo amar” arremata a mensagem da peça gráfica, deixando clara a intenção da ausência de representações gráficas diferenciais e recorrentes às figuras de homem e mulher, endossando o discurso da liberdade sexual.

A figura 13 (abaixo) também traz uma representação antropomorfa, sobre um plano chapado de cor e uma frase de efeito.

Plasticamente, em primeiro plano se apresenta uma forma chapada na cor preta que remete à silhueta de uma pessoa com um penteado que aponta características do movimento punk. Em um plano posterior, um quadrado de preenchimento chapado vermelho cria uma moldura, que é quebrada em linhas assimétricas, angulares, formando movimento de ziguezague, que em seu fechamento remetem à forma icônica de um raio.

**Figura 13 – Postal "fodam-se"**



No topo da peça, margeado pelo contorno da forma superior e a figura humana, encontra-se o componente textual de formas assimétricas com ligeiras inclinações nas margens laterais do elemento, e nas margens do contorno da forma inferior, no canto esquerdo, as informações de autoria e copyright da peça.

A mensagem linguística “fodam-se as regras, queremos nossa vida”, traz a discussão que pautava os ideais do grupo, relativa à liberdade sexual, repudiando a normatividade da sociedade, consonante com a atitude anarquista e underground descrita pelo professor Henrique.

Os ícones presentes na imagem completam este discurso libertário. O cabelo da pessoa representada, com seu penteado ao estilo punk, movimento contracultural que nasceu na Inglaterra, questiona, além da normatividade sexual, a discriminação racista das pessoas em função das representação de corpo e de comportamento; A silhueta, que traz o anonimato, a indefinição, o segredo; O raio formado ao fundo, que também constituía um ícone deste movimento, por sua vez, remete ao poder, à velocidade e à capacidade de transformação dos alvos por ele atingidos.

A figura 14 diverge um pouco dos exemplares do mesmo tipo por trazer a forma da figura humana em linguagem mais abstrata

**Figura 14 – Postal "contra morgação"**



Plasticamente, a composição segue o mesmo padrão do Tipo 3: plano chapado de cor amarela ao fundo e figura antropomorfa em linhas de contorno pretas com preenchimento em branco. No hemisfério superior o componente textual, de formas assimétricas, bordas pontiagudas e linhas retas está dentro de uma forma sobre o plano de fundo, de contorno preto e preenchimento branco, construída a partir de linhas curvas. O hemisfério inferior, no canto esquerdo, traz a indicação de autoria de copyright, e ao centro, a citada figura, composta de linhas curvas que delimitam espaços isolando o preenchimento amarelo do plano de fundo e formando o desenho abstrato.

A mensagem linguística “contra a morgação uma grande paixão” revela a insatisfação da normatividade das relações humanas. O termo ‘morgação’ faz parte do vocabulário da juventude local e é sinônimo de marasmo, letargia. A mensagem é passada como o enunciado da solução para o incômodo da apatia nas relações humanas.

Mais uma vez temos na mensagem icônica a ausência de gênero definido na figura, apresentando uma postura incomum, ambígua entre o caminhar, o deitar de modo relaxado e o curvar-se. Salta da imagem a representação do braço da figura humana, cujo desenho da mão é cortado, sugerindo a mão colocada em um bolso. Desta vez mais abstrata, as linhas orgânicas remetem à fluidez do ser humano, à fuga dos cânones do desenho da figura humana. A forma de linhas curvas que contém elemento textual remete aos balões de pensamentos das histórias em quadrinhos. Segundo o autor, a experimentação de um traço mais caligráfico na composição de uma forma não textual era uma alternativa para representar a liberdade de novas formas de expressão gráfica.

#### *11.1.4 Postais Tipo 4: Tirinhas ou quadrinhos*

Tirinhas e cartuns são conhecidos por tratar com humor, sarcasmo e ironia questões polêmicas da sociedade. Instrumento de reflexão, este tipo de arte gráfica incita o pensamento sobre questões políticas e filosóficas.

Antes da criação do grupo, o professor Henrique já havia criado uma série de tirinhas e cartuns de uma personagem chamada Maria, que figurava nessas

produções. A partir da formação do *Nós Também*, a Maria começou a fazer parte dos materiais gráficos produzidos por eles. E foi a partir daí que ela foi apresentada abertamente como uma mulher lésbica.

Na figura 15 temos um diálogo entre as personagens Maria e Pombinha. Na sequência de quadros, Maria apresenta-se triste e deprimida, quando é abordada por Pombinha com um beijo na boca, que a tira deste estado.

Na análise da mensagem plástica da peça encontram-se quatro quadros dispostos simetricamente nos quadrantes da superfície, sobre um plano de fundo vermelho chapado. No canto superior esquerdo, encontra-se a marca MARIA, apresentada na tipografia utilizada para o título das tirinhas da personagem que dá nome à série. No canto inferior direito estão os dados de autoria e copyright.

Nos quadros os desenhos das personagens são feitos apenas por linhas, sem preenchimento de cor. Nos quadros inferiores, na personagem Pombinha, hachuras são utilizadas para simular preenchimento de cor na saia. Também são utilizadas hachuras nos quadros superiores para criar a impressão da profundidade do ambiente onde Maria aparece.

Figura 15 – postal "chuuupt!"





Nos quadros superiores, figura apenas a personagem Maria, que está desenhada sem boca, com o rosto apoiado nos braços, e olhos baixos, trazendo a conotação de cerceamento e depressão. Acima dela, estão escritos substantivos remetentes à tristeza. No quadro inferior esquerdo Pombinha aparece beijando Maria, tendo acima delas a forma de uma elipse formada por repetições de linhas curvas que extrapola os limites do quadro, preenchida com a transcrição da onomatopeia de um beijo que dá uma impressão de movimento a partir da gradação do tamanho de cada letra e sua base curva. No quadro seguinte, ambas estão abraçadas: Maria já aparece com uma boca sorridente e linhas em direção radial ao redor do rosto e outra elipse formada por repetições de linhas curvas com fala atribuída a Pombinha: “não tem contra-indicações”.

A mensagem linguística da peça traz a sugestão da liberdade de demonstrar afeto entre os indivíduos LGBT como remédio para os sentimentos descritos nos primeiros quadros. As palavras “depressão”, “desprezo” e “solidão” aparecem como consequências sintomáticas da marginalização dos homossexuais. Não há pontuações que indiquem qual a natureza da sintaxe dos substantivos, levando a concluir que se trata de afirmações. No terceiro quadro, é usada uma onomatopeia para representar o beijo. Podemos perceber uma ênfase linguística nessa onomatopeia: o “chuuupt!” não é uma forma comum de representar o som do beijo. Esta forma remete à sua intensidade. A grafia semelhante a uma derivação do verbo chupar e a repetição da letra “U” na palavra fazem alusão a um beijo intenso e longo. No último quadro, a frase “não tem contra-indicações!” faz a relação do beijo como um remédio capaz de curar todos os sintomas descritos antes.

Na análise icônica encontramos elementos que arrematam o propósito da peça. A figura de Maria nos primeiros quadros não tem boca, indicando que ela sofre calada todas as situações descritas acima; seus braços, que sustentam a cabeça em pose de reflexão e seus olhos tristes deixam uma ideia de questionamento, mesmo que não haja nenhuma indicação linguística para tal.

Há ainda dois elementos gráficos importantes para a mensagem icônica. O primeiro deles está no quadro em que Pombinha dá o beijo em Maria: o balão que circula a onomatopeia extrapola os limites do quadro, dando ainda mais ênfase ao sentido descrito na análise linguística do caso. E no último quadro, a aparição da boca de Maria, em um grande sorriso, assim como as marcações de surpresa nas

linhas radiais ao seu rosto, atestam a eficácia do beijo como remédio para os males que a acometiam.

**Figura 16 –** Postal "nada a temer"



O segundo exemplar do tipo (figura 16), também traz um diálogo entre Maria e Pombinha. Inspirada pela música “Caçador de Mim” da autoria de Sérgio Magrão e Luiz Carlos Sá, imortalizada na voz de Milton Nascimento, a tirinha mostra como o

medo era (é) um sentimento constante entre pessoas do mesmo sexo que desejam demonstrar afeto em locais públicos, porém endossa o discurso do grupo de que a resistência e o enfrentamento do medo são instrumentos de luta.

Nos aspectos plásticos, a peça é composta em preto e branco<sup>14</sup> e segue os mesmos traços da anterior quanto aos desenhos das figuras e demais elementos. São cinco quadros, sendo três na parte superior e dois na inferior (um deles maior, ocupando o espaço de dois). O título desta vez está dentro do primeiro quadro. As personagens são desenhadas apenas com linhas, e hachuras são utilizadas para dar a ideia de preenchimento. As Hachuras também são utilizadas para criar efeitos de vinheta no terceiro e quarto quadros. Nos dois primeiros quadros, os balões de diálogo são tracejados; já no terceiro, são formados por linhas com menos descontinuidades. No último quadro o trecho da canção está cercado de formas de notas musicais simulando movimento sobre as personagens. Nele também estão, no canto inferior direito, a indicação de autoria e data, e no canto inferior esquerdo, uma nota indicando a autoria dos versos.

Na mensagem linguística, o diálogo se dá pela dúvida da possibilidade ou não das personagens se beijarem. Nos dois primeiros quadros Pombinha demonstra insegurança através de perguntas, enquanto Maria responde com segurança. Os questionamentos de Pombinha envolvem o medo que ela tem das pessoas: “e se vier alguém?”, “se houver confusão?”, deixando claro que a ameaça à felicidade das duas está na sociedade. A ameaça de serem vistas e gerar confusão é iminente. Já Maria responde com firmeza: “a gente enfrenta!”, “a gente briga”, trazendo os valores que o grupo tem como princípios: resistência, enfrentamento.

No terceiro quadro, Pombinha parece já entender que o beijo é um mecanismo de luta quando diz “é preciso ter peito”, e Maria arremata com a afirmação de que se ambas querem, elas tem o direito. Depois do beijo ambas saem cantando os versos da canção que diz “Nada a temer senão o correr da luta. Nada a fazer senão esquecer o medo”. A música que trata da luta contra o medo de amar e da busca do autoconhecimento, dialoga perfeitamente com o a mensagem priorizada na peça gráfica.

---

<sup>14</sup> A peça do acervo digitalizada pelo Professor Henrique Magalhães é originalmente em preto e branco, porém na 4ª edição de Devassos no Paraíso, publicada em 2018, encontramos um exemplar colorido da mesma peça. Para fins de coerência com a pesquisa, será feita a análise da peça pertinente ao acervo.

Na mensagem icônica, além das características das personagens já descritas anteriormente, destacam-se elementos que dão ênfase ao clima de cada quadro. Nos dois primeiros quadros os balões de diálogo são tracejados, aplicação comum para indicar o baixo tom da conversa. As personagens cochicham pelo medo de que alguém as ouça. Já no terceiro quadro, bem como na dimensão linguística, a dimensão icônica indica a mudança de tom: os balões já são em linhas menos descontínuas, mostrando que as vozes já não são mais sussurros. Ainda no terceiro quadro, ao fundo, a vinheta hachurada com as personagens ao centro, vai chamando a atenção para o grande momento que está para acontecer, o que acontece no quadro seguinte, no qual a vinheta destaca o grande momento do beijo das duas personagens. No quadro final, o grande momento de felicidade é ilustrado por marcações de movimento ao redor das personagens, mostrando que elas dançam ao som da música indicada nos versos escritos. As bocas abertas das personagens mostram que, mesmo sem a presença dos balões de diálogo, são elas que estão cantando a música e as notas musicais que cercam a letra também servem para deixar claro que os versos são cantados e não falados. Por fim, a linha de texto dos versos na forma ondulada contribui para a concepção de um quadro final com bastante movimento.

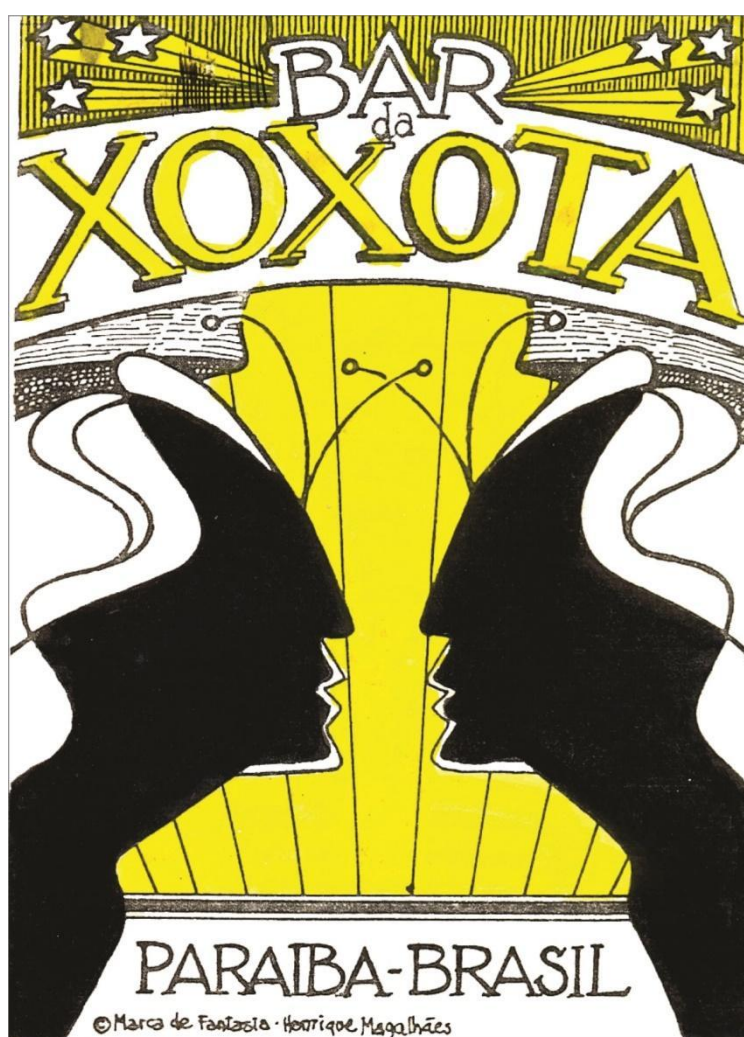
#### *11.1.5 Postais: Outros Tipos*

Além dos tipos destacados anteriormente, dois exemplares que não se encaixam na tipificação construída dos postais foram encontrados no acervo.

O primeiro deles (figura 17) resgata a função do cartão postal como lembrança da passagem por um local: o Bar da Xoxota. Conhecido ambiente boêmio e reduto dos homossexuais à época, o bar acabou tornando-se um marco da resistência da esquerda pessoense. A elaboração da peça não tinha fins de publicidade ou mídia. De autoria de Henrique Magalhães, o postal foi criado como uma homenagem e agradecimento ao local que sempre recebeu todas as manifestações artísticas do grupo, além de ser um ponto de encontro para debates, reuniões, e celebrações.

A peça remete à estética *art déco*, apresentando características como simetria, repetições, formas geométricas abstratas, linhas retas e circulares estilizadas, além da temática da mulher. O professor Henrique, autor da peça, conta que sua inspiração para o desenho surgiu dentro da universidade, durante suas aulas de história da arte. Eis um exemplo de como a vivência do grupo dentro de um meio social específico, neste caso a universidade, trazia elementos para a construção simbólica das peças

Figura 17 – Postal "Bar da Xoxota"



A peça apresenta em sua plasticidade, em primeiro plano, duas silhuetas idênticas de perfis de mulheres espelhadas nas bordas. Os rostos têm preenchimento chapado preto e formas geométricas abstratas, e os cabelos são formados por linhas onduladas sem preenchimento de cor. Projetando-se a partir dos cabelos de ambas as figuras, duas linhas finalizadas com pequenos círculos nas

pontas lembram antenas. Na parte inferior da peça, está escrito o texto “Paraíba – Brasil”. Logo abaixo encontramos os dados de autoria e copyright em letra de forma manuscrita.

Na parte superior da peça uma forma de faixa arqueada carrega o nome do bar. A forma extrapola os limites das margens da peça, mas apresenta outros planos de dobras nas laterais, que são diferenciadas da superfície principal por hachuras de padrões diferentes, que simulam profundidade. Quanto mais densa e mais escura, mais distante do plano principal. A tipografia das palavras “Bar da” é a mesma encontrada na parte inferior da peça, sendo a preposição em caixa baixa. Ambas estão colocadas em posição tangente à faixa e extrapolando o limite superior, sendo assim adicionada uma forma expandida do nome “Bar” adicionada à faixa.

A palavra “Xoxota” tem o maior destaque e preenche toda a superfície da faixa, acompanhando sua forma arqueada. Sua tipografia, com preenchimento chapado na cor amarela, apresenta contrastes de espessura entre hastes e traves, e uma projeção posterior chapada preta, dando a ideia de profundidade e sombreamento.

O plano de fundo na cor amarela é dividido em duas partes: abaixo da faixa possui um limite com três linhas horizontais, sendo a do meio de maior espessura, e em sua superfície o fragmento de uma projeção radial de linhas com o centro fora da margem na parte inferior. Acima da faixa, dois conjuntos simétricos de três estrelas em extrusão ladeiam o nome “Bar”, e o espaço sobressalente é preenchido com hachura de linhas verticais.

A mensagem linguística é simples e clara, atendendo à função do tipo do impresso: o nome “Bar da Xoxota” vem em destaque, e as palavras “Paraíba – Brasil” indicando o local onde fica o bar.

A mensagem icônica traz toda uma representação glamurizada do ambiente simbólico que o bar representava à época. A arte como tema dominante revela o bar como ambiente propício para suas expressões. O nome do bar colocado em uma grande faixa ladeado por estrelas aparece como um grande letreiro de um espetáculo, tipo de manifestação corriqueira no local. No plano de fundo, com as linhas em perspectiva e o plano sobreposto a esse é construída a ideia de um palco de teatro de revista, grande referência para as performances das transformistas da época.



As figuras das mulheres trazem a dualidade dos indivíduos, o olhar para si mesmo e o reconhecimento de sua individualidade. As antenas provocariam esse estranhamento para buscar o conhecer-se, a não pertinência ao comum, a fuga da normatividade sem deixar de reconhecer-se. Os artistas como seres extraterrestres, que causam estranhamento ao comum precisam legitimar-se como portadores de uma nova ordem.

A segunda peça deste tipo (figura 18) é de autoria de Lauro Nascimento e foi produzida em 1982. Faz alusão à xilogravura apesar de não ter sido usada esta técnica para a sua confecção.

Figura 18 – Postal "casal"



Na mensagem plástica encontramos as características da xilogravura, construída com traços marcantes, trabalhando o desenho bidimensional a partir do contraste do positivo e negativo e formas geométricas simples e traços espessos. No centro da imagem dois homens se beijam cercados por animais, como borboletas e pássaros. Do lado direito do casal há a representação de um tronco, com textura reproduzida pelas linhas verticais e suas folhagens, e do lado esquerdo, um arbusto. Ambos também estão cercados por aves.

Abaixo do casal uma forma está preenchida com sínteses de flores e círculos de tamanhos variados. Em uma das versões, esta forma é preenchida pela cor verde. Alguns círculos de tão pequenos não chegam a ser vazados. Cercando o casal há uma forma longilínea arredondada na parte superior criando um limite para a repetição de elementos como os pássaros, borboletas, e círculos divididos em seis partes, de diversos tamanhos.

A peça tem uma grande força simbólica. Em princípio pelo uso da estética de uma técnica tradicionalmente nordestina, onde o patriarcado e a religião têm grande força na moral e costumes da região. A contravenção da apresentação de dois homens se beijando, representados através dessa estética carrega um protesto contra a moralidade imposta. Os círculos no chão, representando as pedras do sertão, dividem espaço com as flores, lembrando o equilíbrio da delicadeza com a luta diária que está sob os pés do casal. A forma que circula o casal lembra uma redoma, dentro da qual eles estão protegidos, junto com os animais e plantas que parecem dar aval e celebrar o momento em nome da natureza das coisas. A peça se afasta da realidade do nordestino, não apenas pela imagem dos homens se beijando livremente, mas pela profusão de elementos vívidos da natureza, contrariando a imagem tida do sertão marcado pela seca, o solo árido e a escassez de vida. Há na composição a proposta de que a liberdade de amar traz vida.

## 11.2 Outdoors

Outro formato utilizado pelo grupo na produção de material de militância foi o outdoor. O professor Henrique, que já trabalhava como *freelancer* produzindo artes gráficas antes mesmo da formação do grupo, tinha instaladas quatro placas próprias pela cidade de João Pessoa. Uma delas na Avenida Eptácio Pessoa, via de grande fluxo da cidade, que liga a orla ao centro. Essas placas próprias eram a forma que ele tinha de complementar sua renda, produzindo equipamentos e alugando o espaço para a colocação das peças. Seus clientes eram normalmente ligados à cena cultural da cidade: shows, peças de teatro, escolas de arte etc. Em algumas ocasiões, esses espaços foram cedidos para a colocação de peças produzidas para o grupo.

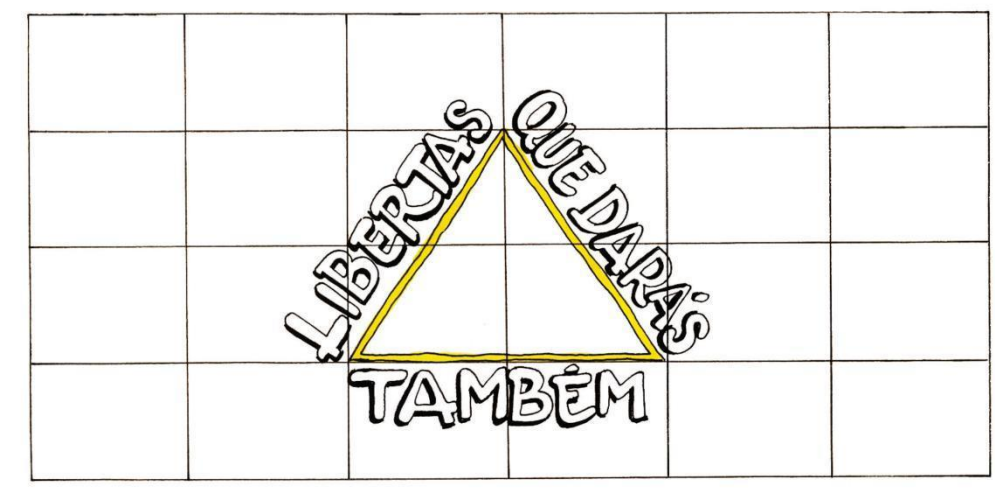


As placas eram um pouco menores que o padrão das grandes empresas de mídia urbana, e as peças gráficas que eram colocadas nesses equipamentos eram feitas à mão em folhas no formato A0 (660 x 960 mm). Cada peça precisava de doze folhas para preencher o espaço da placa. Para a redução dos custos, as tintas eram feitas a partir da mistura de corantes para construção e cola branca diluídos em água. Antes da execução da peça gráfica, era feito um diagrama em menor proporção com linhas guia que auxiliariam no processo de produção de cada uma das doze folhas. Estes diagramas eram pintados com hidrocor, e foram eles que acabaram sendo guardados para o acervo, sendo este material o objeto das análises.

Esse processo, todo artesanal, representava também uma fuga dos meios de produção. Ironicamente utilizando-se de um formato criado pelo mercado, o grupo penetrava no espaço visual da cidade, levando sua mensagem a quebrar as fronteiras do seu núcleo social de origem, adentrando no cotidiano dos cidadãos comuns que acabavam por absorver a informação compulsoriamente, ressignificando assim um produto midiático, transformando-o em uma ferramenta de pulverização do discurso. O mito da liberação sexual chegava à sociedade comum de modo efetivo, através de dispositivo formal visual, tornando inevitável sua apreensão.

O primeiro outdoor produzido pelo grupo (figura 19) foi exposto em agosto de 1981.

**Figura 19 – Outdoor "Libertas"**



O diagrama da peça apresenta em sua mensagem plástica elementos simples. Simetricamente posicionado ao centro, está a forma de um triângulo vazado, com contorno de espessura larga e preenchimento na cor amarela. Ao redor do triângulo, em uma tipografia robusta de cantos arredondados, formas ligeiramente assimétricas, sem preenchimento, e com a projeção de sombra posterior chapada preta, temos a frase “Libertas que darás também, acompanhando a linha da forma. A palavra “Libertas” encontra-se do lado direito do triângulo, “que darás” do lado esquerdo, e “também” abaixo.

Na mensagem linguística, a frase refere-se ao lema da ALH – Ação de Liberação Homossexual, um braço do grupo *Nós Também* que era incumbido das intervenções em espaço público. A frase satiriza o lema da Inconfidência Mineira, *libertas quæ sera tamen*, tradução do latim para “Liberdade ainda que tardia” que se encontra na bandeira do estado de Minas Gerais. O trocadilho na mistura com o “Libertas” no latim, para a conjugação do verbo “libertar” na segunda pessoa do presente do indicativo, sugere que o indivíduo liberte-se de seus preconceitos, medos e pudores, para que também possa “dar”, que numa forma de linguagem irreverente e popular constitui uma metáfora para o ato de entregar-se sexualmente ao parceiro, conotando geralmente para a forma passiva.

Na mensagem icônica a peça faz referência à bandeira do estado de Minas Gerais, que foi instituída a partir dos ideais da Inconfidência mineira: movimento do século XVIII que lutou contra a opressão do povo português sobre o brasileiro. Mesmo que, neste caso, a mensagem plástica derive da linguística, podemos trazer significações importantes para a peça. A luta do grupo pela liberdade sexual, sugerida de uma forma plástica conhecida pelo público comum, resgata também os ideais de libertação dos inconfidentes contra a opressão econômica e social.

O segundo outdoor (figura 20, abaixo) utiliza o momento de crise econômica que o país passava à época e consegue fruir este contexto para pregar o amor livre de forma lúdica. O processo de criação que aproximava temas sociais em debate nos meios de comunicação ao discurso do *Nós Também* fazia parte da tentativa de chamar a atenção da população para ideais específicos do grupo, dentro daquele sistema.

Figura 20 – Outdoor "recessão"



Nos aspectos plásticos, a peça apresenta traços irregulares, característicos do desenho à mão livre. A cor azul predomina em um plano que divide sua parte inferior a partir de um limite criado por uma linha ondulada. Na parte inferior deste plano, abaixo da linha ondulada, a cor amarela predomina sob um padrão de repetição de linhas verticais com intervalos curtos. Não há elementos que permitam se afirmar tratar-se apenas de um plano, de uma justaposição ou uma sobreposição de planos.

Sobre este plano, na parte inferior há a repetição de figuras de solados de pés em diversas cores, simulando diversos tons de pele e em rotações e posições aleatórias. Algumas dessas figuras dividem-se entre o fundo azul e o amarelo. Acima dos pés, também há uma repetição em posições e rotações aleatórias de desenhos corações vermelhos cercados de traços radiais, que preenchem o espaço do meio longitudinal da peça, desde a margem esquerda à direita. Na parte superior, o componente textual tem formas assimétricas e com uma linha de base irregular apresenta a palavra "FIM" em preto chapado. O restante da frase "fim da recessão de seu coração" apresenta-se com preenchimento amarelo e contorno preto, com projeção de sombra posterior em chapado preto.

A mensagem linguística usa de um apelo à situação econômica do país para chamar atenção para o tema principal da peça, que é o amor livre. A recessão econômica vivida no país começo dos anos 80 era tema constante nos noticiários. A economia brasileira havia sido abalada pelo regime militar e a população que sofria com a inflação de níveis astronômicos clamava por um fim para esta situação. O

indivíduo que via esse apelo, principalmente representado pela palavra fim, destacada em contraste com o restante da frase, ao continuar a leitura deparava-se com “de seu coração”, e acabava por absorver o discurso objetivado na peça.

A mensagem icônica apresenta um conjunto de elementos que quebram a seriedade do tema econômico e desviam a significação para o tom lúdico que o grupo propunha no seu discurso. A profusão de solados de pés sugere um amontoado de pessoas, sem gênero definido, em diversas posições. Tais figuras, interagindo com as formas do plano de fundo, sugere que as pessoas estão debaixo de um lençol. O grande tabu do amor livre se apresenta de forma fortemente sugestiva. Os pés, indicando que várias pessoas dividem o mesmo lençol, em posições que insinuam movimento, toques, e a indefinição das posições assumidas pelos sujeitos ocultos debaixo do lençol, sugerem a ideia do sexo grupal, um dos grandes tabus da sociedade moralista, agravado pela indefinição de sexo dos sujeitos. O alívio da ousadia vem na presença dos corações, símbolo universal do amor, que parecem pulsar sobre o lençol. Esta relação dos elementos da ousadia e do amor endossam o maior dos princípios do grupo, que é a liberdade sexual e a quebra dos tabus.

A terceira peça (figura 21, abaixo) também apresenta o diagrama de um outdoor de autoria de Henrique Magalhães. Desta vez a peça foi produzida para a primeira Exposição Internacional de Art-door, realizada no Recife em fevereiro de 1981. A exposição tinha tema livre, e a escolha da homossexualidade foi resultado das vivências da militância do *Nós Também*.

**Figura 21 – Outdoor "Adão"**



Nos aspectos plásticos a peça apresenta um plano de fundo chapado amarelo; no canto superior esquerdo, a forma que remete a uma mão branca sobre formas de nuvens em 3 planos de cores distintas e raios na cor vermelha, sendo dois em um plano posterior e um em um superior. A mão aponta para uma cobra ao centro da peça. Cercada por sinais de movimento e exclamações, a cobra aparece ao lado de uma maçã mordida. Do lado direito da peça dois homens nus figuram abraçados, com corações vermelhos evidenciando-se acima deles. Os homens são representados em linhas irregulares e não têm preenchimento de cor.

Apesar de não apresentar uma mensagem linguística textual, a mensagem icônica conta uma história a partir dos elementos gráficos. Claramente tratando do pecado original, a peça satiriza a história bíblica para apresentar uma versão coerente com os desejos do grupo, de propagar a ideia da liberdade sexual. A mão que se projeta do canto superior esquerdo e vem sobre nuvens é a representação de Deus, que com dedo em riste como símbolo de repreensão aponta para a cobra. Os raios e linhas que marcam a intensidade do momento apresentam a ideia da fúria de deus para com o animal, que assustado com a situação, deixa de lado a maçã mordida, símbolo bíblico do pecado. Enquanto isso, os dois homens nus parecem estar à parte da situação, demonstram afeto entre si livremente, com os corações sobre suas cabeças atestando a presença do amor.

A sátira da peça propõe que Deus não está preocupado com o amor entre os dois homens. E sim com a cobra e sua maçã mordida. Esta demonstra surpresa ao ser repreendida por Deus. A imagem como um todo sugere que Deus, por ser uma entidade que é o amor supremo, não se incomoda com as formas com as quais este amor é exprimido; porém, a cobra, que revela a hipocrisia da sociedade moralista, que cometeu o pecado de comer a maçã, fica surpresa ao ver que a repreensão se dirige a ela e não aos homens.

### **11.3 Capas de Livros**

Além de peças gráficas, o grupo chegou a publicar dois livros. Um de autoria de Henrique Magalhães, e outro de Lauro Nascimento. Eram contos e poemas impressos em mimeógrafos e encadernados artesanalmente. Tinham uma tiragem

baixa, sem fins lucrativos. Eram expostos na feirinha de Tambaú sendo às vezes objeto de escambo por materiais, vendidos a valores simbólicos apenas para cobrir os custos de produção, ou mesmo distribuídos. O mais importante era cumprir a função do impresso de propagar os ideais e princípios do grupo.

O objeto livro, como símbolo do conhecimento e da informação, valores elementares para o grupo, além de fazer parte do universo da atividade de Comunicação Social, da qual uma parte dos integrantes eram alunos na Universidade Federal da Paraíba, tinha um lugar especial no processo criativo do *Nós Também*. Sendo repositório dos ideais transcritos em poemas, impressos e encadernados de forma artesanal e ilustrados a partir da visão de mundo do grupo, esses impressos tiveram festas de lançamento realizadas no Bar da Xoxota, com direito a performances teatrais de Lauro Nascimento e leituras dramáticas dos poemas.

A figura 22 foi a ilustração de capa de um livreto que contava uma fábula de autoria do próprio Henrique Magalhães, chamada “Quem lagarta Fere... Com cobra será ferido”. A “fábula fabulosa” foi sua investida no campo literário que refletia não só o momento político vivenciado, como questões ligadas ao trabalho e ao lazer, à cooperação mútua, às decisões coletivas em assembleia, ao exílio e à luta em defesa das minorias. A história cria uma metáfora para visão de mundo do grupo.

O livreto conta a história de uma lagarta que vivia na Mata do Buraquinho, reserva ecológica que circunda a UFPB, e era querida por todos os animais que lá viviam, por ser útil à comunidade comendo as ervas dos caminhos e os deixando livres para os outros, exceto por uma cobra coral que a invejava por ser tão querida apesar de feia, enquanto que ela, com sua pele multicolorida, não era estimada. Pelo contrário, a cobra era esnobe e achava que sua beleza era um serviço público à mata, e passava o dia parada espreguiçando-se pelos caminhos. A cobra espalhava fofocas e histórias sobre a lagarta, dizendo que “a Lagarta Vagarosa não era muito séria, já que sendo uma lagarta macho, de uns tempos para cá, andava rebolando mais que o seu andar comum”, ou que “já tinha encontrado a Lagarta Vagarosa em grandes algazaras noturnas com outros bichos, todos machos, e isto no entender da cobra, não pegava bem”<sup>15</sup>. A cobra então arma uma situação para que a comunidade pense que a lagarta, durante uma noite de farra, havia comido

---

<sup>15</sup> Trechos retirados do livreto



todo o pé de cidreira que servia aos animais para curar quaisquer doenças que os acometessem, e isto faz com que os animais decidam pela expulsão da lagarta inocente, que sai da comunidade aos gritos de “bicha!”, recolhe-se triste em um tronco distante e constrói um casulo para se esconder da vergonha. Os animais com um tempo sentiram falta da alegria que a lagarta espalhava, e dos benefícios que seu trabalho diário trazia à mata. A cobra, mesmo com sua armação, não conseguiu nesse tempo conquistar a simpatia dos animais. Permanecia estagnada em seu lugar esperando que a contemplassem por sua beleza, bebendo e tratando os outros com mau humor. Os animais em assembleia decidem então procurar pela lagarta para trazê-la de volta. Depois de dias de busca, encontram o casulo e para sua surpresa dele sai uma linda borboleta, um animal de beleza antes nunca vista na mata, que logo reconheceram ser a lagarta Vagarosa. A borboleta foi aclamada novamente como moradora da mata e todos celebraram o fato, menos a cobra, que com tanta inveja e embriagada, mordeu seu próprio rabo e morreu vítima de seu próprio veneno.

**Figura 22** – Capa do livro Quem lagarta fere, com cobra será ferido"



Em sua mensagem plástica, a peça impressa em linoleogravura<sup>16</sup>, apresenta linhas retas e formas geométricas irregulares, características do resultado do processo de recorte dos sulcos na técnica. Uma moldura de cantos recortados limita o espaço da figura, exceto por uma faixa centralizada na margem superior, onde está escrito “Fábulas Fabulosas” vazado em uma forma chapada preta. Dentro da moldura, o título encontra-se na parte superior em formas assimétricas e anguladas a partir de linhas retas, devido ao modo de produção da matriz de impressão. E na parte inferior, com a mesma forma tipográfica, a indicação de autoria do livreto.

No centro da moldura, uma forma abstrata ocupa a maior parte do espaço. Dentro da forma, as alternâncias entre preenchimento e vazados criam outras formas, linhas e espaços. A distribuição destas formas pelo espaço simulam o formato de uma borboleta, de asas abertas, antenas e rosto humanoide saindo de um casulo. Foram acrescentadas às asas, para dar destaque e definição à forma, as cores amarela e vermelha, com aplicação de tinta óleo.

Na mensagem linguística encontramos alguns pontos interessantes. No enunciado “Fábulas Fabulosas”, a indicação do estilo literário do conteúdo do livro é complementada por um adjetivo que, além de criar uma aliteração, utiliza de um termo bastante comum entre os gays da época. As hipérboles faziam parte do vocabulário da comunidade, tais como “bárbaro”, “fabuloso” e “escândalo”, por exemplo.

O título da obra faz um jogo de palavras com o dito popular “quem com ferro fere, com ferro será ferido”, referindo-se às ações da personagem vilã da fábula. A lagarta é ferida pela comunidade em função da mordacidade da cobra; e a própria cobra é penalizada em função de sua própria perversidade.

Para a análise icônica o entendimento da relação metafórica da fábula com o ambiente no qual o grupo estava inserido é essencial. Começando pela estética característica do método de impressão, percebemos o valor aos processos manuais. Segundo o professor Henrique todos os processos foram aprendidos dentro da universidade, já que o grupo juntava membros dos cursos de artes visuais e comunicação, principalmente. Este dado faz parte da delimitação do universo dos

---

<sup>16</sup> Processo de impressão semelhante à Xilogravura, no qual utiliza-se o linóleo (material emborrachado) escavado como matriz para a realização da gravura



membros do grupo, que utilizavam dos conhecimentos adquiridos em seus cursos para trazê-los para a produção do material de militância.

A borboleta que sai do casulo, comumente utilizada para representar transformação, paciência, transição e evolução, caracteriza o homem gay. Enquanto discreto e funcional à sociedade, este não causa maiores problemas. Até que detalhes e rumores (como o rebolar demais da lagarta, ou suas companhias de lagartas do mesmo sexo) o levam ao isolamento, à vergonha, e ao exílio do convívio em comunidade. Já o casulo vem correspondendo a outra metáfora do meio gay: o “armário”. A expressão “sair do armário” se traduz no momento em que o indivíduo resolve assumir a sua homossexualidade de forma aberta e irrestrita. O casulo e o armário são colocados como local de reflexão, transformação, e evolução. A exuberância do ser que dele sai resgata a liberdade de expressão da real personalidade que estava encubada.

**Figura 23** – Capa do livro "Recados e Bilhetes"



A segunda peça do tipo capa de livro (figura 23, acima) refere-se à publicação de um livro de poemas de autoria de Lauro Nascimento, também autor da ilustração nela presente. O autor foi descrito pelo professor Henrique como uma pessoa muito ligada à religiosidade e à cultura popular. Colecionava santos, capelinhas e artesanato. Normalmente sua produção estava voltada para esta temática. Gostava de desenhar anjos e elementos de cultura popular. Lauro Nascimento era professor do Departamento de Artes e Comunicação da UFPB, chegado lá por transferência de um outro Estado. Segundo informado pelo amigo e companheiro de movimento, nosso entrevistado, foi sempre uma pessoa muito reservada e tímida, apesar de seus rompantes artísticos em performances e dublagens no bar da Xoxota. Às vezes se caracterizando como um ser andrógino, conjugando peças de roupas masculinas e femininas, porém na maioria das ocasiões de performance, “de cara limpa” (sem maquiagem), transformou-se em uma figura icônica do bar. Seu lugar preferido, marcado com um holofote em cima, e uma pintura sua na parede, era de uso exclusivo. Como se o bar fosse refúgio para o que ele, como professor de uma universidade federal em tempos de perseguição, tinha para colocar para fora. Os poemas no livro, segundo o interlocutor<sup>17</sup>, eram recados e bilhetes que ele escrevia para si mesmo, como forma de não se deixar esquecer quem realmente era, apesar do “personagem”, que deveria viver para a sociedade.

Quanto à dimensão plástica, a peça possui uma moldura com uma tensão maior no lado esquerdo. O campo amarelo por trás da figura angelical tem a borda negra muito próxima do limite do suporte e a asa direita do anjo sai da moldura. Na parte superior, a faixa branca toca o limite da borda. No lado direito, uma pequena mancha escura sangra a moldura. A margem direita é mais livre, não possui a tensão da margem esquerda. As margens são assimétricas (tomando como referência a área amarela contornada de preto e a bata do anjo para a parte inferior) e aumentam no sentido esquerda – superior – direita – inferior, o que torna a página mais dinâmica. Existe um esforço de centralização dos elementos textuais em relação ao campo amarelo, que não está centralizado em relação à página, mas deslocado para a esquerda. A figura do anjo, porém não está centralizada em relação à área amarela, tendo seu peso visual concentrado à esquerda. A composição como um todo apresenta formas geométricas básicas na composição

---

<sup>17</sup> Não foi encontrado nenhum exemplar do impresso, apenas o arquivo de sua capa digitalizada.

do rosto e do pescoço e traços espirais para as asas, recursos estéticos que conotam o fazer manual. Essa configuração, que poderia assumir um equilíbrio estático, se dinamiza também a partir de traços ziguezagueantes na composição dos cabelos e da sombra - o que acentua o caráter manual e ligeiro da ilustração.

A mensagem linguística do título enuncia o conteúdo dos poemas, que tratam da intimidade do autor através destes recados e bilhetes que ele escrevia para si mesmo.

Nos aspectos simbólicos encontramos a sugestão de um autorretrato do autor. Cercado por sua religiosidade apresenta-se como um ser angelical, protegido dentro de uma capela e lançando um olhar melancólico de quem se divide entre o desejo e a religião. As asas, plasticamente remetem à estética do artesanato em barro, atestando valor à cultura popular. E arrematando a coerência dos elementos significantes, a faixa que traz o nome da editora faz referência aos anjos barrocos.

#### **11.4 Boletins**

A partir de agora seguiremos na análise de impressos de plasticidade mais simples, porém com conteúdo simbólico de grande valor para o grupo.

Os boletins eram a forma que o grupo tinha de, dentro do seu meio social, divulgar as ações e resultados dos seus processos de militância, notícias e algumas ilustrações mais simples. “Decidimos tirar este boletim para informar a todos os grupos sobre nossas atividades, o que fica difícil em cartas individuais, além do que correríamos o risco de omitir informações importantes”<sup>18</sup>

Surgidos cerca de um ano depois da criação do grupo, não chegaram a ter continuidade além do segundo número. Por ser um tipo de impresso de distribuição gratuita, diferente de peças gráficas mais elaboradas em sua plasticidade, que podiam ser vendidas ou trocadas na feirinha de Tambaú, os boletins não chegavam ao status de mercadoria definido por Appadurai (2008, p.30) já que não representava maior interesse para além dos membros do grupo. Esses impressos tiveram então sua produção descontinuada, já que acabaram representando um peso econômico a mais nos custos do grupo.

---

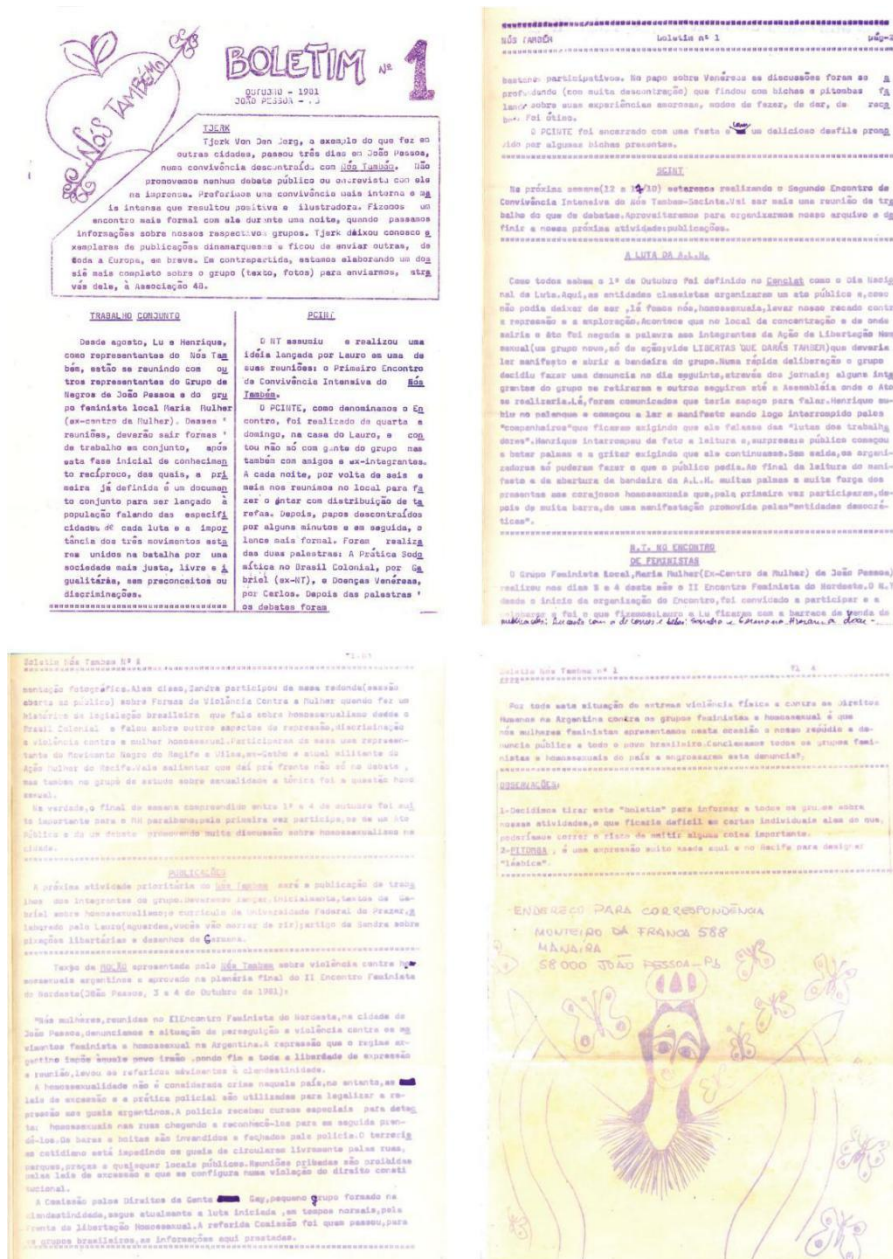
<sup>18</sup> Trecho tirado do Boletim do *Nós Também*, n. 1

No acervo foram encontrados os dois exemplares dos boletins do *Nós Também*, e um da Ação de Liberação Homossexual – ALH, com os conteúdos relativos, respectivamente, às ações de cada um desses segmentos do grupo. Os primeiros números de cada um foram lançados em outubro de 1981. O da ALH ficou como único número, tendo o *Nós Também* ainda chegado a uma segunda publicação em novembro do mesmo ano. Esse fato se justificou pelo fato de que as ações da ALH demandavam mais impressos em tiragens maiores, já que suas ações eram voltadas para o público geral e realizadas em ambientes públicos como praças e avenidas. A redução dessas publicações voltadas para a comunidade LGBT e acadêmica foram realizadas para que se investisse em ações de militância mais eficazes fora do ambiente comum.

Os dois números do boletim do *Nós Também* foram impressos em mimeógrafos. A cor azulada é um indício desse processo, cuja matriz é em papel carbono, sendo o azul específico para este tipo de utilização. Por consistir em um processo limitado em sua reprodução, as formas utilizadas na elaboração das matrizes são bastante simples.

No primeiro número do boletim do *Nós Também* (Figura 24) temos uma plasticidade dependente destas limitações. São quatro páginas onde a maior parte dos textos é datilografada, separadas em uma diagramação irregular, onde linhas e caracteres, como aspas repetidas, fazem a divisão dos tópicos. Palavras sublinhadas e em caixa alta são utilizadas para dar destaque no corpo do texto, além de rasuras e correções feitas à mão sobre os tipos datilografados.

**Figura 24 – Boletim *Nós Também* nº 1**



Na primeira página do boletim, encontramos a estilização de uma maçã em forma de coração atravessada por uma flecha de espirais nas pontas; o nome do grupo apresenta-se manuscrito em uma tipografia estilizada. O nome “Boletim” está escrito em letras vazadas e projeção de sombra simulando profundidade; ao lado direito, o número 1 tenta equilibrar este cabeçalho, sendo um pouco maior que a tipografia do título e todo preenchido.

Na última página do impresso, o espaço vazio é aproveitado para a colocação do endereço de correspondência de forma manuscrita, e da ilustração de um anjo, com uma coroa na cabeça, cercado de borboletas, em traços simples como a técnica de impressão permitia.

O conteúdo linguístico do boletim traz informativos direcionados à própria militância, desde membros do grupo, a outros grupos com os quais o *Nós Também* intercambiava experiências e informações pelo Brasil, além de outras instituições de ativismo de outros temas da região. Informa-se sobre a participação do grupo em eventos como o encontro de feministas do grupo local Maria Mulher, atestando a pluralidade e engajamento do *Nós Também*. Faz-se menção à ALH, informando das atividades deste segmento. Relata-se também como foi o encontro de convivência do grupo, e a visita de um ativista dinamarquês, Tjerk Von Den Berg, à cidade. Tudo isso com uma linguagem simples, direcionada para a comunidade militante LGBT.

Iconicamente a peça como um todo representa os valores, processos e princípios do grupo. A maçã, símbolo do pecado estiliza-se com um coração para trazer a ideia do amor que está presente nessa instituição do pecado. A flecha de traços rebuscados que carrega o nome do grupo, como agente de transformação. Na última página, a figura do anjo de autoria de Lauro Nascimento, seguindo a sua linha temática. A figura resgata a ideia dos seres sem sexo, símbolos da liberação da normatividade heterossexista imposta, e aparece cercado por borboletas, símbolos da transformação, exuberância e evolução, como entes da natureza que celebram a presença do ser angelical.

Os aspectos relacionados à produção também fazem parte desse sistema simbólico. A diagramação dos elementos textuais, ainda que longe dos cânones dos processos industriais, apresenta elementos que atestam o conhecimento dos autores dessas regras, como os cabeçalhos e notas. A reprodução do boletim em mimeografo reforça alguns aspectos que o grupo acabava significando: a sua produção estava fora da tecnologia dos impressos à época. A fotocópia e o fac-símile já eram formas comuns de reprodução em massa de materiais impressos em grandes empresas e universidades. A escolha por um processo mais artesanal, além de reduzir os custos, colocava o objeto fora do lugar comum, atrelando o valor da fuga dos processos mercantis capitalistas que o grupo propunha.



Figura 25 – Boletim *Nós Também* nº 2



O segundo número do boletim do *Nós Também* (figura 25) já tem seu número de páginas reduzido pela metade, mas permanece com aspectos plásticos e icônicos semelhantes ao primeiro.

Na mensagem plástica a maçã já não tem mais a forma de um coração, porém a flecha permanece. O nome do grupo passa a ocupar um espaço maior no lugar do título, com letras robustas de cantos arredondados e, logo abaixo, a indicação do boletim número dois aparece manuscrita. No final da segunda página também há uma ilustração de Lauro Nascimento de temática angelical. Desta vez os anjos são seres híbridos com borboletas e cercados de flores. A diagramação divide os tópicos com quebras de linhas pela repetição de sinais de “+” ou “\*” linearmente.

Na mensagem linguística o boletim, com uma linguagem mais despretensiosa que o primeiro, traz os relatos da festa de um ano do grupo no Bar da Xoxota e da segunda convivência intensiva do grupo, um encontro onde os integrantes propunham trocas de experiências, debates e atividades de acolhimento de novos membros. Traz ainda informações sobre *points* gays em Recife e João Pessoa e, brevemente, reporta o ato de resistência da ALH no show do Clube Astrea, transcrevendo o texto lido por Henrique naquele momento.

Quanto à mensagem icônica aplica-se a mesma análise do número anterior quanto aos métodos de produção, que consideramos como significantes no sistema simbólico das peças visuais do grupo. Os anjos/borboleta e a maçã não fogem muito aos aspetos simbólicos já mencionados.

Partimos então para a última peça deste tipo: o único número do boletim da Ação de Liberação Homossexual – ALH. (figura 26)

Figura 26 – Boletim Ação de Liberação Homossexual – ALH



A ALH como segmento mais afrontoso do grupo trazia um tom mais sério em seu material. Por ser a linha de frente do grupo, que atuava diretamente com a sociedade pessoense, seus impressos eram mais elaborados e tinham um tom mais crítico em suas linguagens. Tal qual os boletins do *Nós Também*, este trazia a manifestação dos conhecimentos que os membros construíram na universidade, expressa na organização dos elementos constitutivos de uma publicação periódica. Porém, a este foi dedicado mais tempo, investimento e esmero na concepção, visto que seria o material que extrapolaria os limites do Grupo e movimentos mais próximos. Utilizando técnicas de ampliação, redução, gabaritos e recortes, o boletim



foi diagramado de forma a se apresentar como um documento bem elaborado, e sua reprodução era feita em fotocópias devido à tiragem maior.

Na mensagem plástica, a peça apresenta à esquerda do cabeçalho, em sua primeira folha, as letras da sigla desenhadas em volume com linhas sem preenchimento revelando transparência, seguida dos dados de publicação e local datilografados. O símbolo da ALH, apresentado anteriormente, toma o maior espaço no cabeçalho, seguido por uma frase sem autoria registrada, também datilograda, alinhada à direita.

Na primeira folha, o título “A repressão chega com o verão” manuscrito, vem acima de duas colunas de texto em fonte sem serifa, o que indica o uso de máquina de datilografia elétrica. E na segunda coluna encontra-se uma ilustração pertinente ao tópico, na qual os nomes de três bares estão cercados por arames farpados. A terceira coluna vem após o título “1 ano de vida”, também manuscrito e em linhas mais robustas para dar a aparência de negrito. A tipografia do tópico, que ocupa apenas a terceira coluna da página, diferente da anterior, é serifada e proveniente de máquina de datilografia comum.

No verso do documento, o título da matéria em fonte de linhas irregulares, desenhadas em volume, precede o texto em 3 colunas com fontes serifadas, porém em escala reduzida em comparação à anterior. A última matéria tem o título em fonte manuscrita, seguida por duas colunas de texto na mesma tipografia e proporções que a anterior, e termina com a inserção da estilização do símbolo da ALH atrás do desenho de um punho em riste.

Nas mensagens linguísticas começamos por destacar a frase no canto direito do cabeçalho: “Das liberdades queremos todas”, que consegue condensar todo o propósito do segmento do grupo como aqueles que vão ao embate com a sociedade para conquistar as liberdades almejadas pelos princípios do *Nós Também*.

O primeiro tópico trata da repressão sofrida no decorrer de um ano pelos homossexuais que frequentavam a orla de Tambaú. Neste ano que se passara a orla havia se tornado ponto de encontro dos gays da cidade. Deixando claro que o movimento de criação do *Nós Também* que havia iniciado esse movimento no local, onde os bares que tem o nome na ilustração ficavam. Questionam não só a repressão da polícia que fazia ameaças com armas, mas também de grupos de rapazes machistas contra homossexuais que agrediam os gays frequentadores do

lugar. O segundo tópico trata da comemoração de um ano do Grupo *Nós Também* que seria comemorada no dia 1º de novembro daquele ano no bar da Xoxota, exaltando as atividades e pioneirismo do grupo. A terceira matéria diz respeito à presença do pernambucano Jomard Muniz de Brito que estaria na cidade para apresentar seu mais novo filme em super 8. Este texto mostra bem a articulação que o grupo tinha, principalmente com grupos de Recife e Rio Grande do Norte, participando de encontros e debates nesses estados. Por fim, na última matéria o texto relata a ação da ALH no dia nacional de luta dos trabalhadores, onde os integrantes tiveram de enfrentar a homofobia dos próprios movimentos de esquerda, que negaram que sua pauta fosse pertinente aos movimentos que ali se manifestavam. Tendo o grupo produzido material impresso (analisado a seguir), e a promessa de subir no palanque para a leitura de seu manifesto, foram proibidos, e só depois dos gritos de pedidos das pessoas puderam, na pessoa do professor Henrique, ler o manifesto. Sendo este o primeiro ato público da ALH.

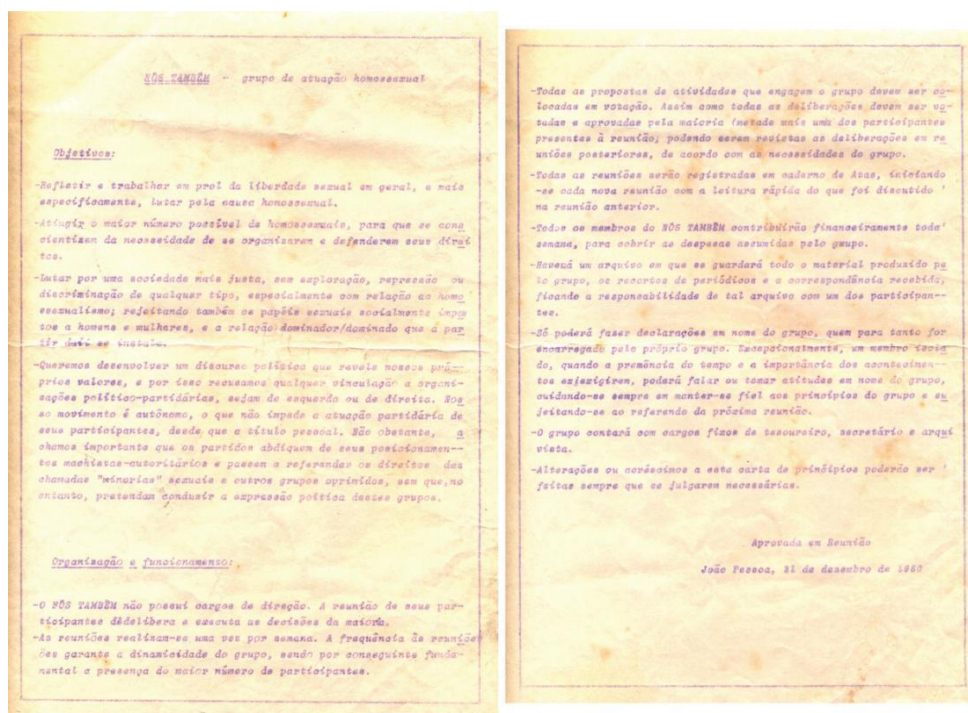
Os aspectos icônicos da mensagem começam pela colocação do símbolo do grupo, indicando a pertinência do discurso encontrado naquele documento. A ilustração da primeira matéria, que trata da repressão na orla de Tambaú traz o nome dos três bares mais frequentados pelo público gay de João Pessoa atrás de arames farpados. Fica clara a representação da repressão sofrida pelos homossexuais frequentadores destes locais. A ideia de colocá-los cercados por arames farpados e mantê-los longe da sociedade burguesa e dos turistas da cidade era a intenção da polícia e dos moradores moralistas. A última imagem, do símbolo do grupo atrás de um punho em riste ratifica a permanência na luta pelos ideais do grupo. O punho, símbolo de várias lutas de minorias, como mulheres e negros encontra-se com o movimento de um grupo que propõe, como dizia na frase do cabeçalho, lutar por todas as liberdades.

## **11.5 Manifestos**

Ainda dentro da produção de materiais de plasticidade mais simples chegamos aos manifestos: materiais com conteúdo de militância direcionado à sociedade a fim de que se façam conhecidas as reivindicações da luta do grupo.

São três documentos: a carta de princípios do *Nós Também*, O manifesto da Ação de Liberação Homossexual – ALH, e o manifesto do Dia Nacional de Luta dos Trabalhadores de 1981.<sup>19</sup> Todos são documentos datilografados, sendo a carta de princípios (figura 27) a primeira a ser elaborada, em 21 de dezembro de 1980, e a única reproduzida em mimeógrafo.

**Figura 27 – Carta de Princípios Nós Também**

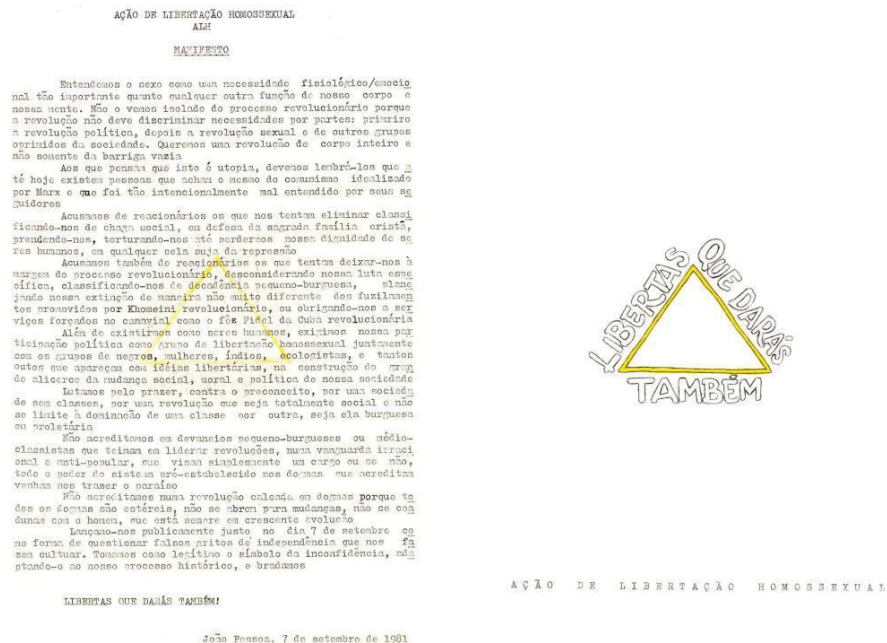


Seu conteúdo linguístico encontra-se dentro de uma moldura de linhas simples e busca alinhar os pleitos do grupo e estabelece diretrizes para a organização institucional.

O manifesto da ALH (figura 28), de tom mais ríspido e acusatório, foi elaborado em 7 de setembro de 1981 e apresenta à sociedade seus ideais de liberdade, apontando as falhas do corpo social pessoense para com os homossexuais perante esses ideais, e argumentam contra a manutenção dessas falhas, dirigindo-se diretamente aos cidadãos. Este documento é o único do tipo que possui um elemento icônico, que é o símbolo do segmento, colorido à mão. E sua reprodução foi feita em fotocópia.

<sup>19</sup> Os três documentos encontram-se transcritos nos anexos

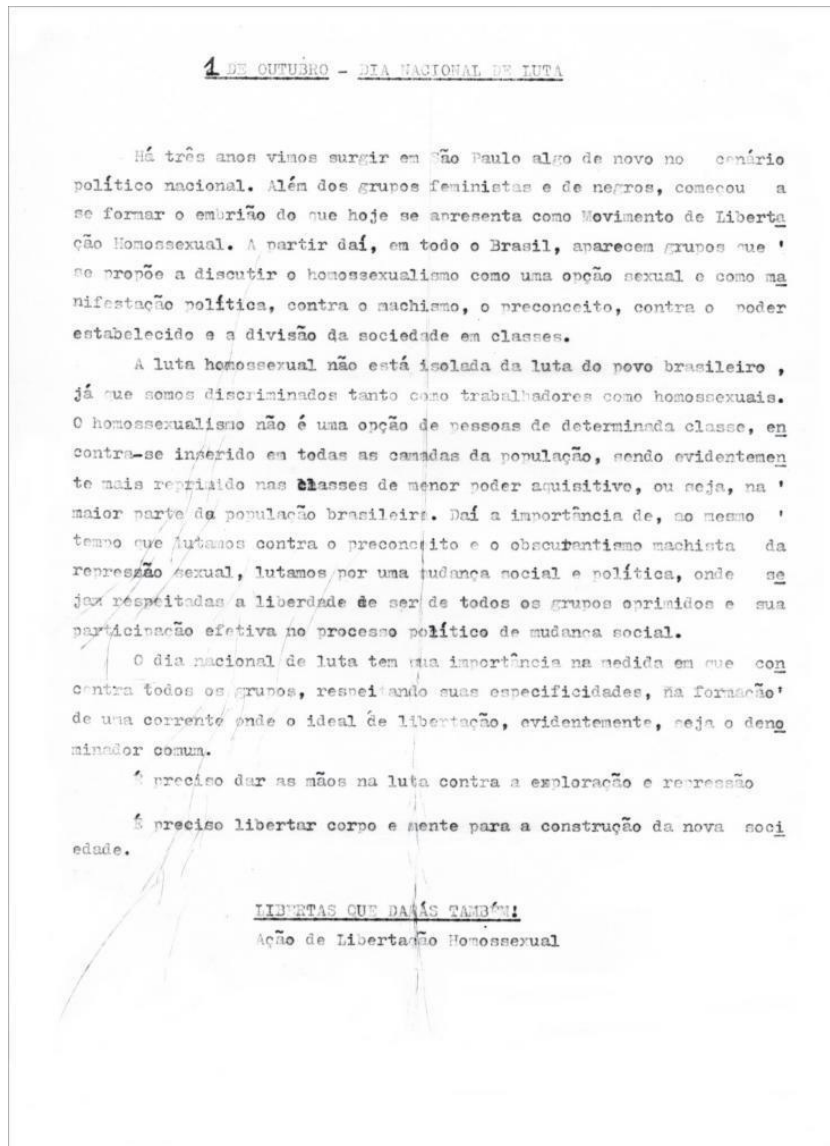
Figura 28 – Manifesto ALH



Por fim ao último documento é o manifesto distribuído durante o ato na Praça João Pessoa no Dia Nacional de Luta dos Trabalhadores (figura 29)

O texto do documento buscava alinhar-se à luta da esquerda apresentando o histórico do movimento homossexual no Brasil e traz a demanda da associação da luta dos homossexuais à luta do proletário.

Figura 29 – Manifesto "Dia de Luta"



Estes três documentos conseguem delimitar a visão de mundo que o grupo construiu. O desejo da libertação dos corpos e da liberação sexual, a pluralidade na cooperação com outros movimentos de minorias, o enfrentamento com a sociedade apresentando argumentos e defendendo o amor buscando pontos de tangência entre seu universo e o do cidadão comum, a negação às normas moralistas, e o uso da arte para quebrar com o padrão de militância já desgastado, e a percepção da necessidade de cooperação com movimentos políticos maiores. Tudo isso estava contido na produção de um movimento coerente e hoje se apresenta como memória

e cultura material, resgatando nuances por pouco esquecidas de uma época tão rica culturalmente.

## **11.6 Síntese: análise das peças do acervo**

Após a análise de cada peça, conseguimos construir um panorama das características visuais da produção gráfica do *Nós Também*:

Quanto à dimensão plástica, é predominante a simplicidade e a escassa padronização nos traços e formas. O aspecto do trabalho manual é recorrente desde as linhas aos componentes textuais. Os desenhos à mão livre, experimentações formais e composições que ignoram o equilíbrio das formas na mancha gráfica são comuns, e parecem sintonizados ao universo estético e criativo do grupo. Algumas peças fogem a esta predominância: as fotografias além de aparecerem como formato de apresentação de três peças (figuras 9, 10 e 11), são utilizadas em composições que trazem experimentações gráficas sobre peças fotográficas (figuras 11 e 12); as tirinhas (figuras 16 e 17) obedecem ao tipo de composição de quadros comum aos padrões dessa produção, apresentando suas margens e simetria na divisão dos quadros, traços mais simples em seu conteúdo, e uso de elementos gráficos comuns aos quadrinhos, como hachuras para criar volumes e profundidade, e balões de texto.

A tentativa de trazer um aspecto mais formal aparece na composição de algumas peças: por exemplo, no verso dos postais, apresentando elementos compositivos comuns a este tipo de impresso; e nos boletins e manifestos, nos quais também é possível encontrar intenção difusa de padronização quanto à diagramação, ao uso da máquina de escrever e às poucas inserções de elementos manuscritos ou desenhos à mão livre. Tais elementos parecem tentar aproximar esses impressos dos padrões compositivos deste tipo de artefato.

Quanto aos aspectos icônicos, a predominância está no deboche da utilização de ícones simples e referentes ao cotidiano para levar a mensagem contracultural do grupo. Encontramos a abordagem lúdica do leitor nas formas de corações, flores, borboletas e nuvens, que servem para chamar a atenção para uma mensagem subversiva dos valores hegemônicos, entretanto de forma amena e bem humorada,

estratégia recorrente dentre as produções visuais do grupo. Chama atenção, também, a profusão das figuras humanas sem sexo definido. A utilização apenas de traços anatômicos comuns a ambos os sexos, na caracterização das figuras humanas, constrói ícones que expandem as possibilidades de significação desses elementos icônicos. Por outro lado, a ousadia na apresentação das genitálias masculinas em algumas peças (figuras 12 e 22), bem como a apresentação de casais homossexuais, com o sexo definido graficamente, em situações de demonstração de afeto (figuras 16, 17, 19 e 22), também é um indicador do aspecto contracultural das produções do grupo. Estéticas de outros movimentos artísticos e culturais também fazem parte do conjunto de suas referências icônicas: respectivamente, as estéticas dos movimentos Punk (figura 14), Art Déco (figura 18), e da Xilogravura (figura 19) são utilizadas para criar mensagens dentro da visão de mundo do grupo.

Outro tema recorrente nos ícones presentes nas peças visuais é a religião, principalmente nos trabalhos de Lauro Nascimento. A predominância das figuras de anjos nas suas produções visuais aparece como aspecto amenizador da mensagem libertária; entretanto, sem lhes retirar a força expressiva. A figura angelical, imparcial, protetora e cautelosa, parece acolher a atitude anarquista. Diferente das produções de Henrique Magalhães, que utiliza elementos do repertório cristão (figura 22) que abordam o pecado de forma debochada, como demonstrado na maioria das peças tratadas.

Nos aspectos linguísticos encontramos uma diversidade de apresentações que chamam atenção na análise. Nos postais que trazem frases curtas (figuras 13, 14 e 15), as frases se apresentam como afirmações que atestam um desejo que foge à ordem social. A liberdade para amar e a quebra da hetero-normatividade sexual são os pleitos nas composições textuais desses trabalhos visuais. A mesma demanda está presente nas tirinhas de Maria (figuras 16 e 17); porém, nessas peças, a mensagem segue um curso dialógico para apresentar a solução do problema originado com as normas sociais heterossexistas. Outras mensagens de tom mais ameno (figuras 10 e 21) são usadas para chamar a atenção para a significação maior que é formada a partir da construção simbólica entre o texto e a imagem. Nelas o sintagma precisa estar completamente entendido para que a mensagem libertária seja compreendida.

Encontramos a característica de aproximação para com a formalidade textual, nos boletins e manifestos do grupo, nos quais as mensagens linguísticas se apresentam mais objetivas e diretas. Nesses documentos, a linguagem, que é direcionada para um público interno à militância, apresenta clareza quanto ao registro dos princípios do grupo: sua visão de mundo pautada na reivindicação pelo respeito às diferenças entre os indivíduos e livre de normas sexistas e homofóbicas. A especificidade da linguagem apresentada nos boletins reside no aspecto mais jornalístico, descrevendo os feitos e projetos do grupo. Toda a mensagem nesta categoria de documentos do acervo mostrou-se voltada para o meio universitário, diferente da categoria dos manifestos, que possuem um tom mais austero, dirigido à sociedade pessoense.

Por fim percebemos que as peças que conseguimos analisar constituem recorte de um movimento que trouxe à cidade de João Pessoa novos ideais em um momento delicado da história. Os paradigmas do grupo se refletem nas mensagens construídas nas peças, como sintagmas dentro do sistema de valores do *Nós Também*. O Deboche, a luta pela liberdade e diversidade sexual e o amor livre e a atitude de protesto, assim como o diálogo com a militância, o movimento estudantil e a sociedade pessoense, estão presentes nos signos que constroem a visão de mundo dos integrantes, ou o paradigma do grupo.



## 12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A descoberta do acervo do *Nós Também* nos proporcionou o resgate de um momento muito importante do movimento LGBT no Brasil, em especial, do modo de ativismo protagonizado na capital paraibana, graças à conservação das peças pelo professor Henrique Magalhães. A possibilidade de acesso ao seu patrimônio nos permitiu entender que o grupo de uma “pacata capital do Nordeste”, como define Trevisan, foi capaz de construir um discurso coerente com as demandas do movimento nacional, mas principalmente atento às demandas e à especificidade da comunidade do movimento local.

A apreciação dos meios pelos quais o grupo fazia sua militância, além de nos possibilitar perceber uma expressão singular desta forma de ativismo no país, tal como sugerido por Trevisan, nos permitiu reconhecer o ambiente que circunscrevia a produção ativista do *Nós Também*. O fato de ser formado por alunos e professores do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal da Paraíba foi fundamental para entendermos a rede de influências com as quais seus membros do grupo conviviam e também aspectos de suas práticas: o diálogo com a ideologia esquerdista anarquista; a produção do material gráfico, além dos caminhos que o movimento percorreria, saindo do ambiente acadêmico para as ruas. Tudo isso permitiu que o grupo formasse um movimento ativista estruturado no diálogo com valores humanísticos prezados na academia e nos meios sociais pelos quais seus membros circulavam, e também em sintonia com o *know-how* artístico, da Comunicação e do Design Gráfico acadêmicos.

Os conhecimentos relativos aos meios de produção e circulação de impressos advindos das práticas acadêmicas foram fundamentais na confecção das peças gráficas, bem como para sua veiculação. Os postais na Feirinha de Tambaú, outdoors, boletins e manifestos constituíram estratégias próprias de propagação do discurso libertário, acessíveis ao grupo, dentro de suas especificidades de conteúdo, alcance e público alvo.

Do ponto de vista da construção simbólica, essa produção gráfica conseguiu resgatar os princípios do grupo através dos aspectos plásticos, icônicos e linguísticos presentes em sua visualidade, explicitando o desejo da quebra das

normatividades relacionadas à expressão da afetividade e sexualidade, utilizando uma linguagem ousada, inscrita sobre um registro irreverente e lúdico, mas buscando sempre passar uma mensagem de pacifismo, como atestam diversos slogans e desenhos veiculados.

Quanto aos aspectos icônicos dessas produções gráficas, dentre as figuras apresentadas, algumas expressam emblemas mais contundentes, que poderiam ser lidos mais especificamente pela ótica do confronto mais efetivo, a partir da intenção premente de subversão dos valores heterossexistas (a exemplo da peça gráfica que apresenta em desenho um casal de figuras masculinas nuas, sendo representados seus pênis; ou da peça que mostram figuras ambíguas em termo de sexo em atitude de intimidade e afeto; ou ainda, da peça onde figuram duas figuras femininas que protagonizam um beijo de casal). Ainda quanto à dimensão icônica, outra parte da produção apela ao lirismo utilizando figuras de anjos, borboletas e pássaros, elementos que apenas quando combinados às demais dimensões, favorecem a leitura do aspecto da subversão de valores hegemônicos de expressão da sexualidade.

Um carácter subversivo contundente também se expressa em algumas peças na dimensão linguística, a exemplo do conjunto que combina forma triangular com a frase “Libertas que darás também” - marca presente nos boletins e outros impressos, e no postal cuja mensagem traz a frase “Foda-se: queremos a nossa vida”, que a conotação, nesta última peça se combine com a temática da cultura Punk *underground*.

Quanto à dimensão plástica, há certa variedade nas representações, que dizem respeito, ora à própria produção das peças - sempre combinando processos artesanais de composição, seja a partir de fotografias ou de desenhos artísticos manuais; ora pela própria intenção e dinâmica de composição com elementos lúdicos em pequenos desenhos de flores, corações, hachuras e raios. De modo geral, observamos que a dimensão plástica instrumentalizada nessas composições funcionam de modo a amenizar as possíveis percepções das peças pela ótica da agressividade, evitando uma apreensão mais imediata e estrita do tema central, voltado à atitude contracultural quanto à perspectiva heterossexista, e chamando a atenção do observador para a composição como um todo, destacando sua dimensão de humor, alegria, lirismo e pacifismo.

A estética criada pelo conjunto das peças gráficas se tornou, a nosso ver, os aspectos mais marcantes das expressões visuais ligadas às ações do grupo, devido à integração dos membros à classe artística de João Pessoa que frequentava o Bar da Xoxota, e a consequente capilarização desses artefatos e seu estilo para além deste reduto. Por outro lado, a percepção da necessidade da associação dos ideais libertários a outros movimentos políticos demandou também outros modos de abordagens mais tradicionais, por exemplo, levando seus integrantes a buscar articulação com o movimento proletário. Isso gerou uma parcela de peças mais sérias, com menos humor e de menor elaboração visual (consideradas mais objetivas e econômicas), como os manifestos da ALH.

É importante destacar a figura do professor Henrique Magalhães como interlocutor do estudo. Além de fundador, o professor protagonizou boa parte das ações do grupo, desde a autoria da maioria das peças à associação da sua imagem como líder ou porta-voz, apesar de um dos princípios do grupo ser de uma gestão horizontal, sem atribuição de posições de liderança. A manutenção do acervo pelo professor durante os mais de 30 anos que se passaram desde o movimento, e seu apreço por estes objetos de memória, como definem Leitão e Machado, apontam para toda a dedicação por ele devotada, cujo objetivo, à época, era dar forma e visualidade à dinâmica do movimento, e hoje, resgatar sua história. Essa história, que por todo este tempo esteve guardada, entrelaçada unicamente à sua biografia, agora recuperada faz parte da memória do movimento LGBT do Brasil. Porém é preciso ressaltar que o acervo não constitui a totalidade do universo da produção do *Nós Também*; trata-se de um recorte mantido pelo professor Henrique, que reuniu os instrumentos relativos a grande parte da atuação do grupo na época.

A construção da etnografia do Grupo através de apenas um interlocutor apresentou-se inicialmente como risco: o de se constituir como superficialidade enquanto narrativa do *Nós Também*. Porém, durante as entrevistas e apreciação dos documentos, percebemos que ter como fonte principal este integrante de enorme protagonismo foi de grande valia à pesquisa. Durante o processo, compreendemos que nossa fonte se constituía como mais que adequada como canal para o resgate da memória do Grupo, visto que esta memória é indissociável da biografia do Professor.

A menção do grupo na publicação de Trevisan foi o ponto inicial de inserção do *Nós Também* na historiografia do ativismo LGBT no Brasil. A preservação das peças e documentos como receptáculo de sua memória, e nosso encontro a partir de um pequeno trecho de um livro publicado em 1986 foi fundamental para a recuperação deste acervo pessoal, um passo a mais para a construção de uma narrativa a partir do substrato material e visual de um movimento político libertário e artístico. Nesse sentido, muito resta ainda por fazer. Foi com esta lacuna da história do movimento LGBT no Brasil que objetivamos contribuir, através da dissertação.

O objetivo inicial desta dissertação foi analisar como a produção gráfica do Grupo *Nós Também* se relacionava aos valores e objetivos do coletivo inserido no ambiente sócio-político e cultural de João Pessoa, durante seu período de atuação. Como produto, resgatamos a história de um grupo de fundamental importância para a memória do ativismo LGBT no Brasil que esteve guardada por três décadas, e a partir disso pudemos construir um panorama dos atores sociais e do regime de valores sócio-políticos e culturais no qual os produtos gerados pelo grupo estavam inseridos. Os protagonistas que encontramos foram estudantes de comunicação que movimentavam o cenário artístico e cultural de João Pessoa e que utilizavam de seus talentos, habilidades e influência para disseminar o discurso da liberação sexual e do amor livre. Esses estudantes e professores formaram um grupo que, diferente de outras organizações semelhantes no país, como confirmado pelo Professor Henrique Magalhães, fez questão de agregar os interesses feministas à sua pauta, e utilizaram as artes gráficas como veículo de comunicação. Assim, pudemos abordar os valores do grupo a partir de sua produção gráfica.

O trabalho também fomenta a discussão sobre a aproximação do Design com as Ciências Humanas, mais especificamente a Antropologia. Assim como os grandes etnógrafos do começo do século XX imergiram em suas pesquisas sobre diferentes povos, seus rituais e artefatos, em busca da alteridade, em busca de uma possibilidade de aproximação entre o nós e “os outros” - os diferentes -, cabe ao designer, hoje, abandonar a superficialidade dos aspectos estéticos, funcionais e formais da materialidade de seus objetos de estudo, e aprofundar-se, a partir do exame desta materialidade que é dinâmica, no imaterial, na dimensão simbólica. Como bem afirmado por Barthes, e assinalado por Cardoso, sentidos não se formam unicamente a partir da materialidade. A transitoriedade dos processos de

significação pode ser uma armadilha para o analista, caso ele não tenha uma percepção da cosmologia que envolve o artefato gráfico que estuda. Ao tratarmos de acervos e histórias dos grupos, tratamos de relações que estão muitas vezes além do nosso repertório, e é necessário que o primeiro passo do pesquisador seja penetrar no universo anterior a esse sistema o qual se objetiva conhecer. Por mais tempo que isso leve, ou por mais que os resultados desta fase o afastem dos métodos de análise estritamente gráfica inicialmente imaginados, é importante proceder a uma busca do sentido com densidade, tal qual a pesquisa de campo na etnografia. Do contrário, os resultados de análises correm o risco de se fechar nas percepções do senso comum ou se limitarem às ideias do próprio analista. Também é de grande relevância perceber não só a função social do Design Gráfico, mas também sua forma cíclica de perdurar. Podemos compreender que os movimentos insurgentes apresentam uma dinâmica social cíclica, e nela sempre estarão presentes produções gráficas. Os modos produtivos, e a tecnologia mudam, mas a função da visualidade sempre estará presente.

Por fim, e a mais importante de todas as reflexões, concluímos que o movimento LGBT constitui uma mobilização em evolução perene, e é grande a dívida do movimento àqueles que fomentaram essa luta, quando a coragem era a maior de todas as virtudes no ambiente hostil de censura e violência não só das instituições mas da sociedade como um todo. A comunidade LGBT tem grande débito para com aqueles que precisaram se esconder, fugir, ou perder a liberdade e a vida, para que possamos hoje produzir conhecimento sobre o tema dentro da academia.

O Design Gráfico hoje também deve reconhecimento aos grupos LGBT que produziram materiais impressos – como o *Lampião da Esquina* – e, mais especificamente, os designers nordestinos também podem ter a produção do *Nós Também* como legado. Sem medo de rebordosas, esses protagonistas (e artistas) enfrentaram a sociedade provinciana e conservadora da Paraíba, mostrando que a produção gráfica não é só uma ferramenta de produção de artefatos de consumo, mas também uma ferramenta ideológica de promoção de conhecimento e de luta contra as postulações hegemônicas da sociedade.

Como desdobramento da pesquisa, muitos temas e caminhos poderão ser tomados, inclusive para a complementação do presente registro de memórias e

reflexões. Objetivamos inicialmente devolver os produtos desta pesquisa aos legatários do grupo e à sociedade mais ampla, através da divulgação nas universidades paraibanas e no meio do movimento LGBT. A pesquisa poderá também se estender para as representações visuais do movimento em LGBT em períodos posteriores, principalmente após o desencadeamento da epidemia de AIDS, para que se possa indagar sobre as mudanças nos valores e na própria expressão estética do movimento, aos níveis local e nacional. Buscando também entender como se dava a recepção do discurso e da visualidade expressa na produção gráfica do *Nós Também*, ou como se estruturavam seus elementos simbólicos e sua linguagem específica, um novo estudo poderia ser procedido, desta vez abordando outros atores sociais representantes dos setores da sociedade paraibana que conviveram com as produções do grupo.

## REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. **Introdução:** mercadorias e política de valor. IN:\_\_\_\_\_. A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 15-88
- BAKER, G. Oral History. **Under the Rainbow:** Oral Histories of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, Intersex and Queer People in Kansas. TAMIN, A. 19 JUL. 2008
- BALTAZAR da Lomba. Direção: Henrique Magalhães. Produção: *Nós Também*. João Pessoa, 1981. Arquivo Digital
- BARROS, R. C.; LIMA, P. G.; SEHN, T. C. M. Design E O Percurso Feminista: O Coletivo Gráfico Feminino de Chicago. **Educação Gráfica**, Bauru, SP, v. 1, n. 21, p. 159-169, abr. 2017
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. 19. Ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. Tradução de Rita Buorgermino e Pedro de Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2013
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BURATTO, A. M. G. Considerações acerca dos Interstícios entre Arte e Ativismo, **Ponto Urbe [Online]**, São Paulo, n. 18, set. 2016. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2989>> . Acesso em: 24 abr. 2018
- CARDOSO, R. **Design Para um Mundo Complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In. FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- ERA Vermelho seu Batom. Direção: Henrique Magalhães. João Pessoa, 1985
- FACCHINI, R. Histórico da luta de LGBT no Brasil. Conselho Regional de Psicologia de São Paulo: **Cadernos Temáticos**. Disponível em: <[http://www.crpsp.org.br/porta1/comunicacao/cadernos\\_tematicos/11/frames/fr\\_historico.o.aspx](http://www.crpsp.org.br/porta1/comunicacao/cadernos_tematicos/11/frames/fr_historico.o.aspx)>. Acesso em 03 de abr. 2016.

FACCHINI, R. **Sopa de Letrinhas?: Movimento Homossexual e Produção de Identidades Coletivas nos Anos 90**. São Paulo: Garamond, 2005.

FACHINNI, R; DANILIAUSKAS, M.; PILON, A. C. Políticas Sexuais e Produção de Conhecimento no Brasil: Situando Estudos Sobre Sexualidade e suas Conexões. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, jan/jun, 2013. v. 44. n. 1. p. 161-193.

FARIAS, P. L. On Graphic Memory as a Strategy for Design History. São Paulo, **Blucher Design Proceedings**. v. 1, n. 5, p. 201-206, dez. 2014

FEATHER, S. A Brief History of The Gay Liberation Front: 1970-73. **Libcom.org**. Londres, 21 nov. 2007. Disponível em <<https://libcom.org/library/brief-history-gay-liberation-front-1970-73>> Acesso em: 21 mai. 2018

GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HOBBSBAWM, Eric. **Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa, Ed. 70, 2007

KOPYTOFF, I. **A Biografia Cultural das Coisas: A Mercantilização como Processo**. IN: APPADURAI, A.. A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 89-124

LAPLANTINE, Françoise. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LEITÃO, Débora K.; PINHEIRO-MACHADO, Rosana. Tratar as coisas como fatos sociais: metamorfoses nos estudos sobre cultura material. **Mediações**, Londrina, v. 15, n.2, p. 231-247, Jul/Dez. 2010

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Anhembi, 1957

\_\_\_\_\_. **Olhar Escutar Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

LIMA G. C.; LIMA E. C.; BARROS H.; LESSA W. D. Rótulos Cromolitográficos Brasileiros: Efêmeros, Memória Gráfica, Cultura Material e Identidade Nacional.



**Infodesign:** Revista Brasileira de Design da Informação, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 199- 213, 2016

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **Design Escrita Pesquisa:** a escrita no Design Gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2001

MAGALHÃES, Henrique. **Academia não é amarelinha.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2016

\_\_\_\_\_. **Quem Lagarta Fere... Com Cobra Será Ferido.** 1982, 33 p.

MARKUSSEN, T. **The Disruptive Aesthetics of Design Activism:** Enacting Design Between Art and Politics. Nordic Design Research Conference. Helsinki, 2011. Disponível em: <<http://www.nordes.org/opj/index.php/n13/article/viewFile/102/86>>. Acesso em 03 de abr. 2016.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. W. **História do Design Gráfico.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009

MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - 2003

MESQUITA, A. L. **Insurgências Poéticas:** Arte Ativista e Ação Coletiva. São Paulo: USP, 2008. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2008.

MINAYO, M. (org.). Pesquisa Social: Método e Criatividade. 21. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002

MIYASHIRO, Rafael Tadashi; Com design, além do design: o design gráfico com preocupações sociais. In: **Anais do P&D Design 2006.** Curitiba: UFPr, 2006.

PEIRANO, M. **A Favor da Etnografia.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura.** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

POSHAR, A. O Quê Há De Errado Com O “Errado”? A Estética Da Hipocrisia Da Contracultura. In: PARAGUAI, L.; ZUANON, R. (org.). **Design, Arte e Tecnologia** n. 9. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2014. p. 87-103

RANCIÈRE, J. **The Politics of Aeshtetics.** Londres & Nova York: Continuum, 2004.

RAPP, L. Symbols. Retirado de GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered & Queer Culture. 2015. Disponível em: <[http://www.glbqtarchive.com/arts/symbols\\_A.pdf](http://www.glbqtarchive.com/arts/symbols_A.pdf)>. Acesso em 21 de jun de 2017.

\_\_\_\_\_. Rainbow Flag. Retirado de GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgendered & Queer Culture. 2015. Disponível em: <[http://www.glbqtarchive.com/arts/rainbow\\_flag\\_A.pdf](http://www.glbqtarchive.com/arts/rainbow_flag_A.pdf)>. Acesso em 21 de jun de 2017.

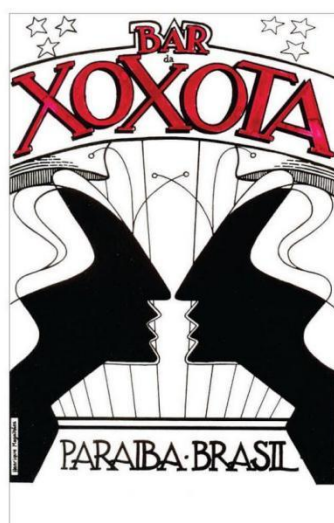
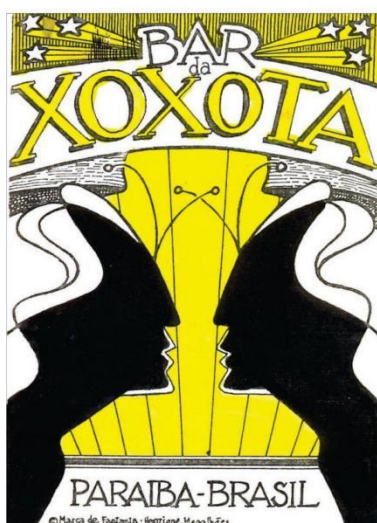
REIS, S. R. Um Olhar Do Design Gráfico Sobre Memória, Efêmeros e Afeto: Delineando a Memória Gráfica Brasileira. In: VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. **Anais**. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. p. 242-252

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. São Paulo: Vozes, 1972

SCHULTZ, L. O Lampião da Esquina: Discussões de Gênero e Sexualidade no Brasil no Final da Década de 1970. **Anais**: XVIII Encontro Nacional de História da Mídia. Guarapuava, abr. 2011.

TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: Homossexualidade Brasil. São Paulo: Max Limonad, 1983.

## ANEXO A – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (POSTAIS)

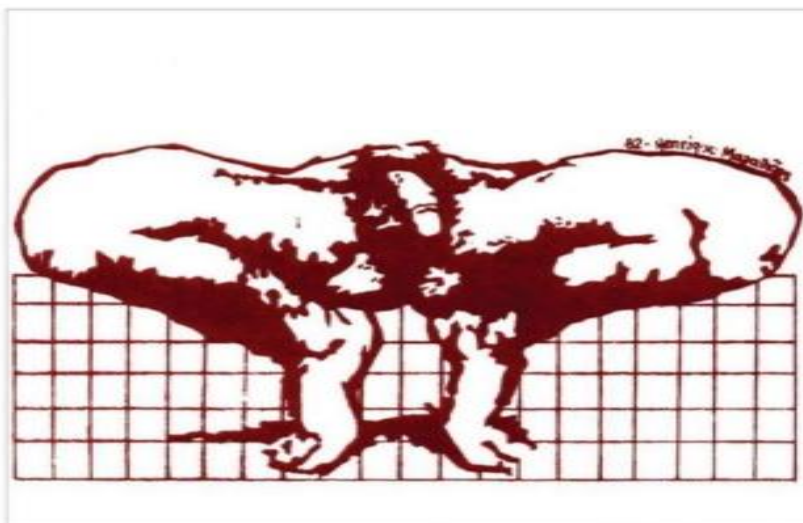




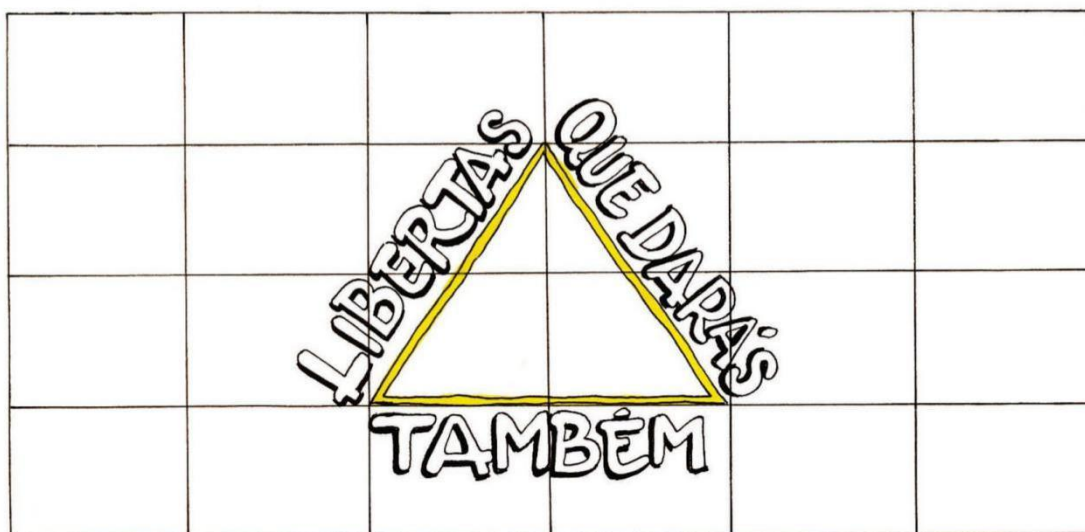




© Marcia de Tullio - Lere Natimundo

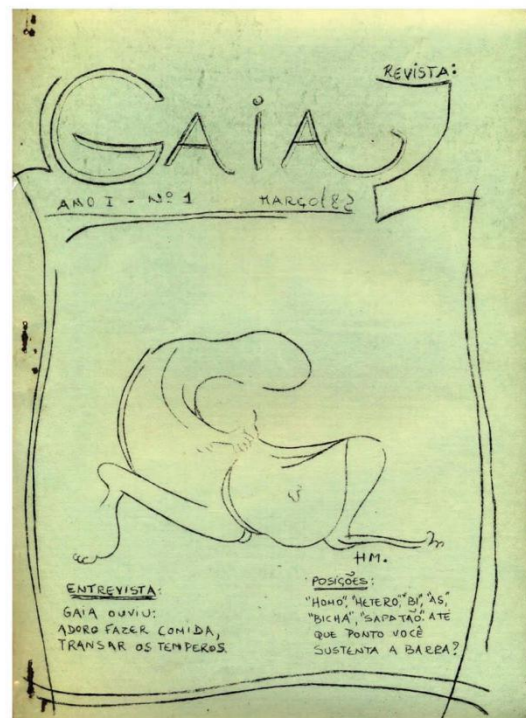


ANEXO B – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (OUTDOORS)

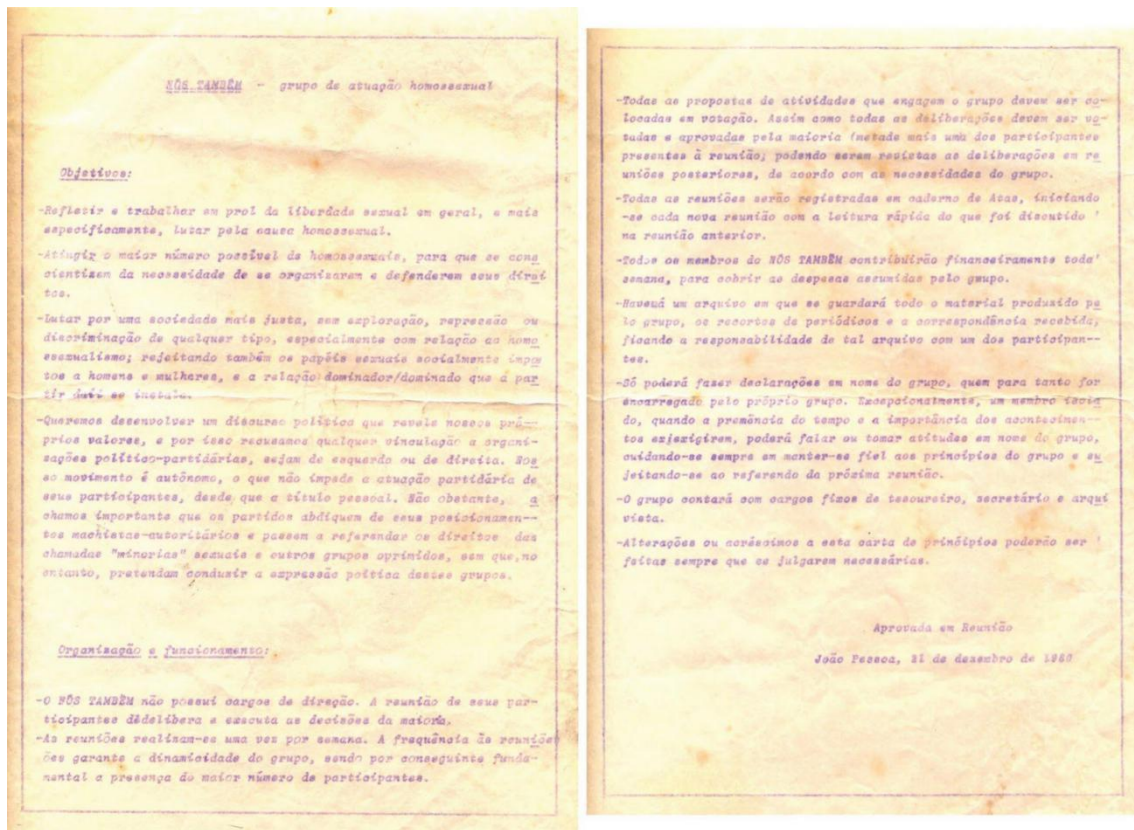




ANEXO C – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (CAPAS DE LIVROS E REVISTAS)



## ANEXO D – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (MANIFESTOS)



### AÇÃO DE LIBERTAÇÃO HOMOSSEXUAL ALH

#### MANIFESTO

Entendemos o sexo como uma necessidade fisiológico/emocional tão importante quanto qualquer outra função de nosso corpo e nossa mente. Não o vemos isolado do processo revolucionário porque a revolução não deve discriminar necessidades por partes: primeiro a revolução política, depois a revolução sexual e de outros grupos oprimidos da sociedade. Queremos uma revolução de corpo inteiro e não somente da barriga vazia.

Aos que pensam que isto é utopia, devemos lembrá-los que até hoje existem pessoas que acham o mesmo do comunismo idealizado por Marx e que foi tão intencionalmente mal entendido por seus seguidores.

Acusamos de reacionários os que nos tentam eliminar classificando-nos de chaga social, em defesa da sagrada família cristã, prendendo-nos, torturando-nos até perdermos nossa dignidade de seres humanos, em qualquer cela suje à repressão.

Acusamos também de reacionários os que tentam deixar-nos à margem do processo revolucionário, desconsiderando nossa luta como afiliação, classificando-nos de decadência pequeno-burguesa, além de nossa extinção de maneira não muito diferente dos fusilamentos promovidos por Khomêini revolucionário, ou obrigando-nos a ser vigos forçados no carnaval como o foi Fidel da Cuba revolucionária.

Além de existirmos como seres humanos, exigimos nossa participação política como grupo de libertação homossexual juntamente com os grupos de negros, mulheres, índios, ecológicos, e tantos outros que aparecem com idéias libertárias, na construção do projeto de libertação da mudança social, moral e política de nossa sociedade.

Lutamos pelo prazer, contra o preconceito, por uma sociedade sem classes, por uma revolução que seja totalmente social e não se limite à dominação de uma classe por outra, seja ela burguesa ou proletária.

Não acreditamos em devociones pequeno-burguesas ou médico-classeistas que tocam em liderar revoluções, numa vanguarda irracional e anti-popular, que visam simplesmente um cargo ou se não, todo o poder do sistema pré-estabelecido nas formas que acreditam venham nos trazer o paraíso.

Não acreditamos numa revolução calçada em dogmas porque todos os dogmas são estérteis, não se abrem para mudanças, não se coadunam com o homem, que está sempre em crescente evolução.

Lançamo-nos publicamente, justo no dia 7 de setembro como forma de questionar falsos gritos de independência que nos fazem cultural. Tomamos como lealdade o símbolo da inconfidência, adotando-o no nosso processo histórico, e brindamos.

LIBERTAS QUE DARÁS TAMBÉM!

João Pessoa, 7 de setembro de 1981



AÇÃO DE LIBERTAÇÃO HOMOSSEXUAL



## 1 DE OUTUBRO - DIA NACIONAL DE LUTA

Há três anos vimos surgir em São Paulo algo de novo no cenário político nacional. Além dos grupos feministas e de negros, começou a se formar o embrião do que hoje se apresenta como Movimento de Libertação Homossexual. A partir daí, em todo o Brasil, aparecem grupos que se propõe a discutir o homossexualismo como uma opção sexual e como manifestação política, contra o machismo, o preconceito, contra o poder estabelecido e a divisão da sociedade em classes.

A luta homossexual não está isolada da luta do povo brasileiro, já que somos discriminados tanto como trabalhadores como homossexuais. O homossexualismo não é uma opção de pessoas de determinada classe, encontra-se inserido em todas as camadas da população, sendo evidentemente mais reprimido nas classes de menor poder aquisitivo, ou seja, na maior parte da população brasileira. Daí a importância de, ao mesmo tempo que lutamos contra o preconceito e o obscurantismo machista da repressão sexual, lutamos por uma mudança social e política, onde sejam respeitadas a liberdade de ser de todos os grupos oprimidos e sua participação efetiva no processo político de mudança social.

O dia nacional de luta tem sua importância na medida em que concentra todos os grupos, respeitando suas especificidades, na formação de uma corrente onde o ideal de libertação, evidentemente, seja o denominador comum.

É preciso dar as mãos na luta contra a exploração e repressão

É preciso libertar corpo e mente para a construção da nova sociedade.

LIBERTAS QUE DAIÁS TAMBÓN!

Ação de Libertação Homossexual

## ANEXO E - MATERIAL GRÁFICO COLETADO (BOLETINS)



### A REPRESSÃO 1 ano de vida CHEGA COM O VERÃO

JOÃO PESSOA ESTÁ VIVENDO UM DE SEUS MOMENTOS MAIS SOMBRIOS DOS ÚLTIMOS TEMPOS. SEMA DILUIR DEMAIS A QUESTÃO AFIRMAR QUE A VIOLÊNCIA À PESSOA, COMO SE TEM MANIFESTADO, FAZ PARTE DE UMA VIOLÊNCIA MAIOR QUE É FRUTO DO SEMPREVISTO, DO CUSTO DE VIDA E DE TODA A CONTRADIÇÃO DO SISTEMA DE EXISTÊNCIA. É QUE TEM DE OBSERVAR É UMA SISTEMÁTICA REPRESSÃO ONTINUA NA OMLA MARÍTIMA DE TALA AÚ, MAIS PARTICULARMENTE AOS HOSSEXUAIS QUE PROCURAM, NAS RUAS E RABOS, RESPIRAR MAIS ALIVIAO DA REPRESSÃO DIÁRIA QUE SOPRIM EM CASA.

A REPRESSÃO É EVIDENTEMENTE TÃO ESPECÍFICA QUE SE DESTINA AOS HOSSEXUAIS APENAS DA OMLA MARÍTIMA, ONDE SÓBRO FALCÃOVANTE NO VERÃO PASSADO UM MOVIMENTO DE CONSCIENTIZAÇÃO DOS HOSSEXUAIS ATRVÉS DE GRUPOS ORGANIZADOS E DA DIVULGAÇÃO DA QUESTÃO NAS MEIAS DOS BARRIS, CHEGANDO A CRIAR UM CLUSTRE VÁRIOS PONTOS DE ENCONTRO ONDE ERAM ORGANIZADOS SHOWS, FETAS E LANÇAMENTOS DE PUBLICAÇÕES.

A REPRESSÃO É FRUTO DE UMA AÇÃO ORGANIZADA NO SENTIDO DE "REAR" AS RUAS E BARRIS DA OMLA, DE CORDEN O PERÍODO DE "CONTINÚO" OS FILHINHOS DA CLASSE MÉDIA ALTA QUE TAMBÉM AS PRECIDENTE, PUL MEIRO FORAM AGIR DA POLÍCIA FEDERAL, SOB O AMPLAR LEGAL, INVADIA DO BARRIS EM CADA AÇÃO NACIONAL, REPRÉSENTANDO A REPRESSÃO DE BARRIS E DOS PRÓPRIOS GRUPOS.

BARRIS METRALHADORAS COMO INTIMIDAO, É PRECISO QUE SE DICA QUE OS LOCAIS QUE A POLÍCIA INVADIA E RAM LOCAIS DE ENCONTRO DE HOSSEXUAIS, E COM ISTO A POLÍCIA TENTAVA FAZER UMA ANLOGIA DE TÓICO COM HOSSEXUALISMO.



AGORA A REPRESSÃO MANIFESTA SE ATRVÉS DA MANIPULAÇÃO DE GRUPOS DE RAPAZES NAUTISTAS CONTRA OS HOSSEXUAIS. É QUE A POLÍCIA NÃO TEM AMPLAR DA LATA PARA REPRÉSENTAR UM PESSADO DO APARATO POLICIAL.

EXISTE UMA JUSTIFICATIVA PARA TODAS ESTAS AGRESSÕES, O QUE É PARVAMENTE, PARECE, INDEVIDUADA DO REPRÉSENTO, AGRESSÃO "TRUPO" E NÃO PESSOAS DE CARACTERIZARIA COMO AÇÃO POLÍTICA GERANDO UMA REPRÉSENTAÇÃO MAIOR NO CONJUNTO DA SOCIEDADE.

É PRECISO QUE ESTAS AGRESSÕES SEJAM DIVULGADAS ENTRE TODOS OS GRUPOS ORGANIZADOS PARA QUE SE POSSA FAZER UMA AÇÃO JOVINAL EM DEFESA DOS LIBERDADES INDIVIDUAIS E DOS PRÓPRIOS GRUPOS.

O DIA 1º DE NOVEMBRO TEM UM SIGNIFICADO MUITO IMPORTANTE PARA O MOVIMENTO DO GRUPO ORGANIZADO A NOSTRO CANTON. DIA REPOITO AO SURGIMENTO DO PRIMEIRO GRUPO HOSSEXUAL DO PRINCÍPIO TEREIRO DO NORDESTE.

O NÓS TAMBÉM surgiu com a alegria do verão passado, aproveitando na brecha da abertura e criando espaços livres para encontro dos homossexuais e discussão de seus problemas. Realizou várias festas, participou de debates e Natal, João Pessoa Recife, mundo do primeiro encontro regional dos grupos homossexuais, e ganhou na rua da cidade com pixôes e outdoor, e a comemoração no dia internacional do orgulho gay.

O NÓS TAMBÉM está realizando uma festa pra seu aniversário. Interessados procurem os membros do grupo.

### ESPERANDO JOÃO

Jonard Nunes de Almeida está lançando mais um filme super 8 independente "fricção histórico exigente", que faz parte de sua vasta filmografia. Nesta vez trata-se de uma produção voltada para a Paraíba, onde recria o ambiente de uma época histórica, com personagens e situações que se tornam uma verdadeira obra de arte.

Trata-se, nas palavras de Jonard, de uma "fricção histórico exigente", que faz parte de sua vasta filmografia. Nesta vez trata-se de uma produção voltada para a Paraíba, onde recria o ambiente de uma época histórica, com personagens e situações que se tornam uma verdadeira obra de arte.

no filme sofre a perseguição e esta gera a tragédia, entendendo-se que não se trata de uma tragédia grega e sim da tragédia moderna ou "tragédia gay", como define Jonard.

O filme se define como uma metáfora pessoal a todos que tenham infirmitos os valores de sua época, transgredir os limites da personalidade e se identificar com os anseios mais íntimos, mais orgânicos de cada indivíduo.

Por exemplo, Fere que em sua personagem

### A MANIFESTAÇÃO DO NÃO

Como parte das comemorações do 1º de outubro, Dia Nacional de Luta dos Trabalhadores, as entidades democráticas de nossa cidade resolveram fazer uma passeata pelas principais ruas e um ato público. Decidimos participar porque acreditamos que devemos estar integrados aos outros setores de luta da sociedade e também porque para nós era uma boa oportunidade de tornar pública a existência do novo grupo de libertação homossexual. Para pararmos um texto de apoio a todos os grupos para a construção da nova sociedade e levamos nosso manifesto para ser distribuído com os presentes. Porém, para nossa grande surpresa, quando fomos nos inscrever para o ato, fomos recusados, fomos negados o direito de voz com a alegação de que a luta homossexual não é uma bandeira de luta e sim uma luta de resistência.

ticipar do ato. Quando começamos a nos pronunciar, havia ainda uma grande confusão quanto a nossa participação, e em determinada hora, fomos impedidos de falar, o que fez com que a plateia de aproximadamente quinhentas pessoas, reagisse gritando e exigindo nossa volta. A comissão então teve que ceder e concluiu nos manifestando: A bandeira do grupo continua destruída e passamos a distribuir nosso manifesto.

Esta foi a primeira vez que um grupo homossexual destruiu as ruas de João Pessoa, mesmo a contragosto das forças ditas progressistas e democráticas.



### NÓS TAMBÉM BOLETIM Nº 2

Nós Também comemoramos, dia 1º de Novembro, um ano de atividades e como não podia deixar de ser comemoramos a data com uma festa para os amigos e integrantes do grupo. O bar funcionou para dar alguma renda para o grupo e produzimos um show com a participação de Jonard, Percequetti e Orlando. A festa foi toda ornamentada com folhagem de palmeiras e postagem Henrique mostrando inquietos burdos e ainda a bandeira de Ação de Libertação Homossexual - A.L.H. Na noite e festa houve alguns instantes para comemorar o delicioso bolo de aniversário e distribuição da pipoca e amendoim. Depois, o show voltou a funcionar até uma hora.

Ficou a certeza de ter sido uma das melhores festas dos últimos tempos.

SEINT... Realizamos em outubro a Segunda Convivência Intensiva do Nós Também. Durante duas noites fizemos reuniões divididas em duas partes: na primeira, organizamos e nosso arquivo e na segunda cada integrante do grupo leu um depoimento sobre sua vida. Esta última parte possibilitou maior conhecimento pessoal de todos e nos deu margem para refletir sobre nossa prática cotidiana.

PLISTY... Para quem é adepto do rodageira boite Plisty, do Recife, em breve vai mudar de endereço. O novo está sendo conseguido com muito empenho e bom gosto. Terá uma área ao ar livre, dentro do ambiente do boite, para se respirar ar puro, tomar uma bebida e namorar com mais tranquilidade.

VALES E FETAS... É certo que João Pessoa não conta com lugares declaradamente gays mas há uma porção de locais que a mídia pode frequentar com tranquilidade e outros que poderão ser invadidos pela gente gay. Um dos lugares já frequentados é um pedaço da praia do Cabo Branco, conhecido como Vale das Borecas (entre o Motokar e o Clube de Engenharia). Lá, durante as manhãs ensolaradas se reúnem, dentro das pocinhas d'água que se formam nas pedras, grupos e mais grupos de homossexuais, mas só de segunda a sexta. Nos fins de semana o pessoal prefere curtir a feijinha de Tambau e o inevitável Cantor, ologamento desta (ou vice-versa?).

NÓS TAMBÉM-Boletim nº 2

Pág. 02

REPRESSÃO E RESISTÊNCIA... Nós Também aproveitamos o show de Célia de França, Tadeu Botas, Ivan Santos e Bráulio Tavares fomos até o Astral onde levamos uma nota de denúncia e repúdio a nova onda de repressão contra os homossexuais desencadeada recentemente na cidade por delegados e pela imprensa e configurada em prisões e notícias escandalosas na imprensa local machista e reacionária. É a seguinte a nota lida na oportunidade.

Não é o que se quer que vocês censuram? Não, não a agreda, e que se agreda. Com estas palavras queremos denunciar a violência que vem sendo cometida ultimamente contra os homossexuais em João Pessoa.

Neste contexto, a repressão policial, destaca-se a ignorância e sensacionalismo de certo órgão de imprensa que reserva para os homossexuais sua página policial distorcendo fatos, comprometendo pessoas, incentivando um puritanismo alardeado de repressões.

Queremos saber que, se se reprime e desrespeita o amor entre duas pessoas do mesmo sexo, criamos um clima de conduta para todos os homens. Dessa forma, a violência aos homossexuais manifesta-se na apreensão de todos os seres humanos, independente da maneira que fazem de seus parceiros sexuais.

Fazemos de público o nosso protesto. Queremos continuar dizendo aos Shakespearos: "Meu melhor amigo e eu somos um só".

Por isso, a melhor parte de mim".

(Nós Também-Sem Lixo - Ação de Libertação Homossexual)







# BOLETIM Nº 1

OUTUBRO - 1981  
JOÃO PESSOA - PB

## TJERK

Tjerk Van Den Jorg, a exemplo do que fez em outras cidades, passou três dias em João Pessoa, numa convivência descontraída com Nós Tábua. Não promoveu nenhum debate público ou entrevista com a imprensa. Preferiu uma convivência mais íntima e as intensas que resultou positiva e ilustradora. Fizemos um encontro mais formal com ele durante uma noite, quando passamos informações sobre nossos respectivos grupos. Tjerk deixou conosco 6 exemplares de publicações dinamarquesas e ficou de enviar outras, de toda a Europa, em breve. Em contrapartida, estamos elaborando um dossiê mais completo sobre o grupo (texto, fotos) para enviarmos, através dele, à Associação 48.

## TRABALHO CONJUNTO

Desde agosto, Lu e Henrique, como representantes do Nós Tábua, estão se reunindo com outros representantes do Grupo de Negros de João Pessoa e do grupo Feminista Local Maria Nulher (ex-centro da Mulher). Essas reuniões, deverão sair formas de trabalho em conjunto, após esta fase inicial de conhecimento mútuo, das quais, a primeira já definiu o um documento conjunto para ser lançado à população falando das especificidades de cada luta e a importância dos três movimentos estarem unidos na batalha por uma sociedade mais justa, livre e igualitária, sem preconceitos ou discriminações.

## PCINT

O NT assumiu e realizou uma ideia lançada por Lauro em uma de suas reuniões: o Primeiro Encontro de Convivência Intensiva do Nós Tábua.

O PCINTE, como denominamos o Encontro, foi realizado de quarta a domingo, na casa do Lauro, e contou não só com gente do grupo mas também com amigos e ex-integrantes. A cada noite, por volta de seis e mais nos reunimos no local para fazer o jantar com distribuição de ta refaia. Depois, papos descontraídos por alguns minutos e em seguida, o lance mais formal. Foram realizadas as duas palestras: A Prática Sódica no Brasil Colonial, por Gabriel (ex-NT), e Doenças Venéreas, por Carlos. Depois das palestras os debates foram

BOLETIM Nº 1

BOLETIM Nº 1

bastante participativos. No papo sobre Venéreas as discussões foram as mais profundas (com muita descontração) que findou com bichas e pitombas falando sobre suas experiências amorosas, modos de fazer, de dar, de receber. Foi ótimo.

O PCINTE foi encerrado com uma festa e um delicioso desfile promovido por algumas bichas presentes.

## SCINT

Na próxima semana (12 e 13/10) estaremos realizando o Segundo Encontro de Convivência Intensiva do Nós Tábua-Sociedade. Vai ser mais uma reunião de trabalho do que de debates. Aproveitaremos para organizarmos nosso arquivo e da fim a nossa próxima atividade: publicações.

## A LUTA DA A.L.H.

Como todos sabem a 1ª de Outubro foi definido no Paralelo como o Dia Nacional de Luta. Aqui, as entidades classistas organizaram um ato público e, como não podia deixar de ser, já fomos nós, homossexuais, levar nosso recado contra a repressão e a exploração. Acordamos que no local da concentração e de onde sairia o ato foi negada a palavra aos integrantes da Ação de Libertação Homossexual (um grupo novo, af de sigla: LIBERTAS QUE DÁMÁS TÁBUA) que deveria ler manifesto e abrir a bandeira do grupo. Numa rápida deliberação o grupo decidiu fazer uma denúncia no dia seguinte, através de alguns integrantes do grupo se retiraram e outros seguiram até a Assembleia onde o ato se realizaria. Lá, foram comunicados que teria espaço para falar Henrique e mais no plenário e começou a ler o manifesto sendo logo interrompido pelas "comentadoras" que ficaram exigindo que ele falasse das "lutas dos trabalhadores". Henrique interrompeu de fato a leitura e, surpresa pública começou a bater palmas e a gritar exigindo que ela continuasse. Sem saída, as organizadoras não puderam fazer o que o público pediu. No final da leitura do manifesto e da abertura da bandeira da A.L.H. muitas palmas e muita força dos presentes aos corajosos homossexuais que, pela primeira vez participaram, depois de muita barra, de uma manifestação promovida pelas "entidades desocritas".

## N.º 1 - NO ENCONTRO DE FEMINISTAS

O Grupo Feminista Local, Maria Nulher (ex-Centro da Mulher) de João Pessoa, realizou nos dias 3 e 4 deste mês o II Encontro Feminista do Nordeste. O N.º 1 desde o início da organização do Encontro, foi convidado a participar e a ajudar. Foi o que fizemos. Aproveitamos a ocasião para fazer um balanço de tudo o que foi publicado: Boletim da Tábua e Boletim da Tábua e Boletim da Tábua.

Boletim da Tábua Nº 2

montagem fotográfica. Além disso, Sandra participou da mesa redonda (sessão aberta ao público) sobre Formas de Violência Contra a Mulher quando fez um histórico da legislação brasileira que fala sobre homossexualidade desde o Brasil Colonial e falou sobre outros aspectos de repressão, discriminação e violência contra a mulher homossexual. Participamos da mesa uma representante do Movimento Negro do Recife e Wilson, ex-Gêbo e atual militante do Ação Mulher do Recife. Vale salientar que daí pra frente não só no debate, mas também no grupo de estudo sobre sexualidade e técnica foi a questão homo sexual.

No verdade, o final de semana compreendido entre 1º e 4 de outubro foi muito importante para o NT parabenizando a primeira vez participamos de um ato público e de um debate promovendo muita discussão sobre homossexualidade na cidade.

## PUBLICAÇÕES

A próxima atividade prioritária do Nós Tábua será a publicação de trabalhos dos integrantes do grupo. Deveremos lançar, inicialmente, textos de Gabriel sobre homossexualismo: currículo da Universidade Federal do Prazer, elaborado pelo Lauro (aguardamos, vocês vão rir); artigo de Sandra sobre pirações libertárias e desenhos de Gersona.

Texto de NT apresentado pelo Nós Tábua sobre violência contra homossexuais argentinos e aprovado na plenária final do II Encontro Feminista do Nordeste (João Pessoa, 3 e 4 de Outubro de 1981).

Mais mulheres, reunidas no II Encontro Feminista do Nordeste, na cidade de João Pessoa, denunciaram a situação de perseguição e violência contra os movimentos feminista e homossexual na Argentina. A repressão que o regime argentino impõe iguala pouco traço, dando fim a toda a liberdade de expressão e reunião, levou as referidas militantes à clandestinidade.

A homossexualidade não é considerada crime naquele país, no entanto, as leis de acesso e a prática policial são utilizadas para legalizar a repressão aos gays argentinos. A polícia recebeu curules especiais para detetar homossexuais nas ruas chegando a reconhecer os para em seguida puni-los. Os bares e boites são invadidos e fechados pela polícia. O terrorismo cotidiano está lapidando os gays de circularem livres pelas ruas, parques, praças e qualquer local público. Reuniões privadas são proibidas pelas leis de acesso e que se configure uma violação do direito constitucional.

A Comissão pelos Direitos do Gênero, pequeno grupo formado na clandestinidade, segue atualmente a luta iniciada, em tempos normais, pela Frente de Libertação Homossexual. A referida Comissão foi quem passou, para os grupos brasileiros, as informações aqui prestadas.

Boletim da Tábua Nº 1

Por toda esta situação de extrema violência física e contra os direitos humanos na Argentina contra os grupos feministas e homossexual é que nós mulheres feministas argentinas nesta ocasião o nosso repúdio e denúncia pública e todo o povo brasileiro conclamamos todos os grupos feministas e homossexuais do país a engrossarem esta denúncia.

## DESCRIÇÃO

1- Decidimos tirar este "boletim" para informar a todos os grupos sobre nossas atividades, e que ficaria deficit em certos indivíduos além de sua, poderíamos correr o risco de deixar algumas coisas importantes.

2- PIOMBAS, é uma expressão muito usada aqui e no Recife para designar "lésbica".

## ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

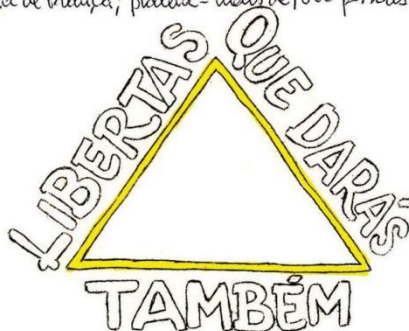
MONTREIRO DA FRANÇA 588  
MANAIRA  
58000 JOÃO PESSOA - PB



## ANEXO F – MATERIAL GRÁFICO COLETADO (OUTROS DOCUMENTOS)

### CRONOLOGIA

- \* 29/8/81 - outdoor de nosso símbolo numa das principais ruas da cidade
- \* 07/9/81 - lançamento público do grupo no teatro Lima Penande quando da Feira da Criação. Leitura e distribuição de nosso manifesto (Não houve o lançamento porque não havia público)
- \* setembro 81 - outdoor do símbolo na Av. Epitácio Pessoa
- \* 01/10/81 - leitura em ato público (Praça João Pessoa - Assembleia Legislativa) de documento ligando a luta homossexual às outras lutas de oprimidos da sociedade
  - distribuição do manifesto
- \* OUTUBRO 81 - 1º número do jornal
- \* 13/11/81 - Nota de protesto contra matérias pejorativas aos homossexuais publicadas em O Norte (palco - Clube Astria; show - Ivan, Bráulio, Tadeu e Célia de França; plateia - mais de 1000 pessoas) - Nota conjunta - ALH  
Nós também  
ser livre



AÇÃO DE LIBERTAÇÃO HOMOSSEXUAL

3a 7  
de setembro  
1983

# O GRITO

TEMPO INSTÁVEL  
SUJEITO A CONSTANTES  
PERTURBAÇÕES

JACUMÁ - PARAIBA

## I ENCONTRO DE HOMOSSEXUAIS DA PARAIBA

### SUGESTÕES DE PAUTA

- INFORMAÇÕES SOBRE O MOVIMENTO HOMOSSEXUAL NA PARAIBA E NO BRASIL
- CAMPANHA MORALISTA NAS RÁDIOS E JORNAIS (RELAÇÃO DA MORTE DE GORETE COM O BAR DA XOXOTA)
- BALANÇO DO MOVIMENTO HOMOSSEXUAL PARAIBANO DESDE A EXTINÇÃO DO "NÓS TAMBÉM"
- PROPOSTAS DE ATUAÇÃO NAS PRÓXIMAS ELEIÇÕES (VEREADORES/86)
- MOBILIZAÇÃO PARA ABERTURA DE VERÃO
- EXPANSÃO DE PROMOÇÕES CULTURAIS SOBRE O TEMA

### PROGRAMAÇÃO

- ACAMPAMENTO A PARTIR DO DIA 3 DE SETEMBRO (SÁBADO) EM CLIMA PERMANENTE DE DISCUSSÃO
- DEBATES NOS DIAS 4 DE SETEMBRO (DOMINGO) E 7 DE SETEMBRO (QUARTA-FEIRA) A PARTIR DAS 14 HORAS
- CURTIÇÕES, FECHAÇÕES E ATIVIDADES CONGÊNERES TODOS OS DIAS, O DIA TODO
- CULMINÂNCIA/COMILAÇÃO NO DIA 7 DE SETEMBRO COM ENCERRAMENTO DOS DEBATES.
- SHOWS, DESFILES, ETC. POR CONTA DA CRIATIVIDADE DE CADA UM(A).

## ★ ★ ★ PARTICIPE ★ ★ ★

Esta carta é uma convocação a todos os homossexuais (homens e mulheres) paraibanos para que se reúnam nos dias 4 e 7 de setembro de 1983, para discutirem as questões referentes à vivência homossexual.

Desde a extinção do "Nós Também" falta-nos a iniciativa para um debate amplo sobre nossas questões imediatas e gerais, como também o conhecimento do que os grupos homossexuais andam fazendo pelo Brasil afora.

Conscientes de que seja necessária a informação e a crítica para vencer a alienação e de que só a união de todos os homossexuais poderá acabar o preconceito, para que possamos viver dignamente com nossa opção sexual, contamos com a participação de todos num clima de paz e afetividade.

Henrique & Manuel

## ANEXO G – TRANSCRIÇÃO DA CARTA DE PRINCÍPIOS DO *NÓS TAMBÉM*

### ***NÓS TAMBÉM*** – grupo de atuação homossexual

#### **Objetivos:**

- Refletir e trabalhar em prol da liberdade sexual em geral, e mais especificamente, lutar pela causa homossexual;
- Atingir o maior número possível de homossexuais, para que se conscientizem da necessidade de se organizarem e defenderem seus direitos;
- Lutar por uma sociedade mais justa, sem exploração repressão ou discriminação de qualquer tipo, especialmente com relação ao *homossexualismo*<sup>20</sup>; rejeitando também os papéis sexuais socialmente impostos a homens e mulheres, e a relação dominador/dominado que a partir dali se instala;
- Queremos desenvolver um discurso político que revele nossos próprios valores, e por isso recusamos qualquer vinculação a organizações porlítico-partidárias, sejam de esquerda ou de direita. Nosso movimento é autônomo, o que não impede a atuação partidária de seus participantes, desde que a título pessoal. Não obstante, achamos que os partidos abdicuem de seus posicionamentos machistas-autoritários, e passem a referendar os direitos das chamadas “minorias” sexuais e outros grupos oprimidos, sem que, no entanto, pretendam conduzir a expressão política desses grupos.

#### **Organização e funcionamento:**

- O *Nós Também* não possui cargos de direção. A reunião de seus participantes delibera e escuta as decisões da maioria;
- As reuniões realizam-se uma vez por semana. A frequência às reuniões garante a dinamicidade do grupo, sendo, por conseguinte fundamental a presença do maior número de participantes;
- Todas as propostas de atividades que engagem no grupo devem ser colocadas em votação. Assim todas as deliberações devem ser votadas e

---

<sup>20</sup> À época o uso do sufixo *ismo*, que determinava a homossexualidade como patologia, ainda era usado. A despatologização só veio acontecer em 1990, pela OMS.

aprovadas pela maioria (metade mais um dos participantes presentes à reunião); podendo ser revistas as deliberações em reuniões posteriores, de acordo com a necessidade do grupo.

- Todas as reuniões serão registradas em cadernos de atas, iniciando-se cada nova reunião com a leitura rápida do que foi discutido na reunião anterior;
- Todos os membros do **Nós Também** contribuirão financeiramente toda semana, para cobrir as despesas assumidas pelo grupo;
- Haverá um arquivo em que se guardará todo o material produzido pelo grupo, os recortes de periódicos e a correspondência recebida, ficando a responsabilidade de tal arquivo com um dos participantes;
- Só poderá fazer declarações em nome do grupo, quem para tanto for encarregado pelo próprio grupo. Excepcionalmente, um membro isolado, quando a mremência do tempo e a importância dos acontecimentos exigirem, poderá falar ou tomar atitudes em nome do grupo, cuidando-se sempre em manter-se fiel aos princípios do grupo e sujeitando-se ao referendo da próxima reunião;
- O grupo contará com cargos fixos de tesoureiro, secretário e arquivista;
- Alterações ou acréscimos a esta carta de princípios poderão ser feitas sempre que se julgarem necessárias.

Aprovada em reunião

João Pessoa, 21 de dezembro de 1980

## ANEXO H – TRANSCRIÇÃO DO MANIFESTO DA ALH

Entendemos como uma necessidade fisiológico/emocional tão importante quanto qualquer outra função de nosso corpo e nossa mente. Não o vemos isolado do processo revolucionário por que a revolução não deve discriminar necessidades por partes: primeiro a revolução política, depois a revolução sexual e de outros grupos oprimidos da sociedade. Queremos uma evolução de corpo inteiro e não somente da barriga vazia.

Aos que pensam que isto é utopia, devemos lembra-los que até hoje existem pessoas que acham o mesmo do comunismo idealizado por Marx e que foi tão intencionalmente mal entendido por seus seguidores.

Acusamos de reacionários os que nos tentam eliminar classificando-nos de chaga social, em defesa da sagrada família cristã, prendendo-nos, torturando-nos até perdermos nossa dignidade de seres humanos, em qualquer cela suja da repressão.

Acusamos também de reacionários os que tentam nos deixar à margem do processo revolucionário, desconsiderando nossa luta específica, classificando-nos de decadência pequeno-burguesa, planejando nossa extinção de maneira não muito diferente dos fuzilamentos produzidos por Khomeini revolucionário, ou obrigando-nos a serviços forçados no canavial como o fez Fidel de Cuba revolucionária.

Além de existirmos como seres humanos, exigimos nossa participação política como grupo de libertação homossexual juntamente com os grupos negros, mulheres, índios, ecologistas, e tantos outros que apareçam com ideias libertárias, na construção do grande alicerce da mudança social, moral e política de nossa sociedade.

Lutamos pelo prazer, contra o preconceito, por uma sociedade sem classe, por uma revolução que seja totalmente social e não se limite à dominação de uma classe por outra, seja ela burguesa ou proletária.

Não acreditamos em devaneios pequeno-burgueses ou médio-classistas que teimam em liderar revoluções, numa vanguarda irracional e anti-popular, que visam simplesmente um cargo ou senão, todo o poder do sistema pré-estabelecido nos dogmas que acreditam venham nos trazer o paraíso.



Não acreditamos numa revolução calçada em dogmas por que todos os dogmas são estéreis, não se abrem para mudanças, não se coadunam com o homem, que está sempre em crescente evolução.

Lançamo-nos publicamente justo no dia 7 de setembro como forma de questionar falsos gritos de independência que nos fazem cultuar. Tomamos como legítimo o símbolo da inconfidência, adaptando-o ao nosso processo histórico, e bradamos

LIBERTAS QUE DARÁS TAMBÉM

João Pessoa 7 de setembro de 1981

## **ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DO MANIFESTO LIDO POR HENRIQUE MAGALHÃES NO SHOW DOS QUATRO PARAIBANOS NO CLUBE ÁSTREA.**

Amor é o que se quer; o que podeis censurar? Amo, como me agrada, e quem me agrada. Com essas palavras queremos denunciar a violência que vem sendo cometida ultimamente contra os homossexuais em João Pessoa.

Neste contexto, além da repressão policial, destaca-se a ignorância e sensacionalismo de certo órgão de imprensa que reserva para os homossexuais sua página policial. Distorcendo fatos, comprometendo pessoas, incentivando um puritanismo eivado de represálias.

Queremos crer que, ao se reprimir e desrespeitar o amor entre duas pessoas do mesmo sexo, criam-se normas de conduta para todos os homens. Dessa forma a violência aos homossexuais manifesta-se na expressão de todos os seres humanos, independente da escolha que fazem de seus parceiros sexuais.

Fazemos de público nosso protesto. Queremos continuar dizendo como Shakespeare: “meu melhor amigo e eu somos um só. Tu és a melhor parte de mim”.

## **ANEXO J – TRANSCRIÇÃO DO MANIFESTO DO DIA NACIONAL DE LUTA**

### **1 de OUTUBRO – DIA NACIONAL DE LUTA**

Há 3 anos vimos surgir em São Paulo algo de novo no cenário político nacional. Além dos grupos feministas e de negros, começou a se formar o embrião do que hoje se apresenta como movimento de libertação homossexual. A partir daí, em todo o Brasil aparecem grupos que se propõem a discutir o homossexualismo (sic) como uma opção sexual e como manifestação política, contra o machismo, o preconceito, contra o poder estabelecido e a divisão de sociedade em classes.

A luta homossexual não está isolada da luta do povo brasileiro, já que somos discriminados tanto como trabalhadores, como homossexuais. O homossexualismo (sic) não é uma opção de pessoas de determinada classe, encontra-se inserido em todas as camadas da população, sendo evidentemente mais reprimido nas classes de menor poder aquisitivo, ou seja, na maior parte da população brasileira. Daí a importância de, ao mesmo tempo que lutamos contra o preconceito e obscurantismo machista da repressão sexual, lutamos por uma mudança social e política, onde sejam respeitadas a liberdade de ser de todos os grupos oprimidos e sua participação efetiva no processo político de mudança social.

O dia nacional de luta tem sua importância na medida em que concentra todos os grupos, respeitando suas especificidades, na formação de uma corrente onde o ideal de libertação evidentemente, seja o denominador comum.

É preciso dar as mãos na luta contra a exploração e repressão.

É preciso libertar corpo e mente para a construção da nova sociedade.

**LIBERTAS QUE DARÁS TAMBÉM!**

**Ação de Libertação Homossexual**