



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

A Invisibilidade do Privilégio: Uma reflexão sobre a estrutura de poder do privilégio através da arte do cartaz.

Mestrando | Thiago da Cunha Carvalho

Orientação | Professora Doutora Teresa Veiga Furtado

Co-orientação | Professora Emérita Jane Gilmor

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto

Évora, 2019

Esta dissertação não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

A Invisibilidade do Privilégio:

***Uma reflexão sobre a estrutura de poder do privilégio através
da arte do cartaz.***

Mestrando: Thiago da Cunha Carvalho

Orientação: Professora Doutora Teresa Veiga Furtado

Co-orientação: Professora Emérita Jane Gilmor

Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimentos dos requisitos a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Évora, março de 2019

Esta dissertação não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri



Membros do Júri:

Prof. Doutora Paula Reaes Pinto (Presidente), Universidade de Évora

Prof. Doutora Aida Maria Dionísio Rechená (Vogal Arguente), Universidade Lusófona

Prof. Doutora Teresa Veiga Furtado (Vogal Orientadora), Universidade de Évora



Agradecimentos

Agradeço à minha família, pais e irmã, pela compreensão e paciência durante os últimos meses da finalização deste relatório. À minha parceira Bárbara Rossi, que sempre me deu força, ânimo e amor para me manter firme até o final.

Às minhas orientadoras, as professoras Teresa Veiga Furtado e Jane Gilmor, pela paciência, tempo e compartilhamento dos seus conhecimentos ao longo desse trabalho de projeto.

Aos meus amigos do Brasil, Alemanha e Portugal que compreenderam o meu afastamento e a falta de contacto durante o processo todo. Agradeço também aos meus colegas de Mestrado da Universidade de Évora.




Resumo

O presente Trabalho de Projecto do Mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais busca compreender as relações de privilégio na estrutura de poder estabelecido na nossa sociedade ocidental, a partir do ponto de vista de uma pessoa privilegiada, ou seja, eu próprio enquanto homem, branco, heterossexual e de classe média e do respectivo lugar de fala de cada uma destas categorias sociais. Para alcançar este objetivo, construí o objecto de estudo focado sobre as relações entre o cartaz e a representação do privilégio, tendo por pano de fundo uma linha orientadora que cruza as artes visuais, a história da arte e os estudos culturais, no período compreendido entre o início do séc. XX e a actualidade, no contexto ocidental.

No decorrer desta pesquisa, interessou-me estudar a vertente da arte do cartaz engajada nas questões políticas e sociais que subverte o poder opressor da cultura e dos meios de comunicação de massas, e contribui para a consciencialização do público receptor relativamente aos seus próprios privilégios. De igual modo, pretendi expandir a percepção do público acerca desta temática, principalmente, no que respeita à sua empatia com aqueles que não compartilham dos privilégios fomentados na nossa sociedade.

Ao longo deste estudo, teórico e prático, destaquei o meu lugar de fala e desenvolvi trabalho no campo do autobiográfico, tendo buscado reflectir sobre o meu papel pessoal na sociedade e nos contrastes entre o meu grupo social de pertença e aqueles que são diferentes do meu. Igualmente, evidenciei os meus privilégios tidos como sendo o padrão, o normal e o natural e, assim, tornados invisíveis através das instituições responsáveis pela socialização como a família, o meio laboral e os meios de comunicação social, entre outras estruturas sociais que desempenham um papel fundamental na construção da consciência individual e colectiva. Por último, salienta-se que o conjunto de cartazes artísticos desenvolvidos ao longo do curso de mestrado, foram entendidos por mim como um modo de resistir e dar visibilidade ao



que a estrutura de poder onde me encontro inserido oculta de um modo sistemático e regular, isto é, aos privilégios de determinados grupos na sociedade ocidental.


Palavras-chave: privilégio, arte do cartaz, interseccionalidade, arte política, fotomontagem digital, colagem.

The Invisibility of Privilege: A reflection on power structure of privilege using digital collage art.

Abstract

The present Project Work of the Master in Artistic Practices in Visual Arts seeks to understand the relations of privilege in the structure of power established in our Western society, from the point of view of a privileged person, that is, myself as a white, heterosexual and middle class man and that the standing point of each group that I represent in society. To do this, having as background a guideline that crosses the visual arts, the history of art and cultural studies, I constructed the object of study, focused on the relations between the poster and the representation of the privilege, in the period comprised of the beginning of the century XX to the present, in a Western context.

During this research, I rely on an art engaged in political and social issues, and subverting the oppressive power of mass media, in this case the poster, as well as its important contribution to reaching the receiving public an awareness of their own privileges, expanding their perception of the subject, and especially their empathy with those who do not share the privileges fostered in our society.



By respecting my standing point during this investigation, the practical and theoretical work started from the autobiographical field, when trying to reflect on my role in society and its contrasts with groups different from mine. Evidencing my privileges, taken as the standard, the normal and the natural and thus, made invisible through institutions and other social structures that play a fundamental role in the construction of collective consciousness. Thus, in order to reflect on the privileges and their invisibility, the set of artistic projects developed in the master's degree was a way of resisting and visualizing, through my posters, what this structure of power helped to conceal, that is, the privileges certain groups in Western society.

Keywords: privilege, art of poster, intersectionality, political art, digital photomontage, urban art.

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMAGENS	9
Introdução.....	12
Capítulo I - Privilégio, interseccionalidade e lugar de fala, no contexto neo-liberalista e pós-colonial ocidental	15
1.1. Privilégio.....	15
1.1.1. O privilégio nosso de cada dia.....	15
1.1.2. A Interseccionalidade das opressões.....	22
1.1.3. Capitalismo, o melhor amigo do privilégio.....	23
1.1.4. Paradoxo do privilégio e empatia	27
1.2. Lugar de fala.....	31
Capítulo II - Cartazes políticos desde o século XX à actualidade.....	35
2.1. A arte do cartaz e as questões sócio-políticas.....	35
2.1.1. Dada e Construtivismo: o uso político da fotomontagem	35
2.1.2. A Resistência Política do cartaz no Pós-Modernismo	50
2.1.3. As experimentações gráficas na Contemporaneidade	56
2.2. Stefan Sagmeister e o uso do corpo	61
Capítulo III - Projecto artístico: A Invisibilidade do Privilégio.....	67
3.1. Processo Criativo	67
Considerações Finais.....	91
Referências Bibliográficas.....	95

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1 – PiaGlenn, <i>Meme #NotAllMen com o poster promocional da série de TV Game of Thrones</i> , 31/03/2014.	18
Fig. 2 – Matt Lubchansky, <i>Save Me</i> , 10/04/2014.....	19
Fig. 3 – Marilyn Loden e Judy Rosener, <i>Roda da Diversidade</i> , 1996.....	29
Fig. 5 – Hannah Höch, <i>Cut with a Kitchen Knife Dada through the last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany</i> , 1919, Colagem, 114 x 90 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin.....	40
Fig. 6 – John Heartfield, <i>Krieg und Leichen - Die Letzte Hoffnung der Reichen</i> , 1932, Colagem, 37.94 x 55.4 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.....	41
Fig. 7 – John Heartfield, <i>Adolf, der Uebermensch: Schluckt Gold und redet Blech</i> , 1932, Colagem, 70,5 x 59 cm.	42
Fig. 8 – Gustav Klutssis, <i>Spartakiada Moscow</i> , 1928, Colagem, 60,3 x 69,8 cm, Merrill C. Berman Collection	44
Fig. 9 – Gustav Klutssis, <i>Under the Banner of Lenin for Socialist Construction</i> , 1930, Colagem, 70,5 x 59 cm, Victoria and Albert Museum, London.....	45
Fig. 10 – El Lissitzky, <i>Branco com a Cunha Vermelha</i> , 1920, Litografia offset, 49,5 x 71,4 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Baixos.	46
Fig. 11 – El Lissitzky, <i>The Constructor</i> , 1924. Impressão em prata coloidal, 13.9 x 8.9 cm, VG Bild-Kunst, Bonn.....	47
Fig. 12 – El Lissitzky, <i>Russische Ausstellung</i> , 1929. Gravura, 124 x 89,5 cm, Museum of Modern Art, Nova York.	47
Fig. 13 – Iwao Yamawaki, <i>Der Schlag gegen das Bauhaus</i> , 1932. Colagem, 70,5 x 59 cm, Bauhaus-Archive, Berlin	50
Fig. 14 – Wes Wilson, <i>Captain Beefhart & His Magic Band</i> , 1966. Litografia colorida, 48,3 x 34,9 cm.....	52
Fig. 15 - Ronald Haeblerle (fotógrafo) & Peter Brandt (texto), <i>Q. And Babies? A. And babies</i> , 1970. Litografia Offset, 63,5 x 96,5 cm, V&A Picture Library, Victoria & Albert Museum, London.	53
Fig. 16 – Barbara Kruger, <i>Your Body is a Battleground</i> , 1989. Serigrafia fotográfica em vinil, 2,84 x 2,84 m. The Broad Art Foundation, Santa Monica, Estados Unidos.....	55
Fig. 17 – Art Chantry, <i>Kustom Kulture</i> , 1994. Serigrafia, 85,7 x 56,8 cm.	58
Fig. 18 – Jonathan Barnbrook, <i>Corporate Fascist</i> , 2001. Colagem digital, 42 x 29,7 cm.	59

Fig. 19 – Jonathan Barnbrook, <i>Brand Mandalas</i> , 2003. Colagem digital, 42 x 29,7 cm.	60
Fig. 20 – Jonathan Barnbrook, <i>Detalhe da obra Brand Mandalas</i> , 2003.....	60
Fig. 22 – Stefan Sagmeister, <i>Studio Announcement</i> , 2012.....	63
Fig. 23 – Stefan Sagmeister, <i>Set the Twilight Reeling</i> , 1996. Poster para a capa do álbum.	64
Fig. 24 - Stefan Sagmeister, Capas do livro <i>Things I have learned in my life so far</i> , 2008. Capa de livro, 24,4 x 17,80 cm.	65
Fig. 25 - Stefan Sagmeister, <i>ALGA Detroit</i> , 1999. Poster. 99.1 x 69.9 cm	66
Fig. 26 – Thiago Carvalho, quadros do vídeo promocional da <i>Deep Freeze</i> , 2013, vídeo digital, 1080p, colecção do artista, Rio de Janeiro, Brasil.	68
Fig. 27 – Thiago Carvalho, quadros do vídeo da série <i>Maquiagem Itinerante</i> , 2016, vídeo digital, 1080p, colecção do artista, Rio de Janeiro, Brasil.	68
Fig. 28 – Thiago Carvalho, <i>O Privilégio do Corpo</i> , 2018. Fotomontagem digital a cores, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora.	72
Fig. 29 – Thiago Carvalho, <i>O Mito da Desconstrução dos Privilégios</i> , 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora.....	73
Fig. 30 – Thiago Carvalho, <i>O Privilégio da Fala</i> , 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora.	73
Fig. 31 – Thiago Carvalho, <i>O Mito da Desconstrução dos Privilégios</i> (primeira versão), 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora.	74
Fig. 32 – Thiago Carvalho, <i>The Old Days... Nowadays (Raising babies and men)</i> , 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora.....	76
Fig. 33 – Thiago Carvalho, <i>The Old Days... Nowadays (Shoving Ideas Into You)</i> , 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora.....	77
Fig. 34 – Thiago Carvalho, <i>The Old Days... Nowadays (Mistaking privilege for meritocracy)</i> , 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora.	78
Fig. 35 – Thiago Carvalho, <i>The Old Days... Nowadays (Picking when and how to fight a civil rights issue)</i> , 2018. Fotomontagem digital, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora.....	79
Fig. 36 – Thiago Carvalho, <i>The Old Days... Nowadays (Stonewalling equality)</i> , 2018. Fotomontagem digital, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora.....	80
Fig. 37 – Thiago Carvalho, <i>Fotografias originais usada no projecto A Invisibilidade do Privilégio</i> , 2019. Arquivo digital, colecção do artista, Nazaré.....	81

Fig. 38 – Thiago Carvalho, <i>Manuscrito original da obra A Invisibilidade do Privilégio</i> , página 4 de 12, 2019. Papel, 29,5 x 21,0 cm, colecção do artista, Nazaré.....	82
Fig. 39 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (Masculino)</i> primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré.....	83
Fig. 40 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (Branquitude)</i> primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré.....	83
Fig. 41 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (Hetero-cisnormativo)</i> primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré....	84
Fig. 42 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Masculino)</i> , 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.....	85
Fig. 43 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Branco)</i> , 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.....	86
Fig. 44 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Hetero-cisnormativo)</i> , 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.....	87
Fig. 45 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (O Espírito Masculino)</i> , 2019. Fotomontagem digital, 54,0 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.....	88
Fig. 46 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (O Espírito Branco)</i> , 2019. Fotomontagem digital, 54,0 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.....	89
Fig. 47 – Thiago Carvalho, <i>A Invisibilidade do Privilégio (O Espírito Hetero-cisnormativo)</i> , 2019. Fotomontagem digital, 54,0 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.	89


Introdução

O objeto de estudo da minha investigação prático-teórica centra-se na conexão entre a arte gráfica do cartaz e o conceito de privilégio no contexto das sociedades ocidentais actuais.

A utilização e análise da técnica de fotomontagem no decorrer desta pesquisa, resulta directamente do meu interesse pela manipulação de imagens. Formado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, no Brasil, desde o início do meu curso de licenciatura, que me envolvi na área de pós-produção de vídeo. Nesse sentido, adquiri experiências e competências nas áreas de edição, correcção de cor, *motion graphics*¹ e de efeitos visuais de vídeo, tendo-me tornado nos últimos anos um artista de *motion graphics*, também conhecido como *motion designer*.

No que diz a respeito ao meu interesse pelo discurso do privilégio, este foi amadurecendo nos últimos anos. Na actualidade, o fortalecimento da resistência de grupos minoritários, em especial os movimentos feministas da quarta vaga, levou a uma reflexão, consciencialização e confronto com os meus próprios privilégios. Pois até então, eu próprio me questionava, e era questionado por outras pessoas, mas de uma forma superficial. Quando comecei a aperceber-me da complexidade dos privilégios e das opressões causadas por estes, o questionamento superficial não era mais suficiente para mim. Eu sabia que precisava confrontar os privilégios que foram enraizados dentro de mim, e que eram (e ainda são) corroborados pela nossa sociedade, mantendo uma estrutura de poder e hierarquia injusta. Eu sabia que mesmo que essa normatividade dos privilégios tivesse sido construída dentro de mim de uma forma passiva, para os poder questionar, teria que fazê-lo de uma forma activa e contínua.

¹ *Motion Graphics* é a livre combinação e manipulação no espaço-tempo de camadas de imagens – fotografia, ilustração, tipografia, vídeo, entre outras –, inserindo ou não elementos sonoros como, por exemplo, músicas, ruídos e efeitos sonoros.




No decorrer da minha pesquisa, a questão principal à qual pretendo responder é:

– Como é que o cartaz, sendo um suporte essencial dos meios de comunicação de massa, principalmente no início do século XX, ajudou e pode continuar a auxiliar a combater a consolidação dos privilégios, o consumo, a ideologia e os costumes na nossa sociedade ocidental actual?

De igual modo, pretendo investigar como os privilégios foram estabelecidos historicamente por grupos dominantes da nossa sociedade ocidental, ou seja, o homem branco, masculino, cisgénero, heteronormativo, de origem europeia. De facto, apenas recentemente, há pouco mais de um século, este começou a ser questionado por alguns grupos e minorias que foram e continuam sendo oprimidos na nossa sociedade.

Por conseguinte, para entender a relevância deste trabalho de investigação, é importante compreender a linguagem, significados, história e teoria de dois dos principais temas do meu objecto de estudo, a saber, o privilégio e a arte do cartaz, bem como as suas transformações históricas no campo social e artístico. No decorrer desta pesquisa, através da criação artística de cartazes, irei buscar provocar uma reflexão e questionamento críticos no espectador sobre essas questões sociais que considero serem de grande relevância para a nossa sociedade.

Os processos acima descritos surgirão em forma de capítulos e sub-capítulos que serão fundamentais para compreender esta pesquisa. A investigação deste trabalho de projecto dividir-se-á em duas Partes. Na primeira Parte, ao longo do primeiro Capítulo, abordarei o estado da arte em torno das questões da interseccionalidade dos privilégios no contexto neo-liberalista e pós-colonial ocidental. Nesta parte do trabalho discutirei a formação do privilégio recorrendo a pensadores das Ciências Sociais como Allan Johnson, Djamila Ribeiro, e Peggy



McIntosh, e assim, desta forma, intercalando o corpo da minha análise com os conceitos de privilégio, género, sexualidade, etnia e lugar de fala.

No segundo Capítulo do trabalho de projecto estabelecerei o estado da arte do cartaz e da fotomontagem. Permeando esta forma de arte pelo viés histórico, estético e político do cartaz e recorrendo a autores como Stephen J. Eskilson e Arlindo Machado, discutirei as fotomontagens políticas utilizadas pelos modernistas, principalmente pelo Dadaísmo e Construtivismo. No final deste Capítulo, irei analisar algumas obras do artista e designer austríaco, Stefan Sagmeister, que serviu como referência para o meu projecto prático.

Na segunda Parte desta pesquisa descreverei e analisarei o processo criativo da minha obra final *A Invisibilidade do Privilégio*, que permeia os dois projectos anteriores criados respectivamente no primeiro e segundo semestres do mestrado em Práticas Artísticas em Artes Visuais: *Os Privilégios* e *The Old Days... Nowadays*.

A pesquisa teórica irá auxiliar o objectivo prático deste trabalho, a saber, dar visibilidade aos privilégios através da arte do cartaz tendo como público alvo as pessoas que possuem esses privilégios, criando nelas uma consciência dos seus próprios privilégios, expandindo a sua percepção acerca do assunto e, principalmente, a sua empatia com aqueles que não compartilham dos seus privilégios. Na nossa sociedade actual, na qual se tem assistido a uma crescente polarização entre conservadores e liberais, a questão do privilégio está no cerne desta polarização, mostrando a urgência pelo debate e questionamento acerca deste assunto. De igual modo, na medida em que acredito que a arte tem como função social instigar o pensamento crítico de mudança e conscientização individual e colectiva na nossa sociedade, utilizo a arte do cartaz para levantar questionamentos sobre os privilégios que possuo, privilégios esses que são compartilhados, mesmo que na sua parcialidade, com muitas outras pessoas.


Capítulo I - Privilégio, interseccionalidade e lugar de fala, no contexto neo-liberalista e pós-colonial ocidental

1.1. Privilégio

Neste subcapítulo, reflicto sobre a questão do privilégio, como este é formado, os seus paradoxos e o modo como este é exercido no nosso dia-a-dia. Devido à complexidade do assunto irei ater-me às formas mais comuns de privilégio que vivemos na nossa sociedade, a saber, as de etnia, género, orientação sexual e classe social. No entanto, saliento que a estrutura do privilégio e os seus malefícios podem ser extrapolados para qualquer outra forma de privilégio existente. Deste modo, não tenho intenção de criar uma hierarquia de privilégios atribuindo a uns uma maior importância do que a outros, mas antes analisar a estrutura e modo de funcionamento de cada um desses privilégios. Igualmente, é importante salientar que a interseccionalidade dos privilégios faz com que estes ajam em múltiplos níveis e, geralmente, em simultaneidade. Nesse sentido, seria ineficaz uma análise a partir de apenas uma categoria social, cultural ou biológica, de forma isolada em relação às outras que a rodeiam.

1.1.1. O privilégio nosso de cada dia

Mas o que é o privilégio? A investigadora feminista Peggy McIntosh (1988), descreve o privilégio como sendo algo de valor que seria negado a outros grupos simplesmente por não pertencerem ao grupo dominante, e não por qualquer coisa que tenham feito ou deixado de fazer. Esta situação pode ser observada em diversas sociedades actuais como, por exemplo: a não permissão de casamento entre pessoas do mesmo sexo; a dificuldade de acesso a serviços básicos como saúde,




moradia, educação e segurança; a desigualdade salarial no respeitante ao mesmo cargo entre pessoas de género oposto; a desconfiança e discriminação da polícia em relação a determinadas pessoas devido à cor da sua pele. Estes são apenas meros exemplos de situações que confirmam o profundo enraizamento cultural das estruturas de privilégio. Hoje, na sociedade ocidental em que vivemos, a maioria das pessoas consegue reconhecer a existência do racismo na medida em que lhes são ensinadas no âmbito da sua socialização que, sem dúvida, o racismo coloca as pessoas negras em uma posição de desvantagem em relação às brancas. No entanto, não lhes é ensinado que como consequência deste facto, isto é, do privilégio branco, as pessoas brancas são colocadas em vantagem relativamente às negras.

A grande dificuldade com que nos deparamos quando se procura que os grupos dominantes entendam e tomem consciência dos seus privilégios, encontra-se no sentimento de culpa e de falha individual que este assunto provoca nas pessoas. Essa individualização do problema cria uma barreira que impede o término das profundas desigualdades provocadas pelo privilégio. A crítica ao privilégio deve ser sempre uma crítica à sociedade que o mantém e reforça, na medida em que a nossa sociedade, embora seja formada por indivíduos, é também constituída por governos, corporações, organizações religiosas, entre outras instituições. O privilégio é, nesse sentido, um problema sistémico e a supressão dessa estrutura promotora de iniquidade deverá ser realizada no âmbito da sociedade como um todo e não apenas ao nível do indivíduo, isto é deve ser combatida a um nível macro, meso e micro.

Para entendermos este fenómeno social, podemos evocar o conceito de estruturação do sociólogo Anthony Giddens (1984). Segundo Teresa Furtado:

A ideia de estruturação proposta por Giddens refere-se ao processo que, ao invés de opor, articula a agência e a estrutura. Nesse sentido, toda a acção social pressupõe a existência de uma estrutura, mas, ao mesmo tempo, a estrutura depende das regularidades do comportamento humano. Convém



notar que as próprias normas reguladoras da hierarquia de género – bem como as de classe, de «raça», entre outras –, dependem da acção das pessoas que lhes dão força e conteúdo, na medida em que a estrutura de género depende das regularidades do comportamento humano. Tal significa que a estruturação é um processo com dois sentidos através do qual estruturamos a sociedade enquanto somos simultaneamente moldados por esse mesmo universo social. De facto, o conceito de estruturação centra-se tanto na acção como na estrutura entendendo-as como os dois lados da mesma moeda (2014, p. 828).

Frequentemente, quando falamos sobre sexismo, os homens sentem que lhes está a ser feita uma acusação pessoal sobre uma falha de carácter que é inerente a todo o homem. Como se a palavra machismo significasse masculinidade. Um bom exemplo recente deste comportamento defensivo do homem é a *hashtag* "Not All Men" ("Nem Todos os Homens"), que surgiu no contexto das redes sociais há pouco mais de uma década (McKinney, 2014), tendo sido utilizada inicialmente por homens como argumento para justificarem as acusações de machismo pelas feministas, tendo-se mais tarde tornado em um meme usado para satirizar os homens que tentam excluir-se do debate sobre sexismo e misoginia (Fig. 1). Segundo um artigo da revista *Times* (Zimmerman, 2014), a utilização nos memes da expressão "Not All Men" para zombaria começou com a banda desenhada online *Save Me* do artista não-binário, Matt Lubchansky (Fig. 2).

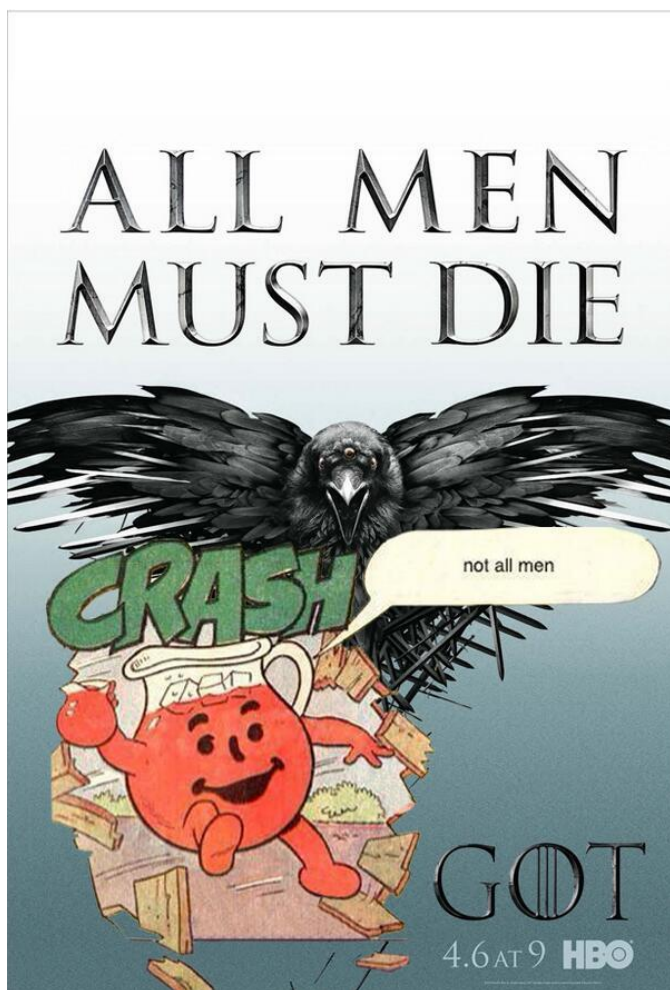



Fig. 1 – PiaGlenn, Meme #NotAllMen com o poster promocional da série de TV Game of Thrones, 2014.



Fig. 2 – Matt Lubchansky, *Save Me*, 2014.


Como demonstra Kelsey McKinnney (2014), o problema desse argumento de carácter defensivo e individualizado impede a realização de um debate produtivo e esclarecedor sobre este assunto, na medida que coloca os homens no centro da reflexão e, sobretudo, os exclui de qualquer responsabilidade ou culpa. Enfatizar a existência entre os homens de exceções ao comportamento sexista não contribui para combater e entender atitudes deste tipo que são cometidas principalmente pelo género masculino. De igual modo, nem todos os homens agridem as suas



companheiras, mas as pessoas que agridem, em sua grande maioria, são homens e, conseqüentemente, argumentar que nem todos os homens batem nas suas parceiras não auxilia a compreender e a contribuir para a resolução deste problema de graves conseqüências sociais.

Saliento que este estado defensivo causado pela individualização do problema das questões racistas, homofóbicas e principalmente sexistas, constituiu um impedimento para que eu próprio consiga entender o problema do privilégio. Entender que este problema tem a sua origem não apenas nos actos individuais, mas também, em algo que é maior do que cada indivíduo, é extremamente difícil, e requer muita reflexão e escuta activa, e ser menos reactivo e defensivo relativamente às questões e reivindicações colocadas pelos grupos marginalizados. Provavelmente, isso ocorre devido ao facto que nós homens e/ou brancos e/ou heterossexuais não estamos acostumados a ser classificados segundo grupos sociais, pois aprendemos desde criança a ser tratados como universais. No entanto, essas questões devem ser reflectidas, debatidas e resolvidas por todas as pessoas, uma vez que as iniquidades não são uma conseqüência apenas de gestos individuais, ou seja, não são causadas por algo que fizemos ou não fizemos, mas são da responsabilidade de toda a estrutura social. Esta estrutura social abrange os indivíduos, mas também as instituições, sendo uma herança que recebemos à nascença e é da nossa responsabilidade decidirmos se a queremos transformar para que possamos passar à próxima geração uma sociedade mais justa e solidária.

Se quisermos questionar os privilégios da nossa sociedade, é importante entender que estes não são somente da responsabilidade dos indivíduos, sendo também uma questão da sociedade entendida como estrutura socializadora que nos conforma, mas que por sua vez também é moldada por todas as pessoas. Nesse sentido, é importante que eu, enquanto indivíduo privilegiado, entenda de que modo funcionam os meus privilégios, e, embora a sociedade na sua generalidade



continue a beneficiar-me, independentemente da minha postura contrária a respeito do assunto, serei mais uma voz a contribuir para a mudança social.

De igual modo, o facto de eu possuir direitos que conquistei ao longo da vida, não significa que eu não os tenha merecido, mas antes, que me foram oferecidas oportunidades, tratamentos, ou liberdades, que lamentavelmente foram negados a outras pessoas, que eram tão ou mais capacitadas do que eu, apenas por serem de um género, ou cor de pele, ou orientação sexual, ou classe diferente do grupo ao qual pertença. É importante referir também que ao partirmos da premissa que esses grupos marginalizados são desfavorecidos na nossa sociedade, isso significa, que existe um grupo que está sendo privilegiado, pois não é possível existir um oprimido sem que haja um opressor. Por este motivo, é vital termos a consciência que o problema do privilégio é um problema de todos, pois o privilégio é sempre exercido no contexto de uma relação de um ou vários indivíduos com outros, é sempre à custa de outra pessoa, alguém recebe pela perda do outro. Como descreve Johnson:

(...) porque não há como separar o 'problema' de ser negro do 'problema' de não ser branco. E não há como separar o problema de não ser branco de ser branco. Isso significa que o privilégio é sempre um problema para as pessoas que não o têm e para as pessoas que o têm, porque o privilégio é sempre em relação aos outros (2001, p. 10)².

Por esta razão, é importante tentarmos entender a origem dos nossos privilégios e como estes são construídos. As nossas diferenças em relação às outras pessoas não constituem o problema, mas sim ignorar os privilégios que são criados com base nessas diferenças. Apresentar como justificação para a existência de privilégios que o ser humano naturalmente tem medo do diferente, do desconhecido, é uma ilusão e mito que serve somente para corroborar os privilégios e preconceitos. O ser humano é fascinado e atraído pelo desconhecido, e por esse motivo atravessa oceanos, adentra florestas densas e foi ao espaço. Como refere

² Sempre que não haja indicação explícita em contrário, todas as traduções apresentadas nesta dissertação são por mim efectuadas.

Johnson (2001, p. 16), “se nós sentimos medo, não é pelo que nós sabemos que nos amedronta, mas é pelo que achamos que sabemos”.


1.1.2. A Interseccionalidade das opressões

A interseccionalidade é definida por Giddens e Sutton (2017, p. 99) como o “intercruzamento de desigualdades sociais, incluindo classe, ‘raça’ / etnia, género, deficiência e sexualidade, que gera padrões mais complexos de discriminação do que se esses conceitos fossem dimensionados isoladamente.” Esse conceito tornou-se importante para compreender a experiência diferenciada da vida social como um todo.

Os estudos das teorias interseccionais foram muito influenciados pelo movimento feminista negro americano da terceira vaga. Estas ativistas advogaram que a opressão que sofriam como mulheres negras era maior que a opressão experienciada pelas mulheres brancas, e maior do que a dos homens negros, pois elas agregavam em si para além da opressão resultante do seu género, a decorrente da cor da pele. O reconhecimento deste facto tornou-se determinante para que nos estudos futuros fossem analisadas outras opressões e privilégios em conjunto e não separadamente.

Estas interseções que moldam as identidades das pessoas têm um efeito profundo na maneira como as pessoas experimentam o mundo. Como tal, é fundamental reconhecê-las e questionar elas dentro de uma perspectiva maior de opressões. Como define Tanvi Krishnakumar:

A interseccionalidade exige que reconheçamos os diferentes sistemas de opressão e como cada um de nós é privilegiado por esses sistemas de maneiras diferentes – e, portanto, beneficiamos-nos com isso. Isso faz com que nós não fiquemos presos a pensar em todos os grupos oprimidos como uma unidade homogénea e a libertação como uma luta que é a mesma para todos (2019).




Na verdade, a teoria de interseccionalidade é extremamente complexa, pois para além de ser difícil de determinar quantitativamente as opressões de certos grupos, é também difícil de determinar quantas categorias de opressão deveriam entrar nesta fórmula para definir com precisão a opressão que um indivíduo sofre em uma sociedade. Mas essas dificuldades não diminuem a importância da teoria, pelo contrário, essas questões mostram que a teoria da interseccionalidade está cada vez mais se aprimorando e aperfeiçoando em função da realidade social.

Isso demonstra que o conceito de interseccionalidade é determinante nesta pesquisa sobre privilégios e opressões. Pois essa intersecção de opressões oferece-nos uma perspectiva mais precisa sobre a identidade de um indivíduo ou de grupos de indivíduos na nossa sociedade.

1.1.3. Capitalismo, o melhor amigo do privilégio

O sistema capitalista baseia-se na obtenção do maior lucro possível, seja na exploração de recursos naturais ou, principalmente, no tirar proveito da mão-de-obra do trabalhador. Estes fatores possibilitaram um grande crescimento da indústria e da riqueza dos países designados como sendo “desenvolvidos”. A fim de alimentar este ciclo de produção de riqueza, foi importante a implementação de uma estratégia de criação de hierarquias de privilégios para perpetuar a exploração e a obtenção de maiores lucros, e esta encontra-se sobretudo ao serviço dos homens brancos. Tal como afirma Johnson:

o racismo do branco é algo relativamente recente, não tem mais do que alguns séculos e definitivamente não é tão longo quanto a interação do branco com as outras raças. E o seu surgimento na Europa e na América ocorreu em simultâneo com a expansão do sistema capitalista (2001, p. 42).




Para justificar a opressão, exploração e imperialismo do capitalismo, o conceito de branquitude foi criado para elevar o *status* de uma classe social desprivilegiada socialmente acima de outros grupos também desprovidos de riqueza. O conceito de branquitude auxiliou, e continua a ajudar, a manter o sistema de exploração, tendo como apoiantes não apenas pessoas brancas de classes sociais altas, mas também de classes mais baixas, pois valoriza a mão-de-obra assalariada destes últimos em relação aos que não são brancos. Este modo de funcionamento aplica-se também a outros tipos de privilégios como o de ser homem e heterossexual. Esses privilégios ajudam o sistema a manter os salários mais baixos e a produtividade mais alta. Como advoga Johnson, o conceito de branquitude nos Estados Unidos, ao contrário do que é sugerido pelo senso comum, foi instituído no início do século XIX:

[...] no início do século XIX, começou uma campanha pública sistemática para encorajar trabalhadores brancos a adotarem a branquitude como uma parte essencial da sua identidade social – algo que eles não possuíam anteriormente – e a aceitarem a suposta superioridade branca em compensação da sua baixa classe social (2001, p. 49).

No entanto, ao mesmo tempo que proporciona esta vantagem ao trabalhador branco, o conceito de branquitude serve também como arma utilizada pelos patrões contra si mesmo no que respeita à sua exigência de melhorias de condições e salários. Tal como explica Johnson:


Outra forma que os capitalistas têm de controlar os trabalhadores é mantê-los preocupados com a possibilidade de perderem os seus empregos se exigirem salários maiores ou melhores condições de trabalho. (...) Os empregadores têm usado esse argumento como forma de intimação constante dos trabalhadores brancos que sabem que podem ser rapidamente substituídos por pessoas de minorias raciais que são uma opção de mão-de-obra barata para os empregadores. Este argumento funciona muito eficazmente para interromper greves e demover os sindicatos de as promoverem (2001, p. 50).

O conceito de branquitude é uma construção sociocultural e, por esse motivo, pode ser modificado. No Brasil, a título de exemplo, a definição da cor de



pele actualmente é baseada na autodeclaração das pessoas, ou seja, o próprio indivíduo tem autorização do estado para definir a cor da sua pele a partir do modo como se vê a si próprio. No entanto, os estudos antropológicos e históricos do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1995), realizados no início dos anos 1990, demonstram que a maioria das pessoas que se autodeclaram brancas no Brasil, além de possuírem descendência europeia têm também origens africana e indígena.

O Brasil com a sua autodeclaração de cor de pele constitui, no entanto, uma exceção em comparação com muitos outros países que tentam definir de forma mais objectiva a etnia da sua população. Nos Estados Unidos da América (EUA), por exemplo, o governo é que cria as regras que estabelecem qual a cor de pele que pode ser atribuída a cada um dos seus cidadãos. Nesse sentido, desta medida podemos depreender a importância do *status quo* de ser branco em uma sociedade capitalista, pois estas classificações mudam de acordo com as prioridades políticas de cada sociedade. A rede de televisão pública dos EUA, PBS, lançou em 2003 um documentário sobre a questão racial neste país, intitulado *Race: The Power of an Illusion* (Llewellyn M. Smith & Tracy Heather Strain, 2003) e no seu website adicionou informações complementares acerca deste assunto. No passado, segundo a PBS (2003), para uma pessoa ser considerada negra ela tinha que possuir pelo menos 1/4 ou mais de sangue negro, mais tarde este número passou para 1/16 e em 1924 criaram a lei designada de “uma gota”, ou seja, uma pessoa com qualquer traço de ascendência africana era considerada negra. No respeitante ao modo como o povo mexicano é classificado nos EUA, no século XIX era considerado branco, depois teve o seu estatuto mudado para não-branco, e com a decorrência da Segunda Guerra Mundial, devido à falta de mão-de-obra, foi avaliado como sendo branco, e por último, em 1970, foi categorizado como Hispânico. Os casos arbitrários de definições de etnia na sociedade dos EUA afecta sobretudo nativos americanos, asiáticos e pessoas vindas do sul e leste europeu. Vale a pena frisar, que até 1954, pessoas não-



brancas nos Estados Unidos tinham muitas restrições para requerer a naturalização estadunidense.

Mas o uso do privilégio como ferramenta de exploração pelo sistema capitalista, não se limita apenas à questão étnica das pessoas, o género também é uma estrutura social, produtora de categorias fixas identitárias de homem e de mulher, que é usada frequentemente de forma eficaz na nossa sociedade ocidental para explorar e oprimir as mulheres trabalhadoras. A desvalorização do género feminino na nossa sociedade tem reflexos diretos na sua exploração no mercado de trabalho, isto é, explorando-as como mão-de-obra barata, e muitas vezes pagando-lhes menos do que aos homens nos mesmos trabalhos qualificados. Pois o senso comum da suposta inferioridade da mulher na nossa sociedade forma o preconceito de que muito do que a mulher produz não é verdadeiramente trabalho. A pesquisa realizada pela empresa *Catho*³ sobre trabalhos e trabalhadoras no Brasil em 2018, mostra que a diferença salarial entre géneros pode chegar até quase 53% (Portal de notícias G1 – Mulheres ganham menos que os homens em todos os cargos e áreas, diz pesquisa, 2018). E que além das mulheres serem minorias em cargos de chefia, a disparidade salarial aumenta de acordo com o maior grau de escolaridade da mulher e o nível hierárquico do cargo.

A representação dos grupos sociais que criamos na nossa sociedade, e que nós vivemos como se fossem factos da realidade, são apenas construções sociais, isso significa que estas concepções são apenas criações, mesmo que não sejam experienciadas desta forma. Consequentemente, todos os medos, discriminações, estereótipos, assédios e violências contra os grupos marginalizados são baseados no que acreditamos ser real. E essa criação da realidade não é biológica e tão pouco natural, ela tem como objectivo controlar e oprimir certas pessoas em favorecimento de outras. Como afirma Johnson:

³ *Catho* é um site brasileiro de classificados de empregos.

Independentemente de qual grupo estamos falando, o privilégio geralmente permite que as pessoas assumam um certo nível de aceitação, inclusão e respeito no mundo, para operar dentro de uma zona de conforto relativamente ampla. O privilégio aumenta as possibilidades das pessoas terem as coisas do modo que melhor lhes convém, de serem capazes de definir a agenda mais adequada para si mesmas em uma situação social e determinarem as regras e padrões, bem como a forma como estes são aplicados (2001, pp. 33-34).

As pessoas privilegiadas, além de usufruírem dos benefícios, também definem quem terá a permissão social de ter voz para ser tomado em consideração.


Tal como conclui Johnson:

O privilégio concede a autoridade cultural para fazer julgamentos sobre os outros e para ter esses julgamentos oficializados. Ele permite que as pessoas definam a realidade, e ter privilégios significa ser capaz de decidir quem é tomado em consideração, quem recebe atenção, quem é responsável de quem e do quê, concedendo uma presunção de superioridade e permissão social para agir de acordo com essa presunção sem ter que se preocupar em poder vir a ser colocado em causa (2001, pp. 33-34).

Estas afirmações confirmam dois factos importantes sobre os privilégios: o primeiro é que estes são efectivamente uma construção social, e podem variar com o tempo de acordo com questões económicas ou de opinião pública, e; o segundo é que o ser privilegiado torna-se um objectivo a ser alcançado, para poder estar no topo da hierarquia social, sendo que quem é branco é que decide quem é branco, assim como quem é homem heterossexual é que define quem é homem.

1.1.4. Paradoxo do privilégio e empatia

A invisibilidade do privilégio ajuda a criar um grande paradoxo do privilégio, isto é: as pessoas são privilegiadas, mas, no entanto, não se sentem privilegiadas. Este paradoxo é mais verdadeiro se essa pessoa for um homem, branco, heterossexual e pertencente a uma classe social mais baixa. Nesse sentido, podemos colocar a questão de como alguém privilegiado, e que não possui todos os



benefícios que a sociedade lhe poderia oferecer, se considera um indivíduo privilegiado? Este paradoxo é causado principalmente por um conceito que os sociólogos designam de Grupo de Referência. De acordo com este conceito, baseamos as nossas normas e valores, no que respeita ao que é considerado bom ou mau, tendo como referência os valores de grupos de um nível igual ou superior ao nosso (Johnson, 2001, p. 36). Nesse sentido, um homem branco heterossexual que pertença a uma classe social mais baixa, por exemplo, não se irá comparar com uma mulher negra lésbica, mas sim com um homem branco heterossexual de uma classe social igual ou mais alta. Deste modo, as pessoas que possuem múltiplos privilégios têm uma grande dificuldade em conseguir analisar todo o contexto da situação que lhes proporciona os privilégios que possuem, e do qual resultam benefícios e falta de dificuldades, pois o seu grupo de comparação é de um estatuto semelhante ao seu.

Então, o que poderia ser feito para minimizar esse sentimento de ser privilegiado, mas não se sentir privilegiado? Acredito que um exercício (constante) de empatia em relação ao próximo seria uma boa forma de começar esse processo. A empatia, sob um ponto de vista evolucionário, é extremamente útil para a nossa espécie – inclusive nós, os seres humanos, não somos as únicas criaturas a demonstrar empatia, outros tipos de primatas tendem a consolar os seus companheiros que estão em sofrimento (O Globo – Macacos bonobos consolam uns aos outros como humanos, 2013). A empatia possui um papel importante de aproximar as pessoas.

As investigadoras Marilyn Loden e Judy Rosener criaram o que designam de roda da diversidade (Fig. 2), que serve como um modo de mapear a diferença social entre as pessoas. A roda da diversidade é dividida em dois anéis, no anel interior estão listadas características de dimensão primária como género, classe social, crenças espirituais, habilidades e características físicas, etnia, idade, raça, sexualidade e renda. No anel externo encontram-se indicadas as características de

dimensão secundária como experiência de trabalho, status familiar, língua materna, educação, localização geográfica, crenças políticas, entre outras. Esta roda da diversidade auxilia-nos no entendimento dos nossos privilégios. Primeiramente, a criação desse modelo força as pessoas a discutirem sobre a diversidade, principalmente aquelas pessoas privilegiadas que não têm o costume de se colocar dentro de uma categoria social, pois são tratadas como universais, e; em segundo lugar, quando se faz o exercício de preenchimento da roda, começando pelo círculo interior e passando seguidamente para o anel externo, apercebemo-nos que o resultado não revela muito sobre nós como indivíduos, mas apenas sobre a realidade social que ocupamos na sociedade.

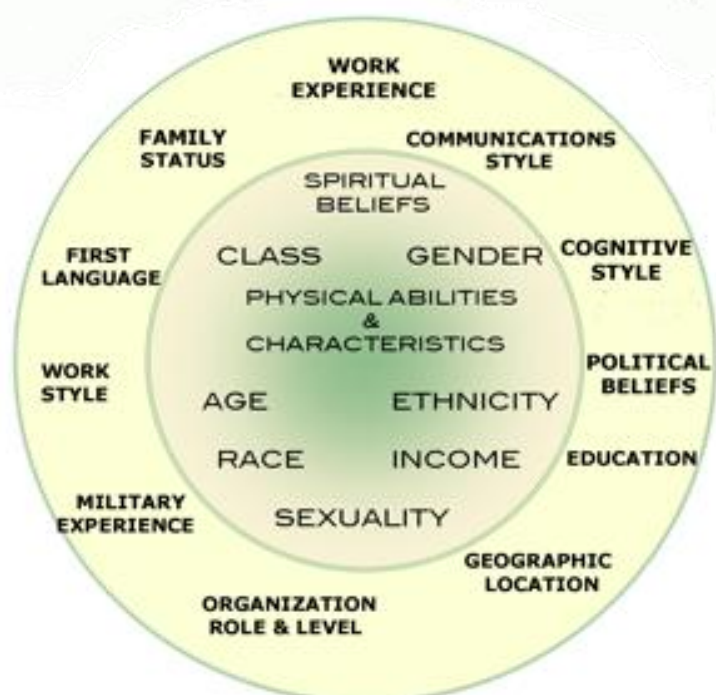



Fig. 3 – Marilyn Loden e Judy Rosener, *Roda da Diversidade*, 1996.

E, por último, a roda da diversidade também pode ser considerada um ótimo parâmetro para realizar um exercício de empatia em relação a outros grupos. Pois poderíamos imaginar o que mudaria nas nossas vidas, para melhor ou pior, se mudássemos alguns elementos da roda, principalmente os do anel interno, na




medida em que esses elementos são mais difíceis de alterar na vida real. Por exemplo, se eu acordasse amanhã com o género feminino e a cor de pele negra? Como seria tratado ao andar na rua? Como seria diferente o tratamento no ambiente de trabalho? Como seria a minha relação nos meus círculos sociais? E, a partir daí, poderia fazer inúmeras perguntas e teria uma ideia sobre os privilégios ou limitações que a minha vida tem de facto.

Existem alguns casos excepcionais de pessoas que intencionalmente assumiram uma característica diferente da sua na roda da diversidade, para poderem experienciar o que é estar colocado no lugar do “outro”. Um jovem americano, Timothy Kurek, que cresceu com uma educação cristã, decidiu fazer um experimento social quando uma das suas amigas, que tinha assumido perante a sua família uma orientação sexual lésbica, ter sido renegada pela mesma. Kurek era um jovem branco, cristão e heterossexual, que decidiu fingir, durante um ano, ser gay perante a sua família, os seus amigos e a sua comunidade religiosa. O seu objectivo era ser solidário e empático com as pessoas da comunidade LGBTQI+, em particular com a sua própria amiga. Desde criança, no âmbito da sua socialização, fora ensinado que essas pessoas eram uma abominação aos olhos de Deus. Durante um ano, ele participou de um modo activo nas actividades e lugares frequentados apenas por pessoas da comunidade LGBTQI+ em Tennessee, nos EUA. A sua experiência foi registada em um livro que o próprio escreveu chamado *The Cross in the Closet* (Timothy Kurek, 2012).

Outro exemplo de uma pessoa que "mudou" de modo intencional a sua roda da diversidade foi o jornalista branco, John Howard Griffin, que no final dos anos 1950, tomou grandes doses orais de um medicamento anti-vitiligo⁴, e expôs-se quinze horas diárias sob uma lâmpada ultravioleta. O jornalista submeteu-se a este processo de modo a mudar a sua cor de pele, de branca para negra, e assim poder

⁴ Vitiligo é uma condição crónica caracterizada por áreas de despigmentação da pele, tornando a pele branca. As drogas que combatem essa condição crónica tornam a pele mais escura.




entender como era ser um negro no sul dos EUA no auge da segregação racial daquele país. Esta história é descrita no seu livro chamado *Black Like Me* (John Howard Griffin, 1961) tendo sido realizada uma adaptação homónima para o cinema em 1964.

Ambas as histórias são casos extremos, que mostram o desejo de algumas pessoas de alargarem a sua empatia a grupos marginalizados, de modo a poderem compreender melhor o que é de facto a falta de privilégio e a concomitante marginalização social. Mas não poderia deixar de mencionar, de igual modo, as pessoas transgénero que fazem cirurgia de mudança de sexo e acabam por mudar o seu sexo biológico na roda da diversidade, não por empatia, mas por necessidade de alinharem a sua identidade de género com o seu sexo. Entretanto, mesmo nesses casos, existem relatos de pessoas trans que mostram a diferença de tratamento da sociedade depois da transição (James, 2019).

Não acredito que todos nós precisemos fazer esse exercício extremo de mudar uma característica nossa somente para poder entender o que o outro vivencia. No entanto, acredito que estarmos mais abertos, escutarmos pessoas diferentes de nós próprios e esforçarmo-nos verdadeiramente para tentar entender o que as outras pessoas sentem e experienciam no seu dia-a-dia, expressando os nossos próprios sentimentos, sem preconceitos, estando genuinamente interessados na vida do “outro”, pode contribuir para combater a desigualdade social.

1.2. Lugar de fala

Os conceitos de representatividade e lugar de fala são dois pilares importantes para esta pesquisa. A representatividade pode ser avaliada pela forma como um grupo se sente representado através de uma fala. Historicamente, é comum grupos privilegiados mostrarem a partir da sua visão como outros grupos




marginalizados da sociedade devem ser representados. Através desse ponto de vista, criam estereótipos desses grupos marginalizados como, por exemplo: a mulher inocente e frágil que precisa ser protegida; o gay efeminado que tem uma paixão platônica por um homem heterossexual, e; o árabe que odeia a sociedade ocidental. Estes são apenas alguns exemplos criados pela nossa sociedade ocidental sobre as mulheres, os não-brancos e os homossexuais. Este tipo de representações que surgem ao longo da história da cultura popular, no cinema, literatura, televisão e publicidade, foram criadas pelo homem, branco e heterossexual, para dominar desde sempre as funções mais altas das corporações de mídia e cultura, decidindo o que iremos consumir e, conseqüentemente, moldando as nossas percepções do mundo. Partindo dessa premissa, o meu projeto está focado na representatividade do homem/branco/heterossexual, tendo em conta a minha localização social. No entanto, ao contrário do que vemos historicamente relativamente à sua representação, eu não utilizo a categoria do homem/branco/heterossexual, o padrão da nossa sociedade, como sendo universal, mas antes como social, cultural e biológica. Muito frequentemente, esta categoria, em nome de uma pretensa universalidade tornou-se em uma alegoria do poder.

Da mesma forma, usarei o lugar de fala que me pertence, do homem/branco/heterossexual, a partir do meu ponto de localização social para falar a respeito das vivências de grupos sociais. É importante salientar dois equívocos muito comuns a respeito do lugar de fala. O primeiro, diz respeito a que o lugar de fala não parte apenas do princípio de vivência do indivíduo, pois as experiências do indivíduo são compartilhadas com o seu grupo social, ou seja, o lugar de fala precisa da prática, mas também da teoria que corrobora a estrutura de opressão. Segundo

Djamila Ribeiro:

O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as conseqüências do racismo. Inclusive, ela até poderá dizer que nunca sentiu racismo, que sua vivência não comporta ou que ela nunca passou por isso. E sabemos o quanto alguns grupos adoram fazer uso




dessas pessoas. Mas o fato dessa pessoa dizer que não sentiu racismo, não faz com que, por conta de sua localização social, ela não tenha tido menos oportunidades e direitos. (...) Por mais que sujeitos negros sejam reacionários, por exemplo, eles não deixam de sofrer com a opressão racista – o mesmo exemplo vale para outros grupos subalternizados. O contrário também é verdadeiro: por mais que pessoas pertencentes a grupos privilegiados sejam conscientes e combatam arduamente as opressões, elas não deixarão de ser beneficiadas, estruturalmente falando, pelas opressões que infligem a outros grupos. O que estamos questionando é a legitimidade que é conferida a quem pertence ao grupo localizado no poder (2017, pp. 38-39).

Esta análise de Ribeiro exemplifica bem como o conceito de privilégio não é e não deve ser – individualizado com o indivíduo, e sim, pensado de uma forma mais ampla como estando associado a grupos sociais definidos pela sociedade, pois o privilégio é um problema estrutural e não somente pessoal.

O segundo equívoco comum quando se fala de lugar de fala é sobre quem tem o direito ao lugar de fala, segundo Djamilia Ribeiro todos têm o direito ao lugar de fala, inclusive grupos privilegiados. É importante, que grupos privilegiados usem o seu lugar de fala a partir de suas localizações sociais, assim ao falar sobre branquitude, masculinidade, heterossexualidade, acaba-se quebrando a universalidade da visão hegemónica desses grupos. A confusão entre representatividade e lugar de fala causa este atrito de quem pode falar o quê, nesse sentido, Ribeiro advoga:

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis (2017, p. 47).

A importância do lugar de fala está na reflexão e perspectiva social em relação ao lugar que ocupamos na sociedade, um homem branco heterossexual, por exemplo, pode e deve falar sobre feminismo, negritude e homossexualidade, pois



não tem como falar de feminismo sem falar sobre masculinidade, ou falar de negritude sem falar de branquitude, ou falar de homossexualidade sem falar sobre heteronormatividade. Como refere Ribeiro, é importante que os grupos privilegiados conheçam o seu lugar de fala para perceberem que não são universais, e talvez assim, em um futuro próximo, possa haver um debate mais amplo e continuado sobre questões como masculinidade, branquitude, heteronormatividade, cisgeneridade, entre outros. Pois, desse modo, ao entendermos que as pessoas dos grupos dominantes também pertencem a um grupo social, poderemos sentirmo-nos menos ameaçados e culpados pela existência de grupos marginalizados. Talvez, o principal privilégio a ser combatido seja o privilégio de não precisar de estar ciente da existência de múltiplos privilégios na nossa sociedade.


Capítulo II - Cartazes políticos desde o século XX à actualidade

2.1. A arte do cartaz e as questões sócio-políticas

Os artistas que se aplicaram em usar a técnica de fotomontagem em cartazes como uma forma de expressão artística e política a partir do início do século XX, preocuparam-se em utilizar de forma imagética as questões sócio-políticas do seu tempo. Alguns deles buscaram uma conscientização do espectador em relação às diferenças de género, à luta antifascista, às questões ambientais, entre outras. Neste capítulo, a minha análise será realizada de forma cronológica, centrando-se nas experiências e motivações sociais e políticas dos artistas no seu tempo, como forma de protesto contra as injustiças do mundo capitalista pós-colonial. Saliento que este resumo histórico da arte dos cartazes e da fotomontagem é apenas uma pequena fração do desenvolvimento desta arte ao longo de mais de um século. Os artistas aqui discutidos constituem alguns exemplos entre centenas de grandes criadores dedicados a esta arte. Esta selecção foi feita com base no seu grau de importância e de inovação na arte do cartaz, e também, pelo modo como cada um deles influenciou meu trabalho prático. Todos estes artistas constituem tanto na estética, como no pensamento subversivo e político, uma grande referência para o meu trabalho de investigação. No subcapítulo 2.2. será discutida a obra do artista Stefan Sagmeister, a qual influenciou grandemente o meu trabalho prático.

2.1.1. Dada e Construtivismo: o uso político da fotomontagem

A utilização do cartaz moderno – o que nós conhecemos como cartaz – tornou-se um meio de comunicação de massas a partir da primeira metade do século XIX. Provavelmente foi o material de produção em massa mais visível no



século XIX, espalhado pelas paredes de grandes centros urbanos da Europa, o cartaz nas primeiras décadas era feito sem nenhuma preocupação com a estética, composição, tipografia e cores do material (Eskilson, 2007, p. 27). Por esse motivo, o *design* de cartazes nunca foi almejado por artistas, pois naquela época, não era considerado de forma alguma como uma expressão artística. Mas no final do século XIX, ainda que de forma tímida, alguns artistas – alguns deles inclusive com formação em Belas-Artes – começaram a envolver-se na criação de cartazes, tais como Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Théophile Steinlen (1859-1923), Pierre Bonnard (1867-1947), Beggarstaff Brothers - William Nicholson (1872-1949) e James Pryde (1866-1941) - bem como Jules Chéret (1836-1933), que foi um dos pioneiros da arte do cartaz e o mais influente do final do século XIX (Eskilson, 2007, p.36).

Nos seus cartazes, o artista francês Jules Chéret conseguiu dominar a arte de aplicação de cores em litografia, além de criar uma sensação de movimento que muitas vezes combinava com uma energia sexual (Fig. 4). Chéret foi responsável pela criação de mais de 1000 composições originais ao longo de sua carreira, ajudando a elevar o *status* da arte do cartaz durante as duas últimas décadas do século XIX, e a sua reputação e reconhecimento mostraram à Europa que a arte do cartaz tinha finalmente lá chegado (Eskilson, 2007, p. 38). As duas principais linhas de estilo de Chéret foram: o Rococó – estilo francês do século XVIII – e a outra influência foi a arte de xilogravura Japonesa, comum no estilo Art Nouveau, contemporâneo deste artista. Era comum os artistas desta época inspirarem-se nas xilogravuras japonesas do século XIX – conhecidas como *Ukiyo-e*. O estilo do *Ukiyo-e* utilizava uma colorização arrojada de cores planas, dispostas em composições assimétricas, que não recorriam a espaços de perspectiva tridimensionais, e que se combinavam com elementos lineares e nítidos. (Eskilson, 2007, p. 40).

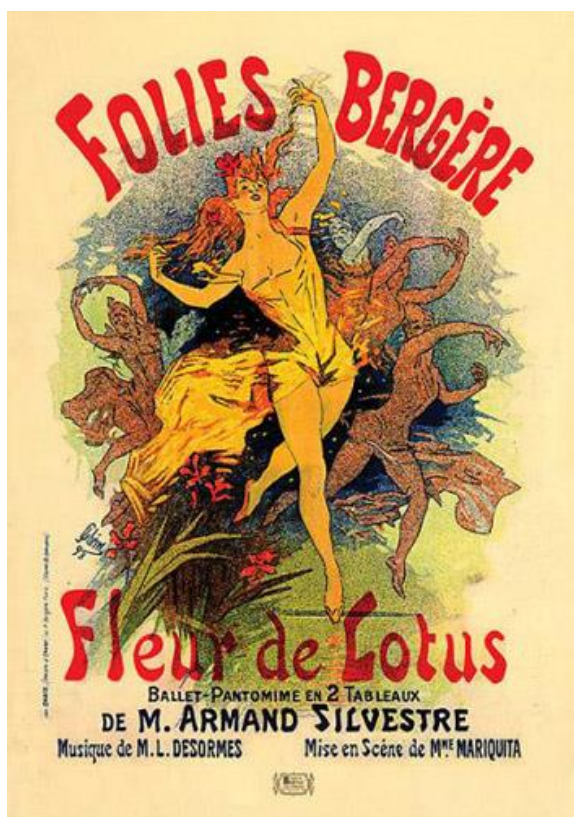



Fig. 4 – Jules Cheret, *Folies Bergère – Fleur de Lotus*, 1893. Litografia colorida, 124 x 88 cm, Les Arts Décoratifs, Musée de Publicité, Paris.

Como resultado da entrada de Cheret e de outros artistas na arte do cartaz, nota-se um melhoramento significativo na questão estética, compositiva, tipográfica e nas cores das obras. Mas mesmo assim, naquela época, o cartaz ainda não possuía o reconhecimento que as outras artes académicas tradicionais tinham alcançado, e por essa razão, foram poucos os artistas que se dedicavam à pintura, que adoptaram esta arte – a qual para muitos, era vista apenas como uma actividade comercial e não artística. Nesse sentido, alguns pintores que se aventuraram na criação de cartazes, para não serem associados à arte do cartaz, criavam pseudónimos. Por conseguinte, é somente a partir da década de 1920, com o surgimento de movimentos artísticos modernos – principalmente o Dadaísmo, o Construtivismo e o Surrealismo – que os artistas começaram a explorar mais a estética do cartaz como um género pertencente às belas-artes. Foi também nesta




época que se começou a usar o *medium* da fotografia no mundo das artes, tendo também surgido oficialmente a técnica de fotomontagem (Eskilson, 2007, p. 206).

O *medium* da fotografia foi criado durante o século XIX aproximadamente na mesma época que o cartaz moderno. Esta não foi utilizada inicialmente nos cartazes por questões tecnológicas, pois era impossível reproduzir fotografia e tipografia lado a lado. As poucas vezes durante o século XIX, que a fotografia era reproduzida em meios de comunicação de massas era através do processo de gravura em madeira, pois esta técnica permitia imprimi-la juntamente com a tipografia. Também vale a pena notar, que a fotografia era considerada um suporte não-artístico, devido à sua difusão nos estúdios de retratos, que permitiam às pessoas da classe-média terem imagens de si próprias a baixo custo. O resultado disto foi a associação do *medium* de fotografia aos estúdios comerciais de baixa qualidade, originando um estigma que levou muitas décadas a ultrapassar até que este suporte fosse novamente utilizado por artistas (Eskilson, 2007, p. 25).

No caso da técnica de fotomontagem, a sua origem é bastante controversa segundo os historiadores da arte de vanguarda. O artista do movimento Dadá de Berlim, Raoul Hausmann, procurou, de modo convincente, obter os créditos da invenção desta técnica para si mesmo. Segundo ele, em uma viagem ao mar Báltico, viu uma fotografia banal de alguns soldados em um porta-retratos em que a cabeça do filho do dono da casa, onde estava hospedado, se encontrava colada por cima das cabeças dos soldados. Hausmann ao contar esta história refere:

Era como um raio: podia-se criar imagens que resultavam exclusivamente da montagem de fotografias cortadas – e eu vi-o de imediato. De volta a Berlim, em setembro, eu comecei a perceber essa nova visão, e fiz uso de fotografias da imprensa e do cinema (Hausmann *apud* Dickerman, 2005, p. 90).

Foi interessante nesta minha pesquisa sobre o privilégio aperceber-me que o mundo da arte também está baseado em hierarquias de privilégio. Digo isto, porque o próprio Raoul Hausmann, que acabou por ser creditado pela origem da técnica de



fotomontagem, esquece-se de mencionar na sua história da viagem aos Bálticos, que a sua parceira e também artista Hannah Höch (1889-1978), estava a seu lado naquele exacto momento, e, tal como refere Eskilson:

Hausmann convenientemente deixou de fora de sua lembrança o facto de que a sua colega e parceira romântica Hannah Höch o acompanhou na viagem e desempenhou um papel igual ao seu no desenvolvimento da fotomontagem como uma estratégia visual. Höch e Hausmann rapidamente assimilaram essa técnica nos seus experimentos Dadaístas, permitindo-lhes abrir uma nova fonte de matérias-primas para um olhar satírico a contemplar. (2007, p. 206).

O Dadaísmo foi um movimento artístico, assim como outros movimentos modernistas, que possuía um foco político de esquerda muito forte. Criado em uma Europa do pós-guerra, o Dadaísmo buscava na arte uma maneira de transformar a sociedade. Assim, temos artistas como Hannah Höch, por exemplo, a expressar em suas colagens temas políticos, principalmente questões de género, desprezo pela sociedade burguesa vigente da época e oposição ao fascismo iminente da Alemanha. Em uma das suas obras mais famosas *Cut with a Kitchen Knife Dada through the last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany* (1919, Fig. 5), ela aborda de uma forma caótica e "anti-artística" – típica do movimento Dada - questões como a emancipação e direitos civis das mulheres na Europa que se fortaleceram após a Primeira Guerra Mundial. A justaposição de imagens absurdas revela uma crítica da cultura burguesa alemã daquela época.



Fig. 5 – Hannah Höch, *Cut with a Kitchen Knife Dada through the last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919, Colagem, 114 x 90 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin.

Outro artista do movimento Dadá de Berlim que conquistou notoriedade na arte da colagem foi o artista alemão Helmut Herzfelde (1891-1968), que alterou o seu nome para John Heartfield. Filiado no partido Comunista alemão, Heartfield utilizou-se da técnica de fotomontagem para subverter os cartazes de propaganda do partido Nazista nos anos 30 do século passado. Ele foi um pioneiro em usar a arte como uma poderosa ferramenta política. Apropriando-se de fotografias de políticos, desmontava e reconstruía uma nova imagem completamente modificada. Um bom exemplo é o seu cartaz *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech* (em

tradução livre, “Adolf, O Super-homem: Engole ouro e jorra lixo”) (1932, Fig. 7) que foi criado para as eleições de 1932 na Alemanha. A combinação da imagem do Hitler com o seu torso em raio-x e uma cascata de moedas dentro dele, é usada por Heartfield para chamar a atenção para os industriais ricos que financiaram o partido Nazista, contrastando com a propaganda Nazista que os mostrava como representantes do povo trabalhador alemão (Coaston, 2019). Heartfield fazia as suas colagens com propósito e convicção, e junto com o seu talento, ele criava colagens impactantes. Outro exemplo é a sua famosa obra *Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen* (Guerra e cadáveres – A última esperança dos ricos) (1932, Fig. 6), na qual uma hiena com uma cartola e uma medalha de condecoração militar surge passeando sobre corpos no chão, num cenário que parece ser o de um campo de batalha. Höch e Heartfield não eram exceções dentro do Dadá Berlim, o movimento Dadaísta de Berlim era sem dúvida o mais engajado de todos "os Dadás" em questões políticas.




Fig. 6 – John Heartfield, *Krieg und Leichen - Die Letzte Hoffnung der Reichen*, 1932, Colagem, 37.94 x 55.4 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



Fig. 7 – John Heartfield, *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 1932, Rotogravura, 38,1 × 27,9 cm, The Museum of Fine Arts, Houston.

Outro movimento modernista que também utilizou de uma forma recorrente a técnica da fotomontagem, e também com um viés político, foi o Construtivismo, mais especificamente o Construtivismo Russo. É interessante notar que os artistas da vanguarda no início do século XX geralmente ansiavam por uma nova era, na qual a sua arte seria uma ferramenta para a construção utópica dessa nova sociedade, e assim, não permitiria a repetição dos horrores da Primeira Guerra Mundial que devastou a Europa. Embora isso nunca se tenha concretizado, nesse período, os artistas russos tiveram a melhor oportunidade dentre os vanguardistas para a construção dessa sociedade utópica que promoveria justiça econômica e igualdade social, através do advento da Revolução Russa (Eskilson, 2007, pp.201-202). No início, o governo Bolchevique apoiou os artistas de vanguarda, que buscavam uma



linguagem artística universal, utilitária e que rejeitava a auto-expressão, e com isso, os artistas construtivistas conseguiram transferir esses princípios em prol da propaganda revolucionária. Entretanto, em meados de 1920, com Josef Stalin no poder, ocorreu uma mudança no respeito à aceitação dessas técnicas abstractas ao serviço do governo comunista da União Soviética, resultando, em uma mudança na propaganda comunista. Num primeiro momento, muitos artistas começaram a utilizar a técnica da fotomontagem, que era menos abstracta do que a dos princípios do Construtivismo, mas com o passar dos anos, e com o aumento do totalitarismo do governo soviético, muitos artistas migraram para outros países, em especial a Alemanha, no qual o Construtivismo ganhou força nos anos seguintes (Eskilson, 2007, p. 220).

O artista construtivista russo, Gustav Klutssis (1895-1944), foi extremamente dedicado à causa comunista, inclusive lutou nas duas revoluções (Eskilson, 2007, p. 210) – na Branca e na Vermelha. Sendo um dos pioneiros da fotomontagem na Rússia, unindo o abstracto do Construtivismo com a mensagem directa da propaganda política, segundo Mike O'Mahony:

A fotomontagem permitiu que Klutssis reunisse as ambiguidades espaciais da experimentação inspirada inicialmente pelo Construtivismo com um tema facilmente identificável, aumentando assim o potencial da obra em transmitir uma mensagem política directa (2006, p. 24).

Na sua obra *Spartakiada Moscow* (1928, Fig. 8), o artista revela um pouco influências do Dadaísmo – os precursores da fotomontagem – notando-se nesta obra elementos construtivistas, como o uso de uma grelha para organizar as fotos, bem como semelhanças com as colagens de Hannah Höch, cujas obras se caracterizavam por ter uma energia caótica que era muito cara ao Dadaísmo. Também é interessante perceber nesta fotomontagem, o lugar de destaque dado à atleta feminina no canto superior direito. Era uma forma da propaganda comunista mostrar ao mundo Ocidental que defendia a igualdade de género (Eskilson, 2007, p.

210). Com o passar dos anos, como referido anteriormente, a repressão de Stalin contra as artes de vanguarda cresceu, e a propaganda comunista tornou-se com o tempo mais voltada para o culto da personalidade de Stalin. Na sua obra *Under the Banner of Lenin for Socialist Construction* (1930, Fig. 9), Klutsis cria uma colagem na qual funde o ex-líder soviético Lenin e o actual líder Stalin, a junção dos olhos dos dois líderes em um só, sugere assim, a aprovação de Lenin por Stalin – o que historicamente não é verdade.

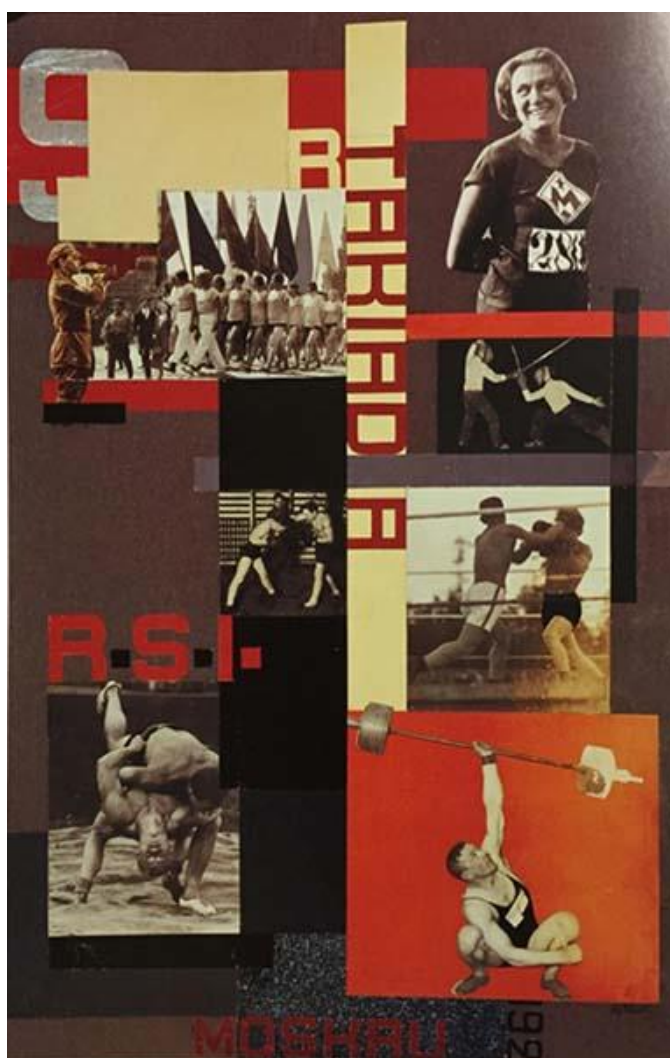


Fig. 8 – Gustav Klutsis, *Spartakiada Moscow*, 1928, Colagem, 60,3 x 69,8 cm, Merrill C. Berman Collection.

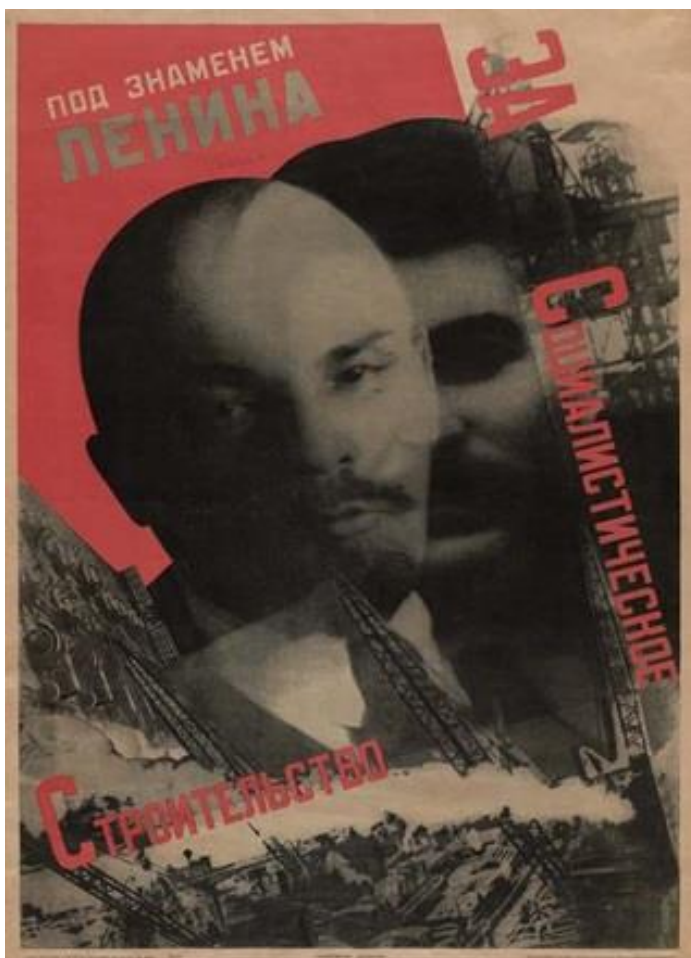


Fig. 9 – Gustav Klutsis, *Under the Banner of Lenin for Socialist Construction*, 1930, Colagem, 70,5 x 59 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Outro artista russo, Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941), mais conhecido como El Lissitzky, foi um dos grandes nomes do Construtivismo russo nos anos 1920. Versátil no seu estilo artístico e engajado no apoio à causa do Estado soviético, ele fez diversas obras de propaganda revolucionária. Antes de começar a usar a técnica de fotomontagem e o Construtivismo, Lissitzky aplicou-se ao Suprematismo. Ainda na época da guerra civil, ele criou o famoso cartaz chamado *Vence os Brancos com a Cunha Vermelha* (1920, Fig. 10), poster este, que foi um dos poucos a usar a linguagem Suprematista de forma efectiva para a propaganda revolucionária. Com a rejeição do governo soviético da linguagem Suprematista, Lissitzky engajou-se no

estilo do Construtivismo recorrendo à técnica da fotomontagem. Na sua obra *The Constructor* (1924, Fig. 11), Lissitzky adota um conceito importante dos construtivistas, ao considerar o artista como um engenheiro, através deste, procura aproxima a função e o *status* do artista com a do trabalhador regular. Nesta fotomontagem, ele sobrepõe o seu auto-retrato em que aparece com uma mão segurando um compasso - instrumento básico de um engenheiro - que sai da sua cabeça, e as variáveis "XYZ" no canto superior da colagem. Em um cartaz exibido na Mostra de Artes Aplicadas Russas, em Zurique, na Suíça, em 1929 (Fig. 12), Lissitzky também usou o mote da fusão dos olhos, utilizada por Klutsis, para mostrar a igualdade de género.

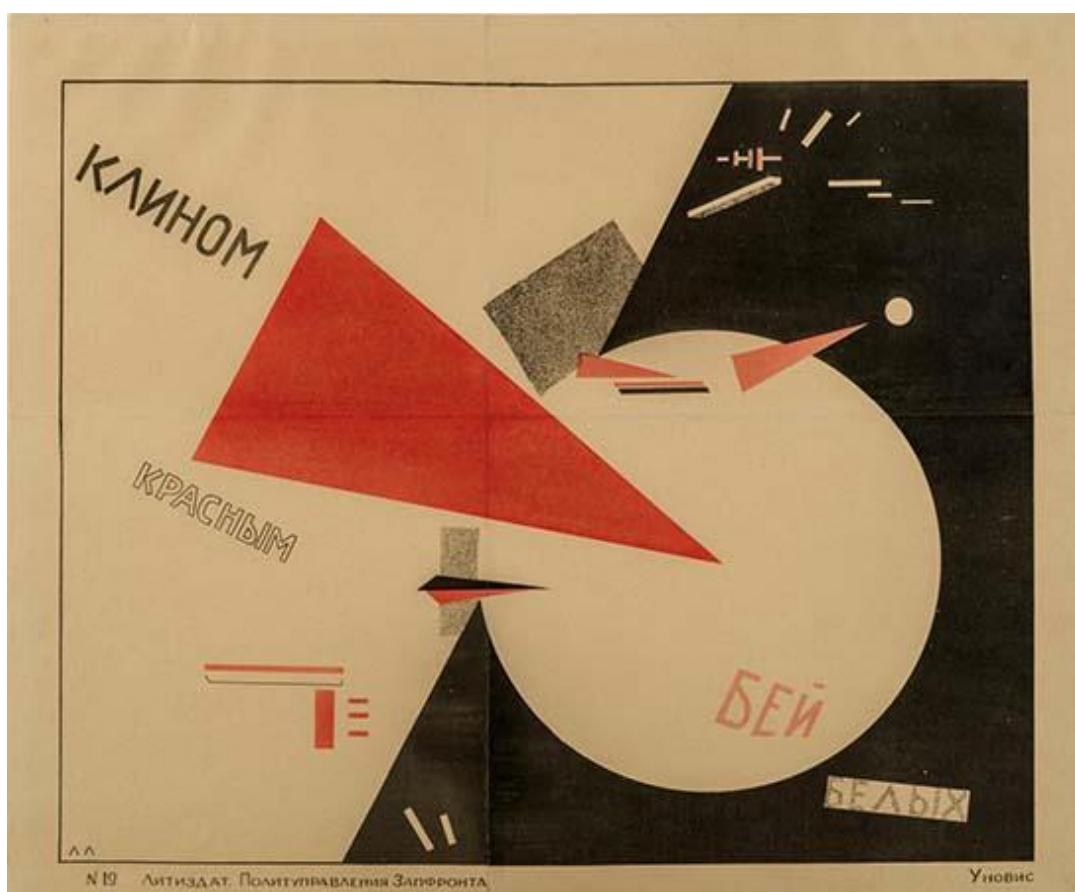


Fig. 10 – El Lissitzky, *Branco com a Cunha Vermelha*, 1920, Litografia offset, 49,5 x 71,4 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Baixos.

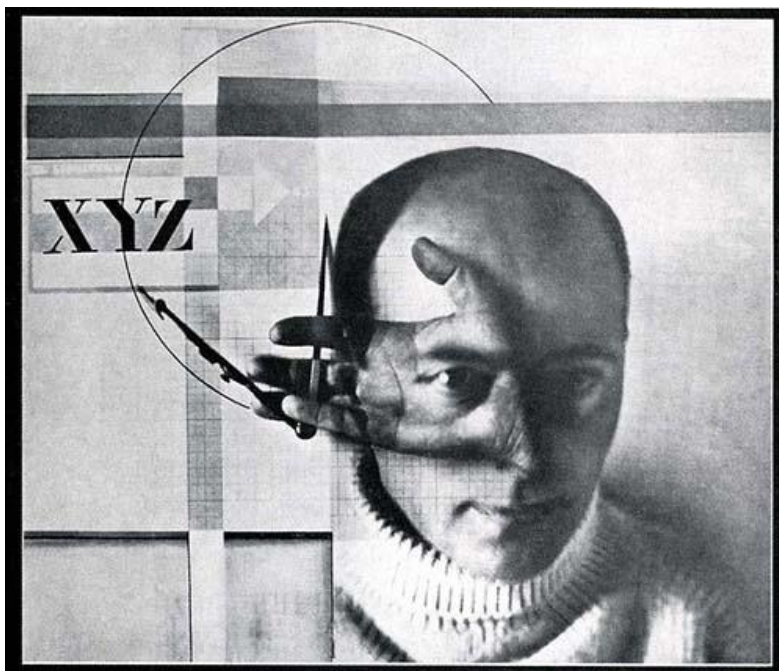


Fig. 11 – El Lissitzky, *The Constructor*, 1924. Impressão em prata coloidal, 13.9 x 8.9 cm, VG Bild-Kunst, Bonn.

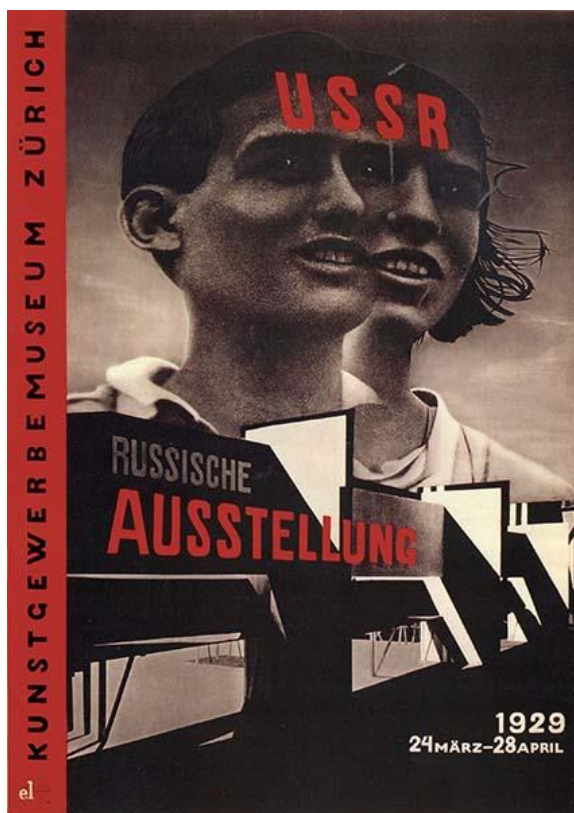




Fig. 12 – El Lissitzky, *Russische Ausstellung*, 1929. Gravura, 124 x 89,5 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque.



O interesse comum entre dadaístas e construtivistas na fotomontagem considerada como uma ferramenta de mudança social, ajudou a unir esses dois grupos. Além disso, o ponto de vista dos construtivistas de considerarem o artista como um engenheiro, também ligava os dois grupos, pois os membros do Dadaísmo rejeitavam desempenhar o papel de artista associado às estéticas convencionais. Por essa razão, durante a década de 1920, com o declínio do movimento Dadá, muitos artistas associados a este movimento migraram para o Construtivismo, que estava ganhando cada vez mais força na Europa, principalmente na Alemanha. Os dadaístas compartilhavam com os construtivistas russos a sensação de que a abstracção, por definição, só poderia comunicar ideias de maneira limitada, e que era necessário fazer referência ao mundo real para transmitir as suas crenças polémicas (Eskilson, 2007, p. 225).

A migração de vários artistas construtivistas estrangeiros para a Alemanha – principalmente russos e do leste europeu –, fez com que o Construtivismo ganhasse *momentum* na Europa. Ainda na década de 1920, o arquitecto alemão, Walter Gropius (1883-1969), idealizou a criação de uma escola de artes que agregava os conceitos da arte académica tradicional com os conceitos da arte aplicada, e assim nascia a escola de arte Bauhaus em Weimar, na Alemanha (Eskilson, 2007, p. 229). Esta escola, famosa pelas suas inovações de design e conceitos teóricos da arte aplicada, foi um grande centro de referência para o Construtivismo Internacional – ao contrário do Construtivismo Russo, o Construtivismo aplicado no resto da Europa queria evitar uma associação explícita com a arte construtivista russa e a ideologia comunista, que não era bem vista no mundo capitalista. Com grandes nomes do mundo da arte como professores da escola, existia uma investigação para o aprimoramento do Construtivismo como uma linguagem universal, através do funcionalismo baseado na abstracção geométrica. Um dos professores da Bauhaus, o artista húngaro, Lászlo Moholy-Nagy (1895-1946), entre seus vários interesses,



pesquisou a estética da tipografia sobre a fotografia, o que designou de *Typophoto*, que é um grupo de princípios estéticos que integrariam a tipografia e a fotografia no trabalho gráfico de forma harmoniosa. Para ele "a síntese dessas duas tecnologias industriais icônicas era a chave para revolucionar a arte gráfica que poderia transmitir com clareza o espírito moderno" (Eskilson, 2007, p. 240). A respeito do *Typophoto*, o artista e investigador Jan Tschichold (1902-1974) escreveu em um artigo em 1928:

Pode-se dizer que *typophoto* é um dos conceitos mais significativos na tipografia e publicidade contemporâneas. Não demorará muito para que as variedades populares de *typophoto* (especialmente revistas ilustradas e parte da indústria publicitária) se libertem da influência da suposta 'tradição' e atinjam o nível cultural dos nossos tempos através de uma aplicação consciente e radical dos princípios do design moderno (Tschichold *apud* Hershberger, 2014, p. 173)

Com o crescimento do conservadorismo na Alemanha, a escola Bauhaus passou a estar na mira de críticas da direita reaccionária, pois, a escola era vista como tendo ligações muito fortes aos socialistas. Em 1924, com a chegada ao poder dos nazistas ao governo local de Dessau – onde se localizava naquela época a escola Bauhaus, pelo governo conservador de Weimar. O artista e estudante da Bauhaus, Iwao Yamawaki (1898-1987), criou uma colagem intitulada *Der Schlag gegen das Bauhaus* (O ataque contra a Bauhaus, 1932, Fig. 13), no qual mostra os nazistas caminhando sobre o prédio da Bauhaus em Dessau. Em 1933, com a chegada dos nazistas ao poder na Alemanha, eles decidiram fechar de vez a escola de artes Bauhaus – que por um breve momento tentou reabrir em Berlim – e ter o total controle dos meios artísticos e de comunicação em massa, um esforço para controlar os principais aspectos da cultura alemã. Este encerramento, teve como resultado o fim das experimentações construtivistas e abstractas na Alemanha (Eskilson, 2007, pp. 278-279).



Fig. 13 – Iwao Yamawaki, *Der Schlag gegen das Bauhaus*, 1932. Colagem, 70,5 x 59 cm, Bauhaus-Archive, Berlin

2.1.2. A Resistência Política do cartaz no Pós-Modernismo

Com o crescimento do Construtivismo na Europa a partir da década de 1920, a arte do cartaz ficou nas décadas seguintes sob a influência da estética construtivista, a qual prezava pela legibilidade da imagem, e para a qual menos era mais, tendo adoptado dogmas estruturais de composição. Entretanto, durante os anos 1960 e início dos anos 1970, houve uma mudança radical na estética dos cartazes, no qual, o forte dogmatismo estrutural do Construtivismo perdeu espaço



para a expressão do artista. Como afirma Eskilson, o estilismo dos artistas pós-modernos inclui:

(...) a mistura de diversos tipos de letras de tamanhos e pesos, superimposição, páginas desordenadas, ‘erros’ deliberados, referências estéticas históricas imprevisíveis, fotografias desfocadas e até mesmo, em alguns casos, atingem o caos total (2007, p. 336).

O advento do pós-modernismo trouxe consigo um pluralismo, pois nenhum estilo é favorecido em detrimento de outro.

O movimento de contracultura dos anos 1960 teve uma grande influência nessa mudança estética. Principalmente, a música, na qual jovens artistas experimentavam novas abordagens estéticas em cartazes e capas de álbuns das bandas de rock da época. O cartaz de Wes Wilson, que divulgava o espetáculo da banda *Captain Beefhart & His Magic Band*, de 1966, (Fig. 14), é um exemplo marcante dessa mudança estética, no qual as informações sobre o concerto no lado direito do cartaz perdem completamente a legibilidade em favor da estética psicadélica que estava a surgir naquela época.

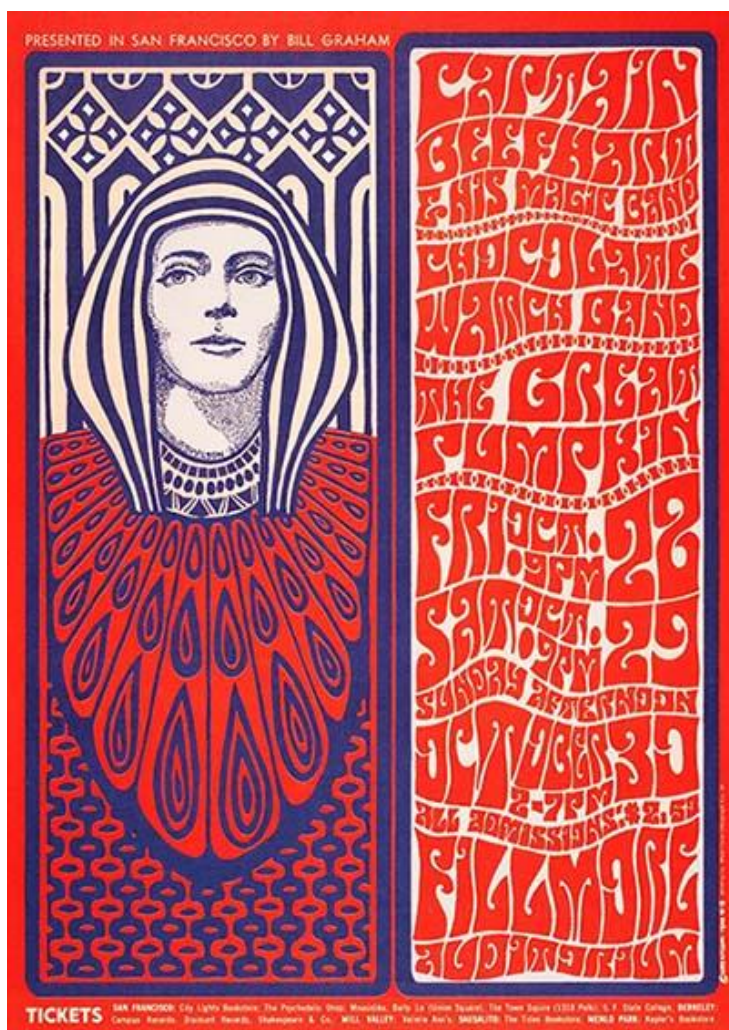


Fig. 14 – Wes Wilson, *Captain Beefheart & His Magic Band*, 1966. Litografia colorida, 48,3 x 34,9 cm

Uma das características principais dos cartazes pós-modernos é a sua associação ao ativismo social por parte dos artistas. De igual modo, é importante salientar, que no seu início, o Construtivismo advogava uma ideologia utópica e comunista, mas durante a sua consolidação na Europa e EUA nas décadas posteriores, os seus dogmatismos estéticos foram cooptados pelas grandes empresas capitalistas para promoverem as suas marcas, desde a identidade visual das empresas até à arquitetura imponente de suas matrizes (Eskilson, 2007, p. 300).

Conseqüentemente, o fator político encontrado na arte modernista perdeu-se nas décadas posteriores.

A guerra no Vietnã (1965-1974), o movimento dos direitos civis nos EUA e o levante dos estudantes em maio de 1968 em Paris ajudaram a criar uma geração que lutou por mudanças sociais e políticas. O cartaz criado pelo *Art Workers' Coalition* intitulado *Q. And Babies* (1970, Fig. 15) foi “o cartaz que teve maior sucesso no que respeita à demonstração da indignação que tantos sentiam em relação ao conflito no Sudeste Asiático”, como afirma o historiador M. Paul Holsinger (1999, p. 363). O cartaz foi criado a partir de uma imagem do fotógrafo de combate americano Ronald L. Haeberle do infame massacre de Mỹ Lai no Vietnã em 1968. O texto a vermelho foi feito pelo artista Peter Brandt, membro do *Art Workers' Coalition*.



Fig. 15 – Ronald Haeberle (fotógrafo) & Peter Brandt (texto), *Q. And Babies? A. And babies*, 1970. Litografia Offset, 63,5 x 96,5 cm, V&A Picture Library, Victoria & Albert Museum, London.

Q. And Babies? A. And babies. é uma citação do veterano de guerra americano, Paul Meadlo, em uma entrevista dada a Mike Wallace em 1969, sobre a sua participação no massacre de Mỹ Lai. Abaixo segue a transcrição parcial da entrevista:

“PERGUNTA – Então você disparou cerca de sessenta e sete tiros?

RESPOSTA – Correto.

P – E você matou quantos indivíduos? Naquele momento?

R – Bem, eu disparei automaticamente, então não posso calcular ao certo – Você apenas pulveriza a área e não pode saber quantos matou porque eles estão a mover-se rapidamente. Talvez tenha matado uns dez ou quinze.

P. Homens, mulheres e crianças?

R. Homens, mulheres e crianças.

P. E bebês?

R. E bebês.” (The New York Times – Meadlo Wallace Interview Nov 24 1969, 1969)

Outra artista que usou a arte do cartaz como uma ferramenta social e política foi a americana Barbara Kruger, provavelmente a designer gráfica mais famosa a usar temas de cunho social durante a década de 1980. A sua obra famosa *Your body is a battleground* (1989, Fig. 16) foi criada para a Marcha das Mulheres em Washington, Estados Unidos em 1989, para apoiar o aborto legal naquele país. A fotografia usada na obra é um rosto de uma mulher dividido ao meio, encontrando-se do lado esquerdo do cartaz o rosto impresso que corresponde ao positivo da imagem e do lado direito o que se refere ao seu negativo, dando a ideia de dicotomia, como se existissem dois lados opostos neste campo de batalha, guerra e paz; vida e morte. Podemos também observar nesta obra, a sua marca registrada: o uso de fotografias a preto e branco, a fonte tipográfica *Futura* negrito itálico, a

paleta de cores vermelha, branca e preta, bem como frases que exploram as dinâmicas de gênero e poder na sociedade americana.

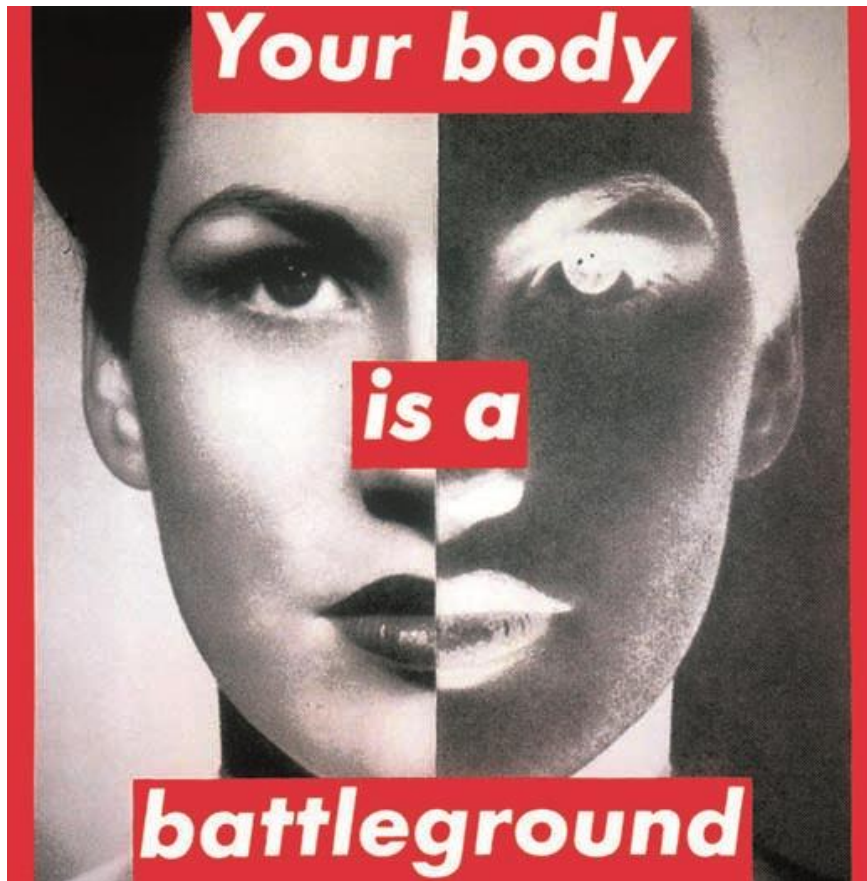


Fig. 16 – Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*, 1989. Serigrafia fotográfica em vinil, 2,84 x 2,84 m. The Broad Art Foundation, Santa Monica, EUA.

Recorrendo à sua experiência de muitos anos de trabalho como designer gráfica de revistas americanas, Kruger usa a linguagem da propaganda para instigar o espectador a reflectir criticamente sobre a sociedade neo-liberal. Como ela mesma define o seu trabalho: “a minha obra desde sempre trata do poder, controle, corpos, dinheiro entre outros assuntos da mesma natureza” (Bollen, 2013). As obras de Barbara Kruger conseguiram trazer a arte do cartaz – assim como o ativismo social – para o centro do debate nos anos 1980, estabelecendo novos caminhos para os artistas que surgiriam depois desta.

2.1.3. As experimentações gráficas na Contemporaneidade


Desde os anos 1990 que os artistas criadores de cartazes concebem novos estilos, dando preferência à atmosfera pictórica da imagem e testando os limites de legibilidade dos mesmos. Com o advento da revolução tecnológica da década de 1990, muitos jovens artistas começaram a experimentar novos caminhos estéticos sem a preocupação das regras rígidas das décadas anteriores. Estes artistas combinaram referências artísticas históricas, usaram elementos da cultura popular nas suas obras e aceitaram o uso de material vernacular tais como arte de rua, bandas desenhada, ilustrações e outros elementos não tradicionais na arte (Eskilson 2007, p. 374).

Outro fator que revolucionou o mundo gráfico e, conseqüentemente, os cartazes foi o canal de televisão estadunidense MTV. Com uma proposta de grafismo inovadora, segundo Arlindo Machado (2003, p. 202), “a MTV foi a rede que mais amplamente assumiu a ideia de uma televisão construída em cima de uma proposta gráfica.” Trabalhando com jovens designers “a MTV resgatou o uso de imagens bidimensionais, inseriu diferentes tipos de ruídos ou ‘sujeiras’ e outros recursos visuais que não eram muito considerados até então pelo *design* produzido pela televisão” (Costa, 2006, p. 6).

Toda esta inovação estética e tecnológica que surgiu nos anos 1990 levou a que alguns artistas que trabalhavam com a arte do cartaz tivessem que ir além do novo padrão estabelecido para poder ganhar notoriedade. Segundo Eskilson:

Por causa de entidades corporativas como a MTV absorverem e comercializarem de forma tão eficaz o impulso de contracultura dos jovens, os designers que querem-se evidenciar, como [Elliot] Earls ou [Stefan] Sagmeister, têm que ir mais longe do que o habitual para assegurarem alguma credibilidade fora do foro comercial (2007, p. 385).

O artista e designer gráfico americano, Art Chantry, conhecido pelo seu trabalho com cartazes e capas de álbuns de bandas de rock, possui um estilo



diferente dos artistas atuais. As suas obras são feitas à mão, deixando de lado o uso de computadores ou outras tecnologias mais modernas. Ao contrário da maioria dos artistas contemporâneos, Chantry usa ferramentas como fotografias, x-ato e fotocopiadora. Segundo Eskilson (2007, p. 377), “o estilo único e expressivo de Chantry faz uso de letras e imagens apropriadas do mundo vernacular para criar composições com uma energia cinética forte que atrai o espectador.”

O seu cartaz, *Kustom Kulture* (1994, Fig. 17), para promover uma exibição de arte e concertos, mostra o estilo caótico, inovador e vibrante da sua arte. Chantry combina fotografias e inúmeras tipografias com cores vivas. O *horror vacui*⁵ é uma das outras características do trabalho de Chantry, e por esse motivo não deixa qualquer espaço em branco na imagem.

⁵ *Horror vacui* é uma expressão do latim que significa medo do vazio. Na arte, é o ato de preencher toda a superfície da obra com elementos diversos.



Fig. 17 – Art Chantry, *Kustom Kulture*, 1994. Litografia Offset colorida em papel, 85,7 x 56,7 cm. Center on Contemporary Art, Seattle, EUA.

Outro artista que utiliza a arte do cartaz como ferramenta política é o designer britânico, Jonathan Barnbrook. Adepto do *détournement*⁶, Barnbrook usa elementos simbólicos do capitalismo para criticar o próprio sistema. Na sua obra *Corporate Fascist* (2001, Fig. 18), recorre a uma fotografia do presidente americano, George W. Bush, e adiciona um código de barra na imagem. Conseqüentemente, o ex-presidente americano ganha semelhanças com o ditador alemão, Adolph Hitler.

⁶ *Détournement* significa utilizar e modificar expressões do sistema capitalista e da sua cultura de consumo de massas de modo a que estas se voltem contra si mesmo.

Na época, George Bush era considerado um proto-fascista que seguia as ordens das grandes corporações em detrimento do social e do meio-ambiente.

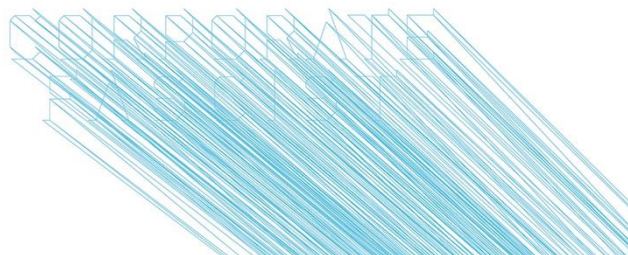
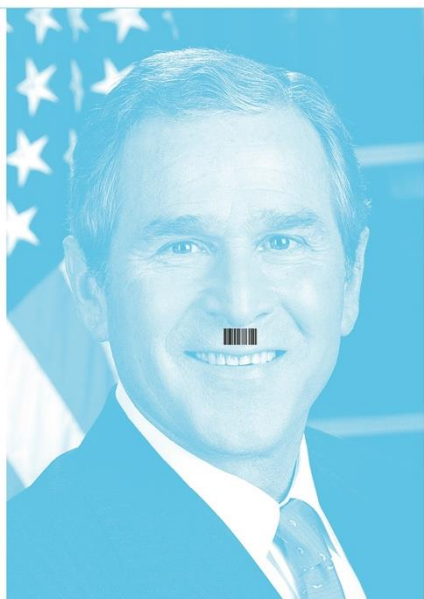


Fig. 18 – Jonathan Barnbrook, *Corporate Fascist*, 2001. Colagem digital, 42 x 29,7 cm. Acervo pessoal.

Outra obra de Barnbrook que usa elementos capitalistas é intitulada de *Brand Mandalas* (2003, Fig. 19). Esta obra foi baseada nas mandalas tibetanas, as quais são símbolos religiosos criados para a contemplação. Mas Barnbrook subverte o sentido religioso na medida em que quando o espectador se aproxima da imagem da mandala (Fig. 20) apercebe-se que ela é feita de logos de grandes corporações como, por exemplo, a *Coca-Cola*, *Marlboro*, *General Motors*, *America On Line*, *Hertz*, entre outras. A contemplação desta mandala gera no espectador uma reflexão sobre o papel destas marcas nas nossas vidas.



Fig. 19 – Jonathan Barnbrook, *Brand Mandalas*, 2003. Colagem digital, 42 x 29,7 cm. Acervo Pessoal.



Fig. 20 – Jonathan Barnbrook, *Detalhe da obra Brand Mandalas*, 2003. Acervo Pessoal.

2.2. Stefan Sagmeister e o uso do corpo

Stefan Sagmeister é um artista, designer gráfico e tipógrafo austríaco que mora e trabalha em Nova Iorque, nos EUA. O seu portfólio é vasto e impressionante, incluindo clientes como *Lou Reed*, *The Rolling Stones*, *The Talking Heads*, *The Guggenheim Museum*, *Levis*, Casa da Música no Porto, entre outros.

A minha escolha de analisar algumas obras de Sagmeister justifica-se pelo facto de ele usar o corpo – e muitas vezes o seu próprio corpo – nas suas imagens. E, por também eu recorrer frequentemente a imagens do meu próprio corpo nos meus projectos artísticos, este artista tornou-se uma grande referência no âmbito da criação do meu projecto prático final, *A Invisibilidade do Privilégio* (2019).

A ousadia de Sagmeister pode ser observada nos seus trabalhos, em que muitas vezes faz uso da nudez para chamar a atenção do público e causar polémica. Depois de trabalhar para grandes empresas de design, decidiu montar a sua própria agência em Nova Iorque. Para divulgar o seu estúdio, enviou um cartão de boas vindas (1993, Fig. 21) aos clientes. Completamente nu – com exceção de um par de meias pretas e uma tarja cobrindo o seu pénis –, comunicou aos seus clientes que estava no processo de abertura de uma nova agência. O cartão consiste em duas imagens, na primeira Sagmeister está nu com uma tarja preta cobrindo o pénis, com a mensagem: “Tendo trabalhado para Schauspelhaus em Viena, TBWA em Londres, Leo Burnett em Hong Kong e M&Co. em Nova Iorque, ...” na segunda fotografia, na qual também está nu, mas com uma tarja bem maior do que a anterior, o texto continua: “(...) Estou no momento no processo de estabelecer a minha própria companhia. SAGMEISTER Inc.”

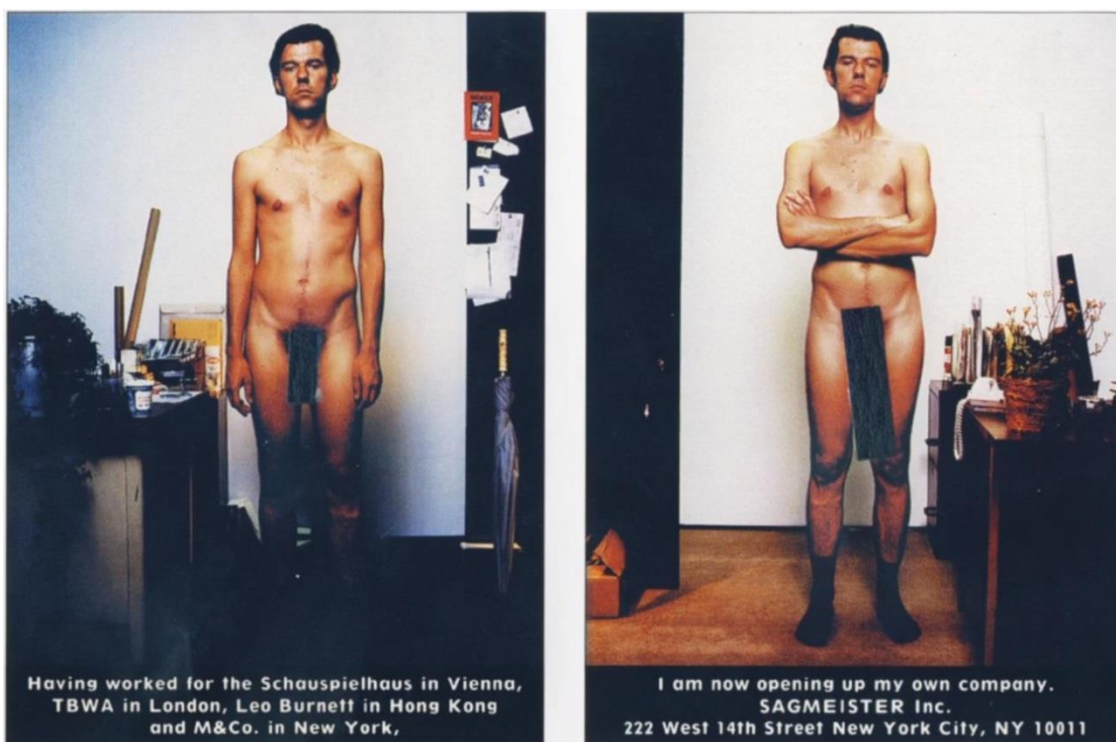


Fig. 21 – Stefan Sagmeister, *Studio Announcement*, 1993. Sagmeister, Inc., Nova Iorque, EUA.

Dezanove anos depois, em 2012, tornou a designer norte-americana Jéssica Walsh em sócia da sua companhia. E para divulgar essa nova parceria, eles recriaram o cartão de boas vindas feito por Sagmeister em 1993 (Fig. 22). Já sem a tarja de censura nas partes íntimas, pode ler-se no texto do novo cartão: “Dezanove anos depois da fundação da Sagmeister Inc... estamos renomeando a companhia para Sagmeister & Walsh.”



Fig. 22 – Stefan Sagmeister, *Studio Announcement*, 2012. Sagmeister & Walsh, Nova Iorque, EUA.

Em 1996, Sagmeister foi pioneiro na utilização do artifício estilístico que simula texto tatuado na pele. No rosto do cantor Lou Reed para a capa de seu álbum *Set the Twilight Reeling* (1996, Fig. 23) (Eskilson, 2007, p. 382) em uma fotografia de plano próximo, Sagmeister adicionou a letra da música, *Set the Twilight Reeling* como se o rosto do cantor tivesse sido grafitado por um artista de rua.

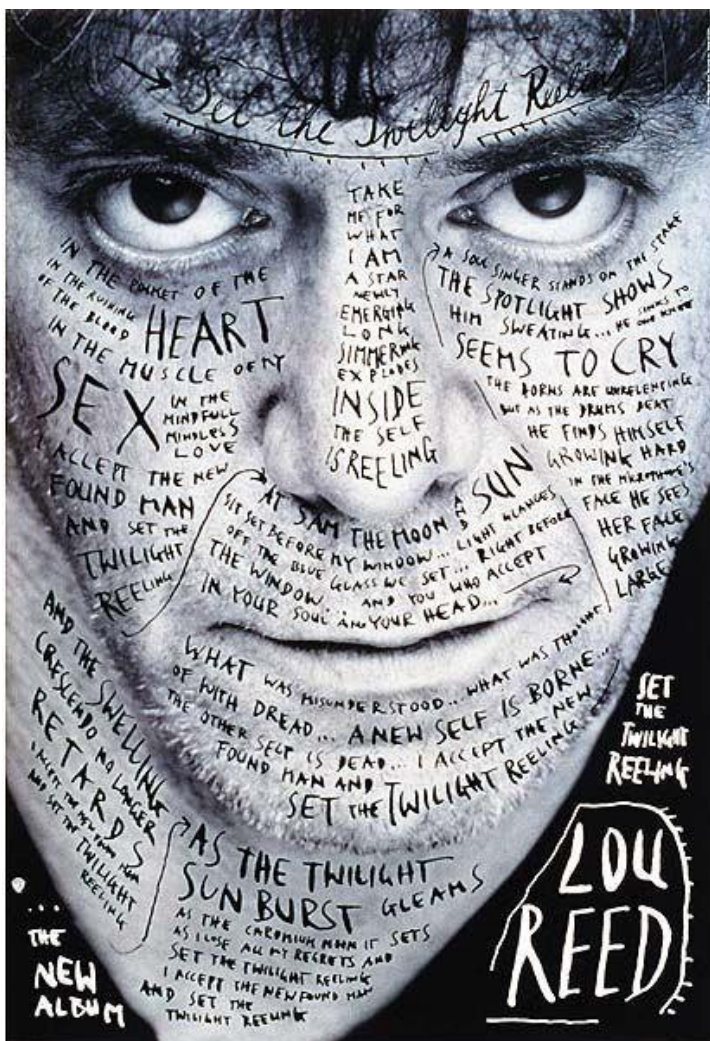


Fig. 23 – Stefan Sagmeister, *Set the Twilight Reeling*, 1996. Poster para a capa do álbum. Sagmeister, Inc., Nova Iorque, EUA.

Sagmeister também recorreu da mesma estratégia compositiva nas imagens do seu próprio rosto que integram a capa do seu livro, *Things I have learned in my life so far* (2008, Fig. 24). O livro trata de uma lista de pensamentos do seu diário pessoal sobre diversos assuntos que aprendera na vida até aquela data. Ele transformou vinte e um axiomas escritos por si e que tinham como propósito a busca pela felicidade em trabalhos tipográficos. A capa modifica-se de cada vez que o leitor insere uma imagem contida no livro na imagem do rosto de Sagmeister.

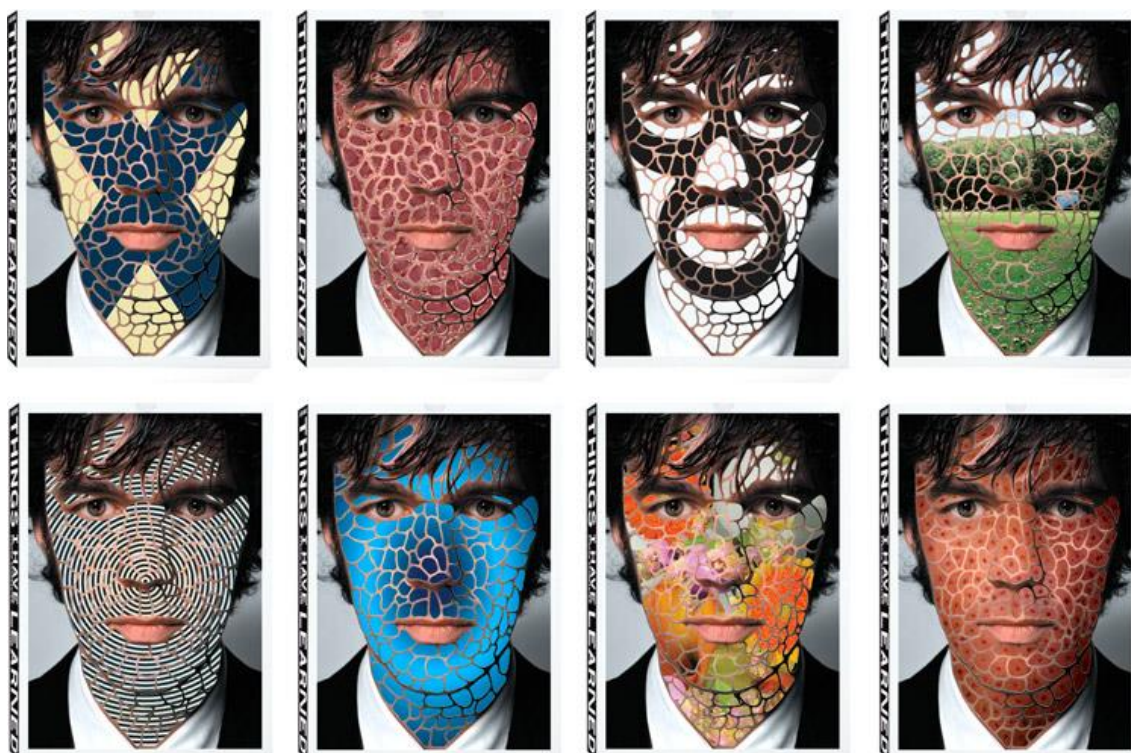


Fig. 24 – Stefan Sagmeister, Capas do livro *Things I have learned in my life so far*, 2008. Capa de livro, 24,4 x 17,5 cm. Cooper Hewit Collection, Nova Iorque, EUA.

Em um dos seus trabalhos mais conhecidos, Sagmeister criou o conceito para o cartaz de divulgação de um dos maiores eventos para designers, a *AIGA Conference* que se realiza em Detroit, nos EUA (1999, Fig. 25). Com a ajuda de um assistente, escreveu com um x-ato no seu próprio torso as informações do evento, sendo a fotografia do seu corpo tatuado que aparece no cartaz de divulgação. E para completar a imagem, confere-lhe o toque de humor que é característico do seu trabalho, na medida em que o próprio artista surge a segurar uma caixa de pensos, como se esta pudesse resolver todos aqueles cortes no seu corpo.

Esse processo doloroso de incisão de texto na própria pele poderia ter sido substituído por uma edição da própria imagem, integrando nesta o texto, na fase de pós-produção, tal como fora realizado no cartaz de Lou Reed (Fig.23). No entanto, Sagmeister é o tipo de artista que tenta superar as barreiras da arte tradicional, e para quem o processo de criação é tão importante quanto o objecto resultante.

Quando questionado por que motivo escolhera a inscrição do texto no seu próprio corpo, ele respondeu:

Nós provavelmente poderíamos ter usado o Photoshop no cartaz AIGA Detroit, ao invés de cortar o texto na minha pele. No entanto, acho que ao adotar por fazê-lo os resultados são mais autênticos e o processo mais interessante (e doloroso) (Robson, 2017).

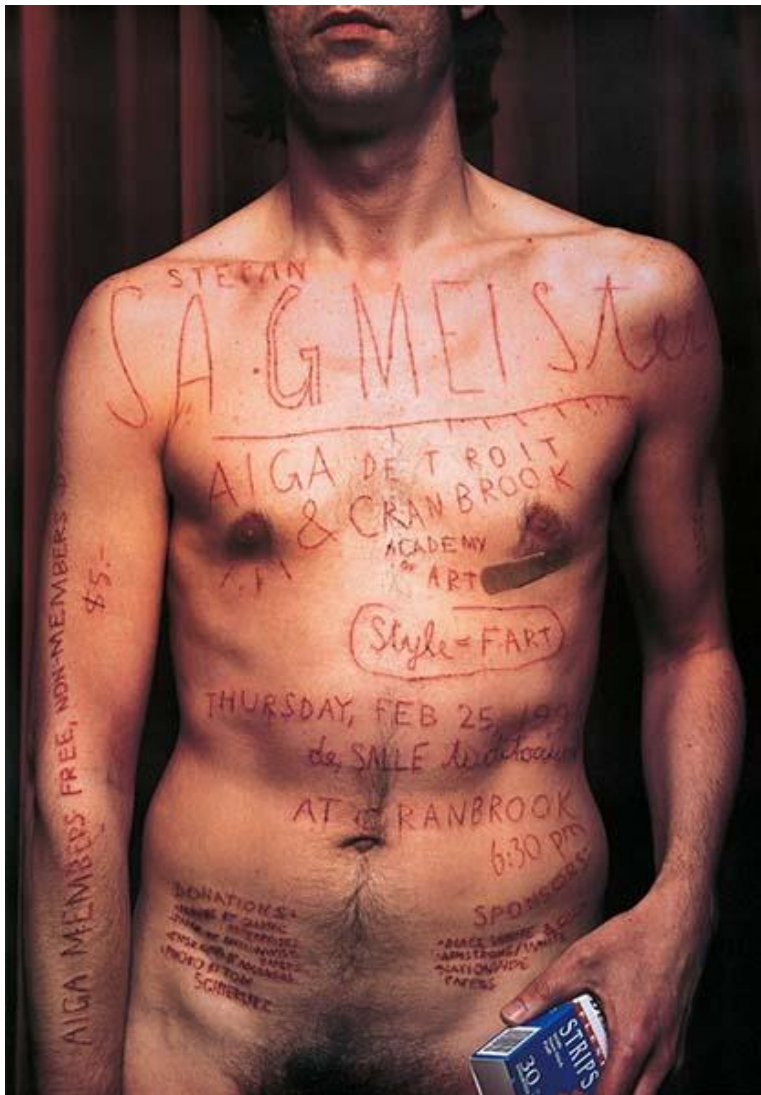


Fig. 25 – Stefan Sagmeister, AIGA Detroit, 1999. Poster, 99.1 x 69.9 cm. Cooper Hewit Collection, Nova Iorque, EUA.

Na minha opinião, a obra de Sagmeister é elegante, ousada, bem-humorada e inteligente e fico deslumbrado ao ver muitas das suas obras.

Capítulo III - Projecto artístico: A Invisibilidade do Privilégio

3.1. Processo Criativo

No terceiro capítulo deste trabalho de projecto, irei descrever as diferentes etapas do processo criativo do meu trabalho prático *A Invisibilidade do Privilégio*. Mas em primeiro lugar, creio ser importante descrever um pouco sobre a minha experiência nos mundos da arte.

Em 2009, entrei no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, no Brasil, e desde o início do curso comecei a envolver-me com a pós-produção de imagem de vídeo, a princípio com a edição, seguidamente com a correcção de cor e, finalmente, com o *motion graphics*, área na qual me especializei e onde continuo a trabalhar até hoje. Isto não quer dizer que até então eu não tenha tido muita experiência prática no que se refere à montagem e edição de imagens fotográficas, e com a linguagem que lhe é própria. De facto, para mim o princípio era o mesmo, *motion graphics* ou fotomontagem, ambos requerem a manipulação de imagens. De uma para a outra técnica apenas mudavam as ferramentas e a linguagem, mas o meu interesse pela fotomontagem é o mesmo que me fez seguir a carreira de *motion designer*.

Mas revisando os meus trabalhos de *motion graphics*, apercebi-me que em alguns dos meus trabalhos em vídeo utilizei a técnica da fotomontagem para criar os cenários. Destaco, por exemplo, num dos meus primeiros trabalhos para a empresa de comida congelada, Deep Freeze – a criação de cenários de diversos tipos de cozinhas, que resultaram da colagem de elementos variados como o chão, as paredes, os electrodomésticos e os utensílios domésticos (2013, Fig. 12). Outro exemplo, no qual utilizei no vídeo o mesmo princípio de criação de cenários a partir da "colagem" de cada elemento, foi na abertura da série para a internet designada

“Maquiagem Itinerante”. Neste vídeo, eu construí um mural de cortiça com fotografias e imagens de revistas para criar um ambiente de referências para as maquiagens criadas pelos apresentadores da série (2016, Fig. 13). Isso demonstra que no meu trabalho consegui compatibilizar as duas áreas: o *motion graphics* e a fotomontagem.



Fig. 26 – Thiago Carvalho, quadros do vídeo promocional da *Deep Freeze*, 2013, vídeo digital, 1080p, colecção do artista, Rio de Janeiro, Brasil.

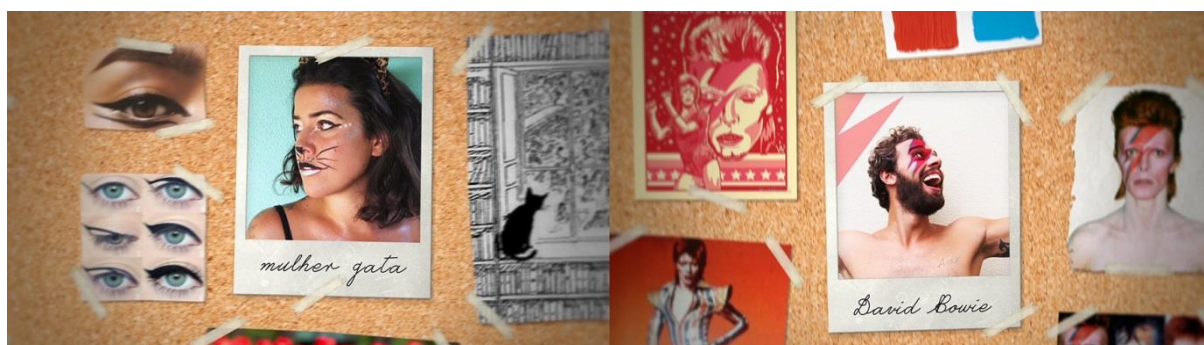



Fig. 27 – Thiago Carvalho, quadros do vídeo da série *Maquiagem Itinerante*, 2016, vídeo digital, 1080p, colecção do artista, Rio de Janeiro, Brasil.


Antes de entrar nos meus trabalhos práticos, acredito ser importante falar das minhas experiências artísticas, e também reflectir sobre como surgiu a ideia de escolher o privilégio como tema central das minhas obras no curso do mestrado. Desde a minha adolescência sempre me interessei por questões sociais e políticas, consumia arte de contracultura engajada com causas e discursos sociais e políticos de esquerda e anarquista – principalmente música, filmes e literatura. Entretanto, quando me mudei para Berlim, na Alemanha, no final de 2015, conheci pessoas que estavam empenhadas mais profundamente em questões sociais, mais alinhadas



com as lutas sociais do século XXI. Principalmente em questões de género, e isso foi um processo de conscientização muito forte para mim, sendo questionado e confrontado diversas vezes sobre a superficialidade do meu envolvimento nestas questões.

Para mim, o momento chave de mudança foi quando uma amiga, que posteriormente se tornou minha parceira na época, Fernanda Valdivieso, me aconselhou a que assistisse a um documentário chamado *The Mask You Live In* ("A Máscara Em Que Você Vive"), de Jennifer Siebel Newsom (2015). Este documentário mostra como a cultura da masculinidade ensinada a crianças e jovens rapazes prejudica-nos a nós, homens e, indirectamente, a própria sociedade. Este filme fez-me reflectir muito sobre a forma como nós homens somos criados, e todas as opressões que sofremos para atingir esse padrão de masculinidade exigido na nossa sociedade. A principal reflexão que eu fiz ao assistir ao documentário foi perceber que eu não estava ciente das opressões que eu sofri, nesse caso como poderia eu compreender os problemas e as opressões que outros grupos, na pele dos quais nunca vivi, sofriam. Isso fez com que eu decidisse parar de questionar ou tentar ver a realidade dos outros grupos através da minha própria realidade.


A consequência deste visionamento e reflexão crítica foi que aprendi a escutar, de facto e com autenticidade. Ao invés de interromper alguém a meio do seu argumento, já questionando o seu ponto de vista, eu aprendi a esperar que a pessoa concluísse o seu argumento, reflectindo sobre este, e a fazer perguntas se alguma parte do argumento não fizesse sentido para mim. Com a escuta vem o aumento da empatia. Com a empatia vem a confiança do "outro" em nós para nos contar as suas experiências mais privadas, lutas diárias, casos de assédios sexual, preconceitos, violência, abusos físicos, verbais e psicológicos, entre outras vivências. Todas estas tinham sempre uma coisa em comum: os perpetradores pertenciam a grupos de privilégio e as suas vítimas a um grupo marginalizado. Lembro-me no



início de acreditar que eram casos isolados, pois nunca tinha passado por experiências parecidas com aquelas. Mas com o tempo, depois de ouvir várias histórias e repetindo-se algumas delas, apercebi-me que são comuns e rotineiras, não fazendo, no entanto, parte da minha realidade.

Todavia, essa minha experiência nos últimos anos não influenciou de imediato a escolha do meu tema quando entrei no curso de mestrado. A princípio, eu queria explorar o tema do aumento da extrema-direita e/ou do anti-fascismo no mundo, mas um dia, conversando com a Fernanda ela sugeriu que falasse do tema do machismo. Eu rejeitei de imediato a ideia, pois não queria falar de algo que julgo fazer parte do problema, e também não queria de forma alguma ser percebido como um homem/branco/heterossexual que se considerava desconstruído, na medida em que de alguma forma tinha conseguido superar toda a herança que recebera do patriarcado, e agora podia apontar o dedo aos outros homens que não tinham atingido o mesmo lugar que eu. Mas passadas algumas semanas ainda estava a ter dificuldade em definir o recorte da minha pesquisa, quando me veio à mente que devido ao mestrado estava sem tempo para continuar a aprofundar as causas dos meus privilégios. Foi então que pensei em estudar esse tema no mestrado, pois assim, poderia compreender mais profundamente esse assunto. Ainda assim, colocava-se a questão de me tornar nesse homem desconstruído, o que não me agradava, foi então que pensei em um mecanismo para usar o tema do privilégio, assumindo uma *mea culpa* que consistiu em desempenhar nas fotomontagens, o papel da personagem privilegiada. Para mim, foi uma decisão importante, pois não gosto de me expor através da minha imagem, mas por outro lado, sabia que era a única opção para poder trabalhar com esse tema nos meus projectos artísticos.

Por conseguinte, no meu trabalho prático do primeiro semestre do mestrado, tentei experimentar uma forma de trabalho na qual me sentisse mais confortável. Por esse motivo, criei fotomontagens digitais nas quais a interação entre mim e as



outras fotografias não possuíam um "corte" visível, ou seja, recorri a efeitos visuais para integrar o conjunto das fotografias. Pois como *motion designer* eu trabalhava de uma forma em que os elementos gráficos que eu manipulava no vídeo, interagiam entre si de uma forma orgânica. Produzi três fotomontagens, nas quais, parti do conceito de privilégio de uma forma bastante ampla, baseada não em um conhecimento formal, mas sim nas minhas experiências vividas até então. Na obra *O Privilégio do Corpo* (2018, Fig. 14) trabalhei a questão de etnia, género e outros privilégios físicos que possuo contrastando-os com elementos opostos aos meus privilégios como a cor de pele, género, transgeneridade, capacidades e qualidades físicas. A segunda fotomontagem, *O Mito da Desconstrução dos Privilégios* (2018, Fig. 15), trata exactamente do facto de pessoas privilegiadas que defendem as questões de grupos marginalizados, e se consideram desconstruídas, na verdade continuam a receber os privilégios da sociedade. Estas pessoas, individualizam o problema, esquecendo-se de ter uma perspectiva de conjunto, como se não fizessem parte de uma sociedade que oprime umas pessoas e beneficia outras. O que acaba tornando-se em um alimento dos seus egos, e muitas vezes num meio de manipulação por parte de homens/brancos/heterossexuais. A terceira e última fotomontagem do primeiro semestre intitula-se *O Privilégio da Fala* (2018, Fig. 16) na qual abordo o silenciamento simbólico por parte de grupos privilegiados sobre outros grupos.



Fig. 28 – Thiago Carvalho, *O Privilégio do Corpo*, 2018. Fotomontagem digital a cores, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.



Fig. 29 – Thiago Carvalho, *O Mito da Desconstrução dos Privilégios*, 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

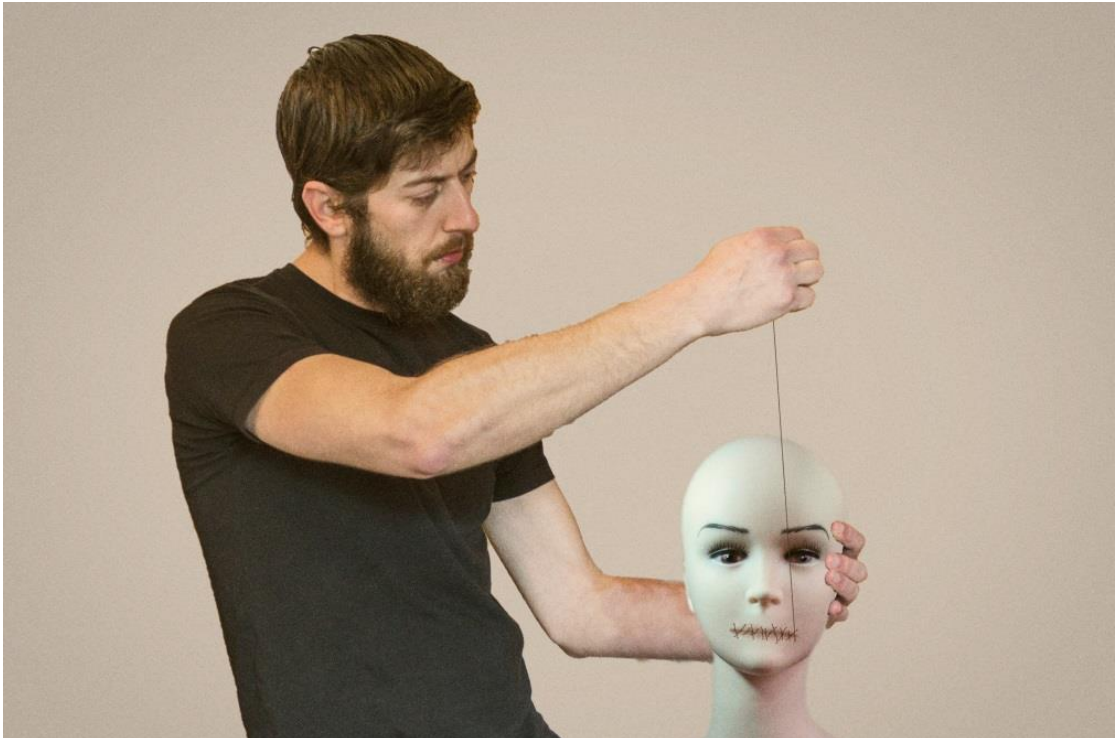



Fig. 30 – Thiago Carvalho, *O Privilégio da Fala*, 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

Como essa foi praticamente a minha primeira experiência com a técnica de fotomontagem, experimentei algumas versões compositivas até chegar ao que na época julguei ser a melhor opção. Por exemplo, a fotomontagem de *O Mito da Desconstrução dos Privilégios* teve outras versões anteriores, como por exemplo, a versão da Fig. 17, a qual foi sendo sucessivamente modificada até chegar às versões finais apresentadas na avaliação do final do semestre. Decidi, durante este processo, manter as fotomontagens visualmente mais simples, que recorriam apenas aos elementos necessários para a mensagem que eu queria transmitir. Por esse motivo utilizei um fundo neutro sem nenhum elemento extra na composição.



Fig. 31 – Thiago Carvalho, *O Mito da Desconstrução dos Privilégios* (primeira versão), 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

No trabalho prático do segundo semestre, resolvi fazer um novo projecto de fotomontagem na medida em que pensei que poderia explorar mais aprofundadamente, tanto conceptual quanto imagicamente o tema do privilégio. A série de fotomontagens intitula-se *The Old Days... Nowadays* (Antigamente...



Actualmente, 2018). Decidir usar fotografias vernaculares antigas, que mostram a vida ordinária de pessoas desconhecidas, tendo como objectivo construir imagens nas quais as pessoas apenas representassem os privilégios associados aos seus grupos de pertença. A ideia era usar fotografias de uma época, na qual os privilégios estavam mais enraizados na nossa cultura, enfatizando que os privilégios ainda estão enraizados na nossa sociedade actual, e como as fotografias, os privilégios representados nela também são "vernaculares", no sentido de serem quotidianos e ordinários. Ao contrário da primeira série de fotomontagens, a qual eu não tinha intenção de tornar pública, pois para mim era apenas uma experiência inicial, no que respeita à segunda série, eu queria divulgá-la na internet, e por isso resolvi adaptar o nome e as legendas ao idioma inglês. Essa segunda série intitula-se *The Old Days... Nowadays* e é constituída por cinco fotomontagens que partem do conceito anteriormente descrito. A primeira fotomontagem intitulada *Raising babies and Men* ("Criando bebés e homens", 2018, Fig. 18), trata da falta de iniciativa por parte dos homens na divisão dos trabalhos domésticos, na criação dos filhos e na falta de suporte emocional às suas parceiras, deixando-as sozinhas a lidar com todas essas questões.



Fig. 32 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Raising babies and men)*, 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

A segunda fotomontagem dessa série, *Shoving Ideas Into You* ("Enfiando ideias dentro de você", 2018, Fig. 19), aborda o conceito de universalidade do homem/branco/heterossexual que é propagado como sendo o único padrão, sendo internalizado por toda a sociedade, incluindo os grupos marginalizados. A terceira obra da série intitulada *Mistaking Privilege for Meritocracy* ("Confundindo privilégio com meritocracia", 2018, Fig. 20), centra-se no discurso comum, difundido principalmente em países mais neo-liberais, que acredita que a sociedade se baseia na meritocracia. No entanto, as pessoas que defendem essa ideologia são

geralmente pessoas situadas no topo do privilégio, o que torna o discurso vazio para as pessoas que não usufruem das mesmas oportunidades que os privilegiados. É hábito comum destes grupos privilegiados, culparem a vítima pela sua situação desfavorecida, pois segundo a lógica deles, o pobre é pobre porque não se esforçou o suficiente uma vez que o sistema é meritocrático.



Fig. 33 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Shoving Ideas Into You)*, 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

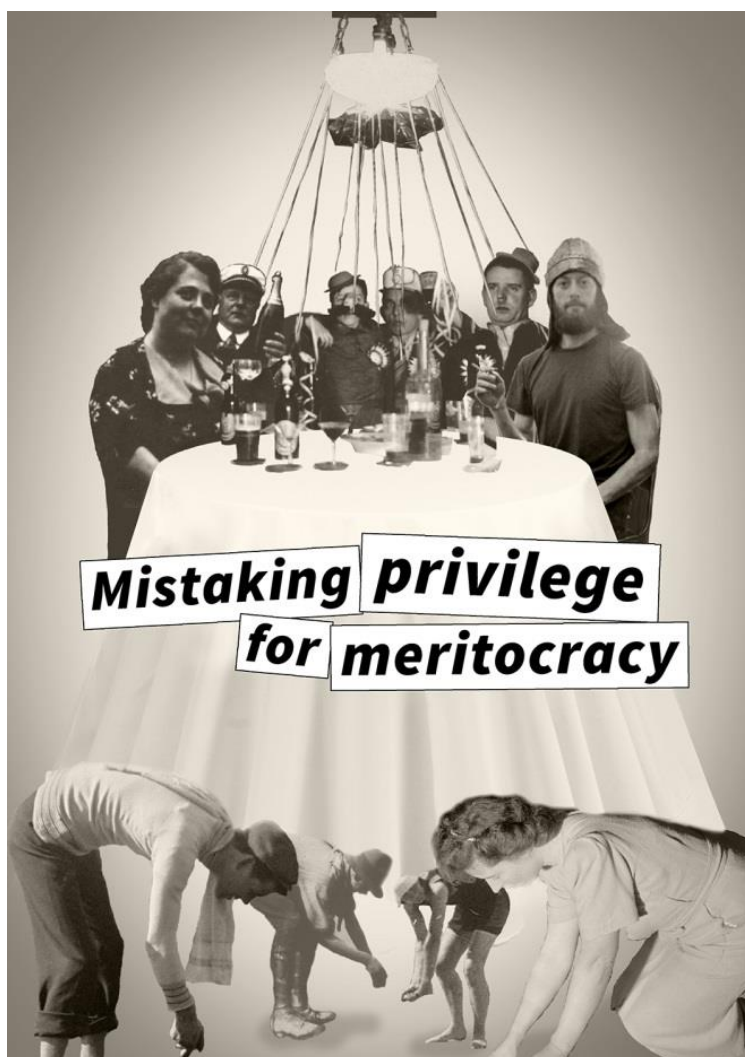


Fig. 34 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Mistaking privilege for meritocracy)*, 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

A quarta imagem, *Picking when and how to fight a civil rights issue* ("Escolhendo quando e como lutar por questões sociais", 2018, Fig. 21) foca-se num privilégio muito comum entre os homens/brancos/heterossexuais. Ao contrário dos grupos marginalizados que têm que estar sempre vigilantes e combatentes contra a opressão sofrida por eles, nós privilegiados podemos escolher quando e como participar. De igual modo, raramente nos sentimos sobrecarregados pela luta contra os privilégios, pois podemos parar sempre que quisermos e isso não afecta directamente as nossas vidas e, além do mais, sentimo-nos muito bem pelo pouco

que fazemos. E, para finalizar, a última fotomontagem designada *Stonewalling Equality* ("Obstruindo a igualdade", 2018, Fig. 22), representa duas filas de homens, em sua maioria brancos, emparedando duas mulheres que se estão divertindo entre si, e que simboliza como as pequenas opressões do dia-a-dia atingem a liberdade de viver dos grupos marginalizados.



Fig. 35 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Picking when and how to fight a civil rights issue)*, 2018. Fotomontagem digital, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.



Fig. 36 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Stonewalling equality)*, 2018. Fotomontagem digital, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora, Portugal.

Com este segundo trabalho do curso de mestrado, pretendi explorar novos elementos da técnica de fotomontagem. Ainda de forma experimental, fiz uso de novos elementos na composição da fotomontagem, adicionando novas personagens – ao contrário do projecto anterior em que apenas eu próprio estava representado – e, desse modo, criando uma composição mais rica em elementos visuais e narrativos. Também aderi ao uso de texto nas fotomontagens, através do de palavras recortadas e coladas na composição. Esta técnica foi inspirada nos trabalhos da artista americana Barbara Kruger, a qual se tornou uma grande referência ao longo de todo o meu projecto.

No trabalho final do curso de mestrado intitulado *A Invisibilidade do Privilégio* (2019), eu decidi aprimorar as imagens e conceitos que já tinha utilizado nos projectos precedentes. Com a experiência adquirida nos trabalhos anteriores, eu percebi o que funcionou e o que não resultou. Além do mais, com os meus

progressos na pesquisa teórica tanto sobre o privilégio como sobre a arte do cartaz, fui capaz de reformular, de modo criativo, o trabalho prático desenvolvido ao longo do curso de mestrado. Neste terceiro estágio do processo de criação, eu combinei elementos dos projectos de colagens do primeiro e segundo semestres.

Composto de duas versões, a primeira versão do projecto é constituída de três imagens, cada imagem reflete sobre um tipo de privilégio, a saber, a masculinidade, a branquitude e a hetero-cisnormatividade. Assim como no projecto do primeiro semestre, intitulado *O Privilégio do Corpo* (Fig.15), eu utilizei o meu próprio corpo como se fosse uma tela em branco para a fotomontagem (Fig. 24), mostrando no corpo as opressões e estereótipos que o meu corpo privilegiado não carrega consigo.



Fig. 37 – Thiago Carvalho, *Fotografias originais usada no projecto A Invisibilidade do Privilégio*, 2019. Arquivo digital, colecção do artista, Nazaré, Portugal.

Além disso, eu utilizei tal como no projecto *The Old Days... Nowadays* (2018), o elemento da escrita (Fig.25), que tal como o corpo simboliza as opressões que o meu ser desconhece.

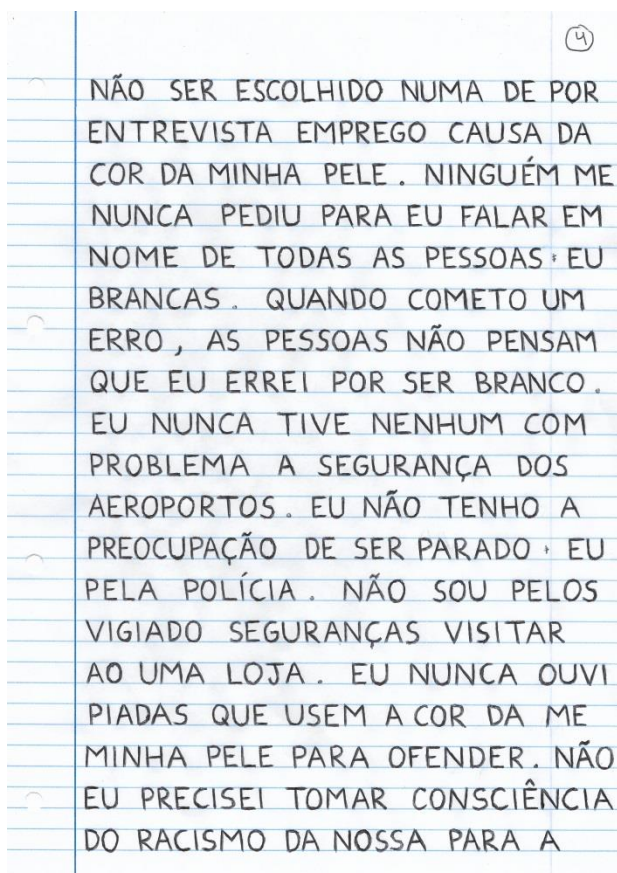


Fig. 38 – Thiago Carvalho, *Manuscrito original da obra A Invisibilidade do Privilégio*, página 4 de 12, 2019. Papel, 29,5 x 21,0 cm, colecção do artista, Nazaré, Portugal.

Neste projecto, resolvi não utilizar uma tipografia digital, mas antes, ser eu mesmo a escrever as frases, digitalizá-las e editá-las no software de imagens. Com este procedimento, busquei uma estética mais ruidosa, não simétrica e pessoal e que, na minha opinião, o assunto do privilégio requer.

Nesta primeira versão do projecto, as três obras conectam o corpo e o espírito, sob a luz de um holofote, evidenciando os privilégios que eu carrego (Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28).

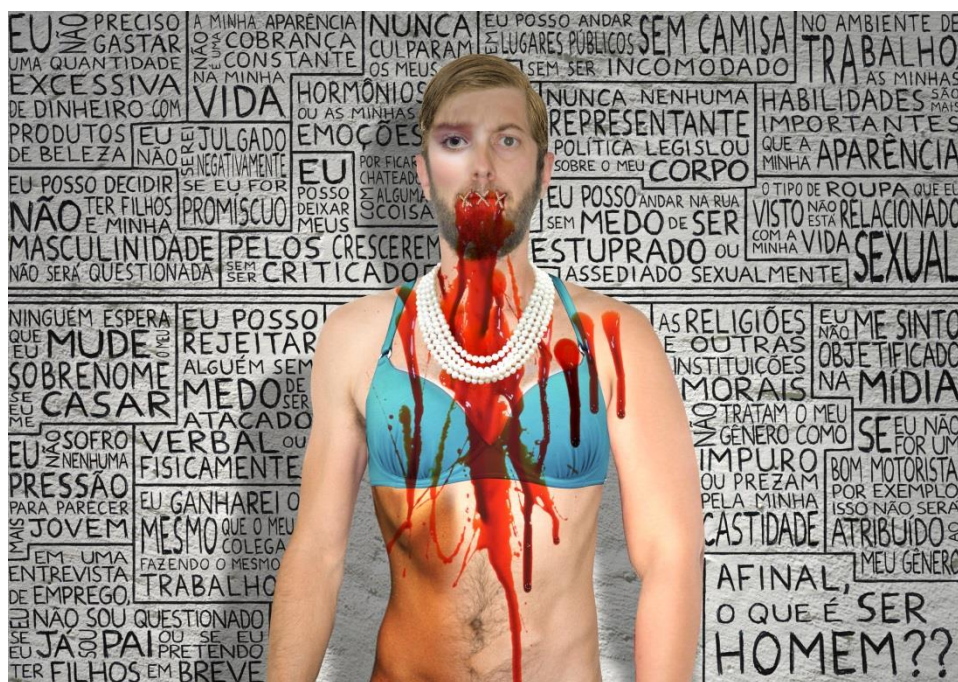


Fig. 39 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (Masculino)* primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré, Portugal.



Fig. 40 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (Branquitude)* primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré, Portugal.

No caso do corpo masculino representado na Fig. 29, usei sete elementos relativos à opressão de género que o meu corpo não entende. Esses são elementos ligados principalmente à cultura da beleza e juventude imposta às mulheres. E, neste caso, o elemento subjetivo foi a submissão imposta às mulheres, aqui representado pela minha boca costurada.

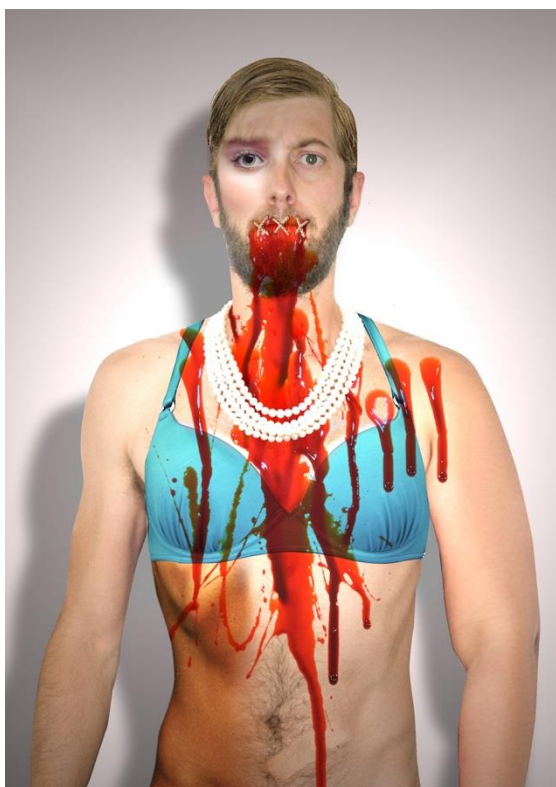


Fig. 42 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Masculino)*, 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré, Portugal.

Na obra *O Corpo Branco* (Fig.30), os seis elementos utilizados na colagem referem-se às características físicas e acessórios étnicos que diferenciam a pessoa branca de origem europeia. O elemento subjetivo desta obra são os tiros de arma espalhados pelo peito do meu corpo, evidenciando o elevado nível de morte das minorias, que é muitas vezes causado pelo próprio Estado, seja a morte indiscriminada de pessoas negras nas favelas do Brasil pela polícia, ou indígenas

executados por grandes fazendeiros na região amazônica, ou árabes civis que são mortos nos conflitos no Oriente Médio, para citar apenas alguns exemplos.



Fig. 43 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Branco)*, 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré, Portugal.


Na última obra, referente ao corpo hetero-cisnormativo (Fig. 31), usei sete elementos que caracterizam a comunidade LGBTQI+, e, entre esses elementos, também recorri a acessórios que reforçam o orgulho destes grupos e que podem ser entendidos como uma forma de resistência diante da homofobia. No que respeita ao elemento subjetivo da obra, separei-o em duas partes: a primeira, a venda nos olhos, significa a dor de ter que se esconder e não poder assumir a sua sexualidade devido ao medo de represálias físicas e psicológicas, e; a segunda parte são cortes nos braços devido aos altos índices de suicídio e depressão das pessoas LGBTQI+.



Fig. 44 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Hetero-cisnormativo)*, 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré.

Na segunda parte do projecto, que corresponde ao Espírito da pessoa privilegiada (Fig. 32, Fig. 33, Fig. 34), escrevi na imagem frases relativas a situações pelas quais eu não passo ou que nunca tive que experienciar. São situações que eu, tal como muitas outras pessoas privilegiadas, já ouviu de pessoas próximas que passaram por circunstâncias parecidas ou histórias que vemos constantemente na televisão e em jornais. No entanto, até há poucos anos atrás, mesmo que essas histórias me chocassem e causassem indignação, pareciam-me sempre histórias isoladas e não percebia que estas eram resultado de questões sistémicas da nossa sociedade ocidental relativamente ao privilégio.

As frases foram postas como um tipo de quebra-cabeça, pois acredito que todas essas situações pelas quais não passei formam a minha identidade masculina,




Entretanto, é importante frisar que ao longo da criação deste projeto, *A Invisibilidade do Privilégio*, em nenhum momento busquei abranger todas as situações de opressão que eu próprio não sofro, ou mesmo querer definir as mais importantes. Sei que tanto na parte do Corpo quanto do Espírito, provavelmente deixei de fora questões importantes, sendo a ideia que sustenta este projecto apenas uma ponta do complexo icebergue que é a questão do privilégio.

Considerações Finais

Ao longo desta pesquisa procurei analisar os dois principais pilares que formaram as minhas obras práticas, a saber, a estrutura social do privilégio e a arte do cartaz nas sociedades ocidentais. Nesse sentido, dediquei-me primeiro a uma investigação conceptual que tratou dos privilégios, do modo como eles são construídos, estabelecidos e mantidos na nossa sociedade. Reflectir sobre a sua formação foi vital para poder questionar de uma forma mais clara os meus próprios privilégios. Seguidamente, trabalhei a parte estética, neste caso, realizei um panorama histórico dos cartazes e fotomontagens recorrendo à história da arte.

O processo de análise destas duas vertentes principais da pesquisa, estudadas a partir das suas especificidades teóricas e históricas, foi importante para a criação do meu projecto artístico, que tomou a forma de um conjunto de cartazes. Através desta análise, foi-me possível ver claramente as estruturas do privilégio, que são usadas para o manter e reforçar, através de diferentes mídias, como por exemplo os visuais, onde se incluem os cartazes. Na criação dos meus cartazes, recorri a uma forma de "engenharia reversa" em que reconstruí um dos principais suportes utilizados na difusão dos privilégios, ou seja, o cartaz, mas, desta vez, tornando visível o próprio opressor.


No decorrer do Primeiro Capítulo, concluiu-se que a invisibilidade do privilégio resulta da estrutura de poder construída por grupos dominantes da nossa sociedade. Dividir para conquistar é a tática usada para impedir que indivíduos de grupos marginalizados se unam como um todo para combater os privilégios. O medo da diferença é estimulado ainda hoje, com o objectivo de desviar a atenção da raiz da questão, deixando as pessoas culparem-se umas às outras, enquanto quem detém de facto os privilégios, não é confrontado. Esta tática impede que possamos ver o problema como um todo, apenas os fragmentos, por exemplo, um homem negro pode enxergar facilmente as suas dificuldades de ser negro na nossa



sociedade, mas não ver os privilégios de ser homem; o mesmo acontece com uma mulher branca, que não consegue enxergar a sua branquitude; ou um homem branco e heterossexual de uma classe trabalhadora, que só consegue divisar a sua falta de privilégio classista, e assim por diante. Ao estimular hierarquias de privilégio, essa estrutura de poder impede que possamos ver os privilégios como um todo, e que estes têm que ser atacados de forma conjunta. Por último, concluiu-se que a teoria interseccional, a qual nos mostra a sobreposição de identidades sociais e sistemas de opressão, dominação ou discriminação, é fundamental para o entendimento da estrutura do privilégio.

No segundo capítulo, infere-se que os privilégios são tornados invisíveis através da educação, dos meios de comunicação em massa, entre outras instituições e estruturas sociais, que desempenham um papel fundamental na construção da consciência colectiva. Essa invisibilidade dos privilégios é permanentemente fortalecida e reforçada pelos meios de comunicação em massa, sejam elas através dos filmes, das bandas desenhadas, da televisão, da internet, e da publicidade, devido à sua importância e alto consumo. Os cartazes constituem uma das ferramentas mais importantes para a manutenção desse sistema opressor. A força do cartaz na história do século XX mostra o seu poder como propaganda política. Os artistas Dadaístas e Construtivistas foram os primeiros artistas a usar a arte do cartaz e da fotomontagem como forma de dar visibilidade a questões sociais, políticas e culturais, subvertendo o papel tradicional do cartaz, de teor consumista e político, ao serviço de estados ditatoriais.

Convém notar que foram inúmeros artistas ao longo da história da arte que utilizaram e continuam a utilizar o cartaz e a fotomontagem como uma arma política poderosa para questionar muitos dos costumes nocivos e promotores da desigualdade na nossa sociedade, que favorecem apenas uma pequena parcela do mundo. Entre estes artistas destacamos John Heartfield, Hannah Höch, El Lissitzky e




Gustav Klutsis, que foram os precursores da técnica da fotomontagem, criando obras impactantes e questionadoras, que se tornaram importantes referências para muitos artistas que surgiram depois deles, entre os quais me incluo.

A partir dos anos 1960, vemos novos estilos e tecnologias surgindo, criando novas formas estéticas. E artistas – como Barbara Kruger, Jonathan Barnbrook e Stefan Sagmeister – sempre a tentarem superar os limites impostos, misturando estilos históricos e buscando engajar o espectador visualmente e refletir sobre a nossa sociedade ocidental actual.

Tão importantes quantos os artistas analisados nesta pesquisa, foram os académicos aqui trazidos para ajudar a desvendar a formação da estrutura do privilégio criticada aqui nesta pesquisa. São pensadores da área da sociologia, filosofia, psicologia e estudos de género, que me auxiliaram a estabelecer um ponto de vista crítico e reflexivo, sobre a própria cadeia do privilégio em que eu me situo. São estudos que contrariam o senso comum próprio de uma pessoa privilegiada, pois vão na direcção contrária à maneira de pensar e se comportar que nos são ensinadas diariamente na nossa sociedade ocidental através da educação, da família e dos meios de comunicação social.

No terceiro capítulo, são analisados os cartazes do meu projecto artístico intitulado *A Invisibilidade do Privilégio* e os trabalhos antecessores realizados ao longo do mestrado, podendo-se concluir que estes constituíram um processo gradativo de amadurecimento artístico pessoal, tanto no campo estético como no conceptual do meu Trabalho de Projecto. De facto, para mim, esta investigação carrega experiências de uma vida e, principalmente, as experiências dos últimos três anos da minha vida na Alemanha e em Portugal, no qual, troquei vivências, ideias e referências com muitas pessoas de várias realidades e vivências diferentes da minha.



Os resultados por mim obtidos mostram que esta investigação, teórica e prática, foi um modo de lutar e ultrapassar ideias socialmente lesivas que reproduzimos constantemente no nosso quotidiano sem as questionar. Tal significa que, também com esta pesquisa, procurei provocar uma reflexão e questionamento sobre estes assuntos no público receptor do meu trabalho artístico, e se o consegui, este trabalho terá conquistado o seu objectivo. Incentivar pessoas que possuem algum privilégio a saírem da sua zona de conforto e assim, deixarem um caminho de menos resistência, que apenas ajuda a manter o *status quo*. De facto, a responsabilidade de alguma mudança possível não deve ser deixada apenas às gerações futuras, porque não conseguiremos ter uma sociedade mais justa, se as pessoas que actualmente possuem algum privilégio e beneficiam dele, não se tornarem cientes da sua responsabilidade e papel na sociedade na manutenção dos mesmos. Por último, com este trabalho não pretendo julgar o indivíduo privilegiado, uma vez que o privilégio tem a sua origem em uma estrutura sistémica, mas sim, criar uma reflexão e novos questionamentos que dêem lugar a novas possibilidades, respostas e soluções acerca deste assunto.

Referências Bibliográficas

Monografias

Dickerman, L. (2005). *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Washington: D.A.P./The National Gallery of Art, Washington.

Eskilson, S. J. (2007). *Graphic Design: A New History*. London: Laurence King Publishing.

Giddens, A. & Sutton, P. (2017). *Conceitos Essenciais da Sociologia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp.

Griffin, J. H. (1961). *Black Like Me*. Boston: Houghton Mifflin.

Hershberger, A. E. (2014). *Photographic Theory : An Historical Anthology*. Nova Jersey: John Wiley and Sons Ltd.

Holsinger, M. P. (1999). *War and American Popular Culture: A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara: Greenwood.

Johnson, A. G. (2001). *Privilege, Power, and Difference*. (2nd ed.). New York: McGraw-Hill Education.

Kurek, T. (2012). *The Cross in the Closet*. Portland: Green Bridge Press.

Machado, A. (2003). *A Televisão Levada a Sério*. 3ª ed. São Paulo: SENAC.

McIntosh, P. (1988). *White privilege and male privilege : a personal account of coming to see correspondences through work in women's studies*. Wellesley, MA: Wellesley College, Center for Research on Women.

O'Mahony, M. (2006). *Sport in the USSR: Physical Culture--Visual Culture*. Edinburgo: Reaktion Books.

Ribeiro, D. (1995). *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento.

Sperling, J. (2019). *Jane Gilmor: I'll be back for the cat*. New York: A.I.R. Gallery.

Publicações Periódicas

Cavallini, M. (2018). Mulheres ganham menos que os homens em todos os cargos e áreas, diz pesquisa. *Portal de notícias G1*. Acedido a 13/08/2019 em <https://g1.globo.com/economia/concursos-e-emprego/noticia/mulheres-ganham-menos-que-os-homens-em-todos-os-cargos-e-areas-diz-pesquisa.ghtml>

Coaston, J. (2019). Adolf Hitler was not a socialist. *Vox.com*. Acedido a 18/08/2019, disponível em <https://www.vox.com/2019/3/27/18283879/nazism-socialism-hitler-gop-brooks-gohmert>

McKinney K.(2014). Here's why women have turned the "not all men" objection into a meme. *Vox.com*. Acedido a 20/03/2019 em <https://www.vox.com/2014/5/15/5720332/heres-why-women-have-turned-the-not-all-men-objection-into-a-meme>

O Globo (2013). Macacos bonobos consolam uns aos outros como humanos. *Jornal O Globo*. Acedido a 12/08/2019 em <https://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/macacos-bonobos-consolam-uns-aos-outros-como-humanos-10376259>

Wallace, M. & Meadlo, P. (1969). Transcript of Interview of Vietnam War Veteran on His Role in Alleged Massacre of Civilians at Songmy. *The New York Times*, p.16. Acedido a 16/08/2019 em <https://archive.org/details/MeadloWallaceInterviewNov241969>

Zimmerman, J. (2014). Not All Men: A Brief History of Every Dude's Favorite Argument. *Times Magazine*. Acedido a 13/08/2019 em <https://time.com/79357/not-all-men-a-brief-history-of-every-dudes-favorite-argument/>

Teses, dissertações e outras provas académicas

Costa, C. C. (2006). *Vinhetas de Televisão - Do Estático ao Pós-Moderno*. Trabalho apresentado ao 7º Congresso de Pesquisa & Desenvolvimento em Design. Paraná.

Furtado, T. V. (2014). *Videoarte de mulheres: Nossos corpos, nós mesmas. Corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos* (Tese de Doutoramento em Sociologia). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/14507>

Produção audiovisual

Lerner, C. (diretor)(1964). *Black Like Me*. Estados Unidos: The Hilltop Company. Filme, 105 min., 4:3, preto e branco. Acervo Pessoal

Newsom, J. (realizadora)(2015). *The Mask You Live In*. Estados Unidos: The Representation Project. Filme, 97 min., 16:9, cor. Acedido a 10/02/2019 em www.netflix.com

Smith, L. M. & Strain, T. H. (diretores)(2003). *Race: The Power of an Illusion*. Estados Unidos: California Newsreel. Documentário seriado, 171 min., 16:9, cor. Acervo Pessoal.

Webgrafia

Bollen, C. (2013). *BARBARA KRUGER*. Acedido a 17/08/2019, disponível em https://www.interviewmagazine.com/art/barbara-kruger#slideshow_49288.1

Edwards, J. (2013). *Why This New York Design Agency Makes Its Employees Pose Naked For Official Staff Photos*. Acedido a 18/08/2019 em <https://www.businessinsider.com/why-this-new-york-design-agency-makes-its-employees-pose-naked-for-official-staff-photos-2013-5?op=1>

Gilmor, J. (2019). "Jane Gilmor". Acedido a 21/07/2019 em <http://janegilmor.com/gallery.php?dir=Archives/bio/1>

James, J. (2019). *25 Ways I Was Granted White Male Privilege After I Transitioned – and Why ALL Men Must Speak Up Against Sexism*. Acedido a 20/03/2019 em <https://thebodyisnotanapology.com/magazine/these-25-examples-of-male-privilege-from-a-trans-guys-perspective-really-prove-the-point/>

Krishnakumar, T. (2019). *The Importance of Intersectionality*. Acedido a 27/10/2019 em <http://affinitymagazine.us/2019/04/01/the-importance-of-intersectionality/>

Lou, K. & Dean, B. (2010). *Global Diversity Puts New Spin on Loden's Diversity Wheel*. Acedido a 20/03/2019 em http://www.loden.com/Web_Stuff/Articles_-_Videos_-_Survey/Entries/2010/9/3_Global_Diversity_Puts_New_Spin_on_Lodens_Diversity_Wheel.html

PBS (2003). *Go Deeper: Race Timeline*. Acedido a 12/08/2019 em http://www.pbs.org/race/000_About/002_03_c-godeeper.htm

Imagens

Figura 1 – PiaGlenn, *Meme #NotAllMen com o poster promocional da série de TV Game of Thrones*, 31/03/2014. Acedido a 20/03/2019, disponível em

<https://www.vox.com/2014/5/15/5720332/heres-why-women-have-turned-the-not-all-men-objection-into-a-meme>

Figura 2 – Matt Lubchansky, *Save Me*, 10/04/2014. Acedido à 13/08/2019, disponível em <https://time.com/79357/not-all-men-a-brief-history-of-every-dudes-favorite-argument/>

Figura 3 – Marilyn Loden e Judy Rosener, *Roda da Diversidade*, 1996. Acedido a 20/03/2019, disponível em http://www.loden.com/Web_Stuff/Articles_-_Videos_-_Survey/Entries/2010/9/3_Global_Diversity_Puts_New_Spin_on_Lodens_Diversity_Wheel.html

Figura 4 – Jules Cheret, *Folies Bergère - Fleur de Lotus*, 1893, Litografia colorida, 124 x 88 cm, Les Arts Décoratifs, Musée de Publicité, Paris. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.homedepot.com/p/Trademark-Fine-Art-24-in-x-32-in-Folies-Bergere-Fleur-de-Lotus-by-Jules-Cheret-Canvas-Art-V7017-C2432GG/202880078>

Figura 5 – Hannah Höch, *Cut with a Kitchen Knife Dada through the last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919, Colagem, 114 x 90 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany>

Figura 6 – John Heartfield, *Krieg und Leichen - Die Letzte Hoffnung der Reichen*, 1932, Colagem, 37.94 x 55.4 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Acedido a 21/08/2019, disponível em https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kassandra/popups/popup_235.html

Figura 7 – John Heartfield, *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 1932, Colagem, 70,5 x 59 cm. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.rock-cafe.info/posts/john-heartfield-collage-6a6f686e.html>

Figura 8 – Gustav Klutsis, *Spartakiada Moscow*, 1928, Colagem, 60,3 x 69,8 cm, Merrill C. Berman Collection. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://welovescrumpygraphics.wordpress.com/2014/07/30/style-photomontage-1920s/>

Figura 9 – Gustav Klutsis, *Under the Banner of Lenin for Socialist Construction*, 1930, Colagem, 70,5 x 59 cm, Victoria and Albert Museum, London. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.icp.org/browse/archive/objects/building-socialism-under-the-banner-of-lenin>

Figura 10 – El Lissitzky, *Branços com a Cunha Vermelha*, 1920, Litografia offset, 49,5 x 71,4 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Baixos. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://ellisitsky.ru/#exhibition>

Figura 11 – El Lissitzky, *The Constructor*, 1924, Impressão em prata coloidal, 13,9 x 8,9 cm, VG Bild-Kunst, Bonn. Acedido a 21/08/2019, disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:El_Lissitzky_The_Constructor,_self-portrait,_gelatin_silver_print,_107%C3%97118_mm,_1924_London,_Victoria_and_Albert_Museum,_Inv._PH142-1985.jpg

Figura 12 – El Lissitzky, *Russische Ausstellung*, 1929. Gravura, 124 x 89,5 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/6758>

Figura 13 – Iwao Yamawaki, *Der Schlag gegen das Bauhaus*, 1932. Colagem, 70,5 x 59 cm, Bauhaus-Archive, Berlin. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.rheinpfalz.de/nachrichten/kultur/artikel/prophetie-mit-schere-und-kleber/>

Figura 14 – Wes Wilson, *Captain Beefhart & His Magic Band*, 1966. Litografia colorida, 48,3 x 34,9 cm. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.design-is-fine.org/post/101184972179/wes-wilson-artwork-for-concert-poster-captain>

Figura 15 – Ronald Haerberle (fotógrafo) & Peter Brandt (texto), *Q. And Babies? A. And babies*, 1970. Litografia Offset, 63,5 x 96,5 cm, V&A Picture Library, Victoria & Albert Museum, London. Acedido a 21/08/2019, disponível em https://www.redlineartworks.org/section652294_311497.html

Figura 16 – Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*, 1989. Serigrafia fotográfica em vinil, 2,84 x 2,84 m. The Broad Art Foundation, Santa Monica, Estados Unidos. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/>

Figura 17 – Art Chantry, *Kustom Kulture*, 1994. Serigrafia, 85,7 x 56,8 cm. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://americanart.si.edu/artwork/kustom-kulture-35731>

Figura 18 – Jonathan Barnbrook, *Corporate Fascist*, 2001. Colagem digital, 42 x 29,7 cm. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://jonathanbarnbrook.com/work/corporate-fascist/>

Figura 19 – Jonathan Barnbrook, *Brand Mandalas*, 2003. Colagem digital, 42 x 29,7 cm. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.jonathanbarnbrook.com/work/brand-mandalas/>

Figura 20 – Jonathan Barnbrook, *Detalhe da obra Brand Mandalas*, 2003. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.jonathanbarnbrook.com/work/brand-mandalas/>

Figura 21 – Stefan Sagmeister, *Studio Announcement*, 1993. Acedido a 17/08/2019, disponível em <https://www.businessinsider.com/why-this-new-york-design-agency-makes-its-employees-pose-naked-for-official-staff-photos-2013-5?op=1>

Figura 22 – Stefan Sagmeister, *Studio Announcement*, 2012. Acedido a 17/08/2019, disponível em <https://www.businessinsider.com/why-this-new-york-design-agency-makes-its-employees-pose-naked-for-official-staff-photos-2013-5?op=1>

Figura 23 – Stefan Sagmeister, *Set the Twilight Reeling*, 1996. Poster para a capa do album. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://i.pinimg.com/originals/8b/80/e4/8b80e40c3d8d4d7b0d3f50d3d015d4bc.jpg>

Figura 24 – Stefan Sagmeister, Capas do livro *Things I have learned in my life so far*, 2008. Capa de livro, 24,4 x 17,80 cm. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://www.designindaba.com/articles/point-view/design-advice-new-york>

Figura 25 – Stefan Sagmeister, AIGA Detroit, 1999. Poster. Acedido a 21/08/2019, disponível em <https://medium.com/fgd1-the-archive/agia-detroit-poster-1999-1bfd2e0d181a>

Figura 26 – Thiago Carvalho, quadros do vídeo promocional da *Deep Freeze*, 2013, vídeo digital, 1080p, colecção do artista, Rio de Janeiro, Brasil. Acervo Pessoal.

Figura 27 – Thiago Carvalho, quadros do vídeo da série *Maquiagem Itinerante*, 2016, vídeo digital, 1080p, colecção do artista, Rio de Janeiro, Brasil. Acervo Pessoal.

Figura 28 – Thiago Carvalho, *O Privilégio do Corpo*, 2018. Fotomontagem digital a cores, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 29 – Thiago Carvalho, *O Mito da Desconstrução dos Privilégios*, 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 30 – Thiago Carvalho, *O Privilégio da Fala*, 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 31 – Thiago Carvalho, *O Mito da Desconstrução dos Privilégios* (primeira versão), 2018. Fotomontagem digital a cores, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 32 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Raising babies and men)*, 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 33 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Shoving Ideas Into You)*, 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 34 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Mistaking privilege for meritocracy)*, 2018. Fotomontagem digital, 29,7 x 42 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 35 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Picking when and how to fight a civil rights issue)*, 2018. Fotomontagem digital, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 36 – Thiago Carvalho, *The Old Days... Nowadays (Stonewalling equality)*, 2018. Fotomontagem digital, 42 x 29,7 cm, colecção do artista, Évora. Acervo Pessoal.

Figura 37 – Thiago Carvalho, *Fotografias originais usada no projecto A Invisibilidade do Privilégio*, 2019. Arquivo digital, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 38 – Thiago Carvalho, *Manuscrito original da obra A Invisibilidade do Privilégio*, página 4 de 12, 2019. Papel, 29,5 x 21,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 39 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (Masculino)* primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 40 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (Branquitude)* primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 41 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (Heterocisnormativo)* primeira versão, 2019. Fotomontagem digital, 84,1 x 59,4 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 42 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Masculino)*, 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 43 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Branco)*, 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 44 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Corpo Heterocisnormativo)*, 2019. Fotomontagem digital, 59,4 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 45 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Espírito Masculino)*, 2019. Fotomontagem digital, 54,0 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 46 - Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Espírito Branco)*, 2019. Fotomontagem digital, 54,0 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.

Figura 47 – Thiago Carvalho, *A Invisibilidade do Privilégio (O Espírito Heterocisnormativo)*, 2019. Fotomontagem digital, 54,0 x 42,0 cm, colecção do artista, Nazaré. Acervo Pessoal.