

Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens.

Julio Teodoro da Costa (UFTFPR, Brasil)

julio.teodoro.21@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3091-2644>

Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFTFPR, Brasil)

olive.ronaldo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens.

Resumo: O objetivo principal deste artigo é analisar o uso das imagens no livro *Devassos no paraíso* (4ª Edição, 2018) utilizando as propostas desenvolvidas no livro “Atlas, Gaio Saber Ansioso” (*Gay Anxious Science*), de Georges Didi-Huberman (2018). A partir da aproximação entre imagens distintas, de modo anacrônico, busca-se tensionar narrativas mais lineares sobre a história do design gráfico brasileiro e da homossexualidade brasileira, propondo outras maneiras de produzir relatos históricos.

Palavras-chave: Homossexualidades, imagens, historiografia, Design gráfico.

Devassos no paraíso: reflections on the historiography of graphic design based on the analysis of the use of images.

Abstract: *The main objective of this article is to analyze the use of images in the book *Devassos no paraíso* (4th Edition, 2018) using the proposals developed in the book “Atlas, Gaio Saber Ansioso” (*Gay Anxious Science*), by Georges Didi-Huberman (2018). By bringing together distinct images, in an anachronistic way, we seek to challenge more linear narratives about the history of Brazilian graphic design, proposing other ways of producing historical accounts.*

Keywords: *Homosexualities, images, historiography, graphic design.*

1. Introdução

Ao folhear a quarta edição do Livro de João Silvério Trevisan, *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade No Brasil, da Colônia à Atualidade*, podemos perceber que a edição possui dois cadernos de imagens, que chamam a atenção pelo colorido da impressão de suas páginas. Um olhar atento é necessário para perceber que as páginas não possuem paginação, algo curioso em um projeto gráfico de um livro canônico para a história do Movimento Homossexual Brasileiro. Teria sido uma falha de projeto? Um erro de impressão? Esse estranhamento foi um dos pontos de partida para a escrita deste texto.

O objetivo principal deste artigo é analisar o uso das imagens no livro *Devassos no Paraíso* (4ª edição, 2018) utilizando as propostas desenvolvidas no livro “Atlas, Gai Saber Ansioso” (*Gay Anxious Science*), de Georges Didi-Huberman (2018).

O artigo está estruturado em 3 partes. Na primeira seção, “*mapa teórico-conceitual*”, realizamos uma apresentação das propostas de Didi-Huberman sobre a figura de Atlas (tanto do ser mitológico quanto do livro que concentra mapas), percebendo indicações teóricas e metodológicas sobre leitura e análise de imagens, explorando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben*, assim como as técnicas de montagem.

Na segunda seção, intitulada “*Devassos no Paraíso*”, apresentamos o livro, assim como algumas pessoas presentes em sua execução. Neste item também realizamos reflexões sobre o conceito de origem, para Walter Benjamin (2013), e como ele pode nos ajudar a refletir sobre questões relacionadas à historiografia do design gráfico (CAMPI, 2015).

Na terceira seção, intitulada “*As imagens*”, realizamos a descrição e análise de séries de imagens selecionadas, considerando as propostas metodológicas de Didi-Huberman (2018), percebendo conexões entre as diferentes imagens, aproximando-as segundo as afinidades que se busca destacar com o relato. São aprofundadas algumas discussões sobre metodologias da historiografia do design gráfico, ressaltando as propostas relacionadas à leitura e interpretação de imagens.

A partir da aproximação entre imagens distintas, de modo anacrônico, busca-se tensionar narrativas lineares sobre a história do design gráfico brasileiro, propondo outras maneiras de produzir relatos históricos com/por meio de fontes visuais/imagéticas

2. Mapa teórico-conceitual

Georges Didi-Huberman¹ (1953-) é um filósofo e historiador da arte francês, conhecido por suas reflexões sobre imagens, memória e representação. O utilizamos por sua abordagem combinar filosofia, psicanálise e teoria política, explorando temas como trauma, resistência e a sobrevivência das imagens ao longo do tempo, propondo novas abordagens para a leitura e análise de imagens.

Para este artigo nos baseamos nas propostas expostas em seu livro *Atlas: Gaio saber ansioso* (*Atlas: gay anxious science*) (2018). Neste livro o autor reflete sobre o Atlas: o objeto físico que reúne mapas; o titã Atlas, figura da mitologia romana; e o projeto de imagens de Aby Warburg², *Atlas Mnemosyne*. Inicia explicando como o atlas (conjunto de mapas), é uma forma de conhecimento visual que implica em dois paradigmas diferentes, o paradigma estético, da forma visual, e um paradigma epistêmico, do conhecimento.

O atlas introduz a dimensão sensível no conhecimento, a diversa e incompleta característica de cada imagem. Contra qualquer estética da pureza, ele introduz o diverso, a hibridez de qualquer montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.04)

Para explicar tais afirmações, o autor nos apresenta o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. O projeto envolveu a utilização de painéis onde imagens eram aproximadas ou separadas de acordo com relações e afinidades construídas. As imagens eram fotografias tiradas em viagens a museus, cidades, monumentos, que mostravam obras de arte, estátuas, afrescos, objetos, ilustrações e gravuras, páginas de periódicos e moedas, por exemplo.

- 1 Mais informações podem ser consultadas em: <https://www.zfl-berlin.org/people-detail/didi-huberman.html>.
- 2 Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte e teórico alemão, pioneiro no estudo da sobrevivência de motivos artísticos e culturais ao longo da história. Criador do *Atlas Mnemosyne*, ele explorou como imagens e símbolos do passado persistem e ressignificam-se no presente. Sua abordagem interdisciplinar influenciou campos como a iconologia, a antropologia e os estudos culturais. Mais informações podem ser consultadas em: <https://warburg.sas.ac.uk/>

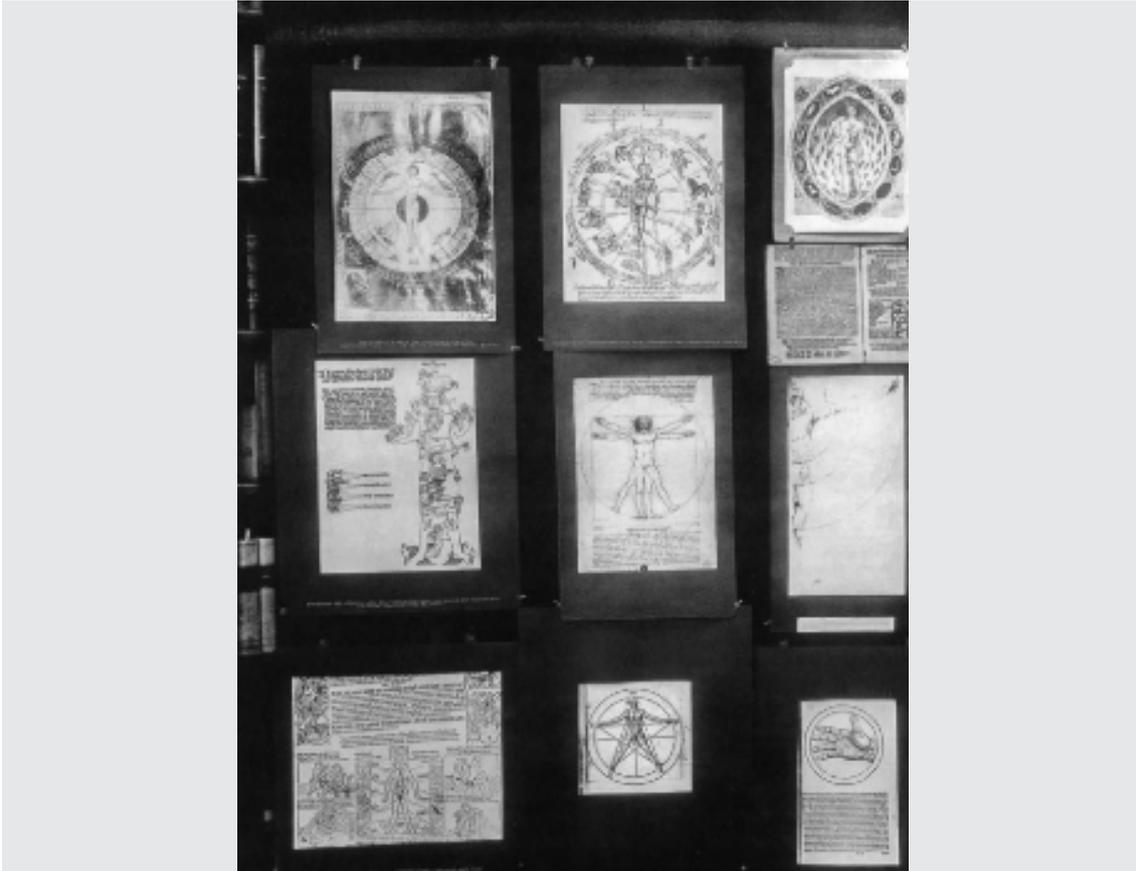


FIGURA 1. Painel do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg. Fonte: Didi-Huberman, 2018, p.14.

Ao dispor algumas imagens em um painel, Warburg aproxima diferentes temporalidades de modo anacrônico, o que permite perceber conexões que uma linha do tempo não permitiria (Didi-Huberman, 2018, p. 153). O ato de aproximar e afastar, agregar e retirar imagens também é parte do procedimento investigativo, abrindo as possibilidades para novos encontros, novas configurações e novas multiplicidades de interpretações.

Dois conceitos desenvolvidos por Warburg e ressaltados por Didi-Huberman nos ajudam a entender suas proposições com o *Atlas Mnemosyne*: *Nachleben* e *Pathosformel* (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 84). *Nachleben* é geralmente traduzido no Brasil como sobrevivência. Aby Warburg considerava que, de certo modo, algumas imagens sobreviviam, apareciam inesperadamente após períodos de latência. Não buscava entender tal fenômeno a partir da concepção de um tempo linear e progressivo, mas sim através da aproximação de diferentes temporalidades através da utilização de imagens.

Pathosformel, ou fórmula de *pathos*, pode ser considerado como fórmulas emotivas expressas a partir de gestos. Na repetição de gestos em obras renascentistas, Warburg percebe a sobrevivência de gestos da antiguidade.

Em suas investigações também demonstrou como estes gestos emocionais migraram por localidades e temporalidades diferentes.

Utilizando a figura de Atlas, o titã condenado a sustentar os céus, e explorando a sobrevivência de *pathosformel* ligados ao esforço físico e ao conhecimento, Didi-Huberman (2018) destaca a dualidade entre *astra* (o saber celeste) e *monstra* (o sofrimento corporal), que coexistem em tensão, sem se resolverem em uma síntese. Atlas simboliza a luta constante entre o peso da punição e a busca pelo conhecimento, refletida em imagens de mapas celestes, constelações que conectam diferentes escalas de incomensurabilidade.

A imaginação é outro elemento de relevância para o autor (Didi-Huberman, 2018). É concebida como uma ferramenta que permite acessar conhecimentos diversos, desestabilizando categorias ordenadas e revelando novas relações íntimas e secretas. Ela aceita a multiplicidade, buscando correspondências e analogias que não se esgotam, assim como as novas conexões sobrepostas que o ato de montagem pode revelar.

Para Chari Larsson (2020), comentadora americana de Didi-Huberman, o autor concebe a imagem como um sintoma do tempo, onde olhar uma imagem é também olhar o tempo. Ao aproximar diferentes imagens em um exercício de montagem, embaralham-se temporalidades, permitindo que coexistam em um mesmo plano e criando novas associações anacrônicas. Didi-Huberman utiliza a noção de sintoma, inspirada na psicanálise de Freud, para analisar o que é menos identificável nas imagens, gerando curiosidade e revelando conflitos que interrompem fluxos habituais. Sua abordagem busca conexões íntimas e secretas, explorando similitudes e analogias simbólicas que comunicam relações profundas entre as imagens e o tempo.

Aby Warburg analisou, a partir da montagem de fotografias, motivos que se repetiam e sobreviviam (*nachleben*), além de gestos emotivos que migravam no tempo e no espaço (*pathosformel*). Suas ideias foram formalizadas em palestras, textos e manuscritos, culminando no *Atlas Mnemosyne*, uma coleção de painéis de montagens que sintetiza sua abordagem inovadora sobre a sobrevivência e a migração de imagens e gestos ao longo da história.

O que Sigmund Freud nos ensinou no nível psíquico com relação ao inconsciente, ao conhecimento dos sonhos e sintomas, Warburg nos mostrou também no nível da cultura, quando focou no conhecimento sobrevivente que as imagens transmitem no longo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.70)

Com estas questões em mente, o autor busca reconhecer as sobrevivências e as fórmulas de *pathos*, guiado pelas conexões inusitadas, estranhas, curiosas; guiado pela imaginação e curiosidade de querer investigar mais a

fundo os fenômenos, mas também entendendo que tais conexões envolvem grandes quantidades de dados e de relações possíveis. Um trabalho titânico. Um Gaio Saber Ansioso (*Anxious Gay Science*).

O atlas de imagens seria, mais precisamente, a coleção visual de uma memória ansiosa transformada em conhecimento, seja no espaço do pensamento histórico, em uma atividade artística, no espaço público e político. [...] Filha de Urano (o céu) e Gaia (a terra), Mnemosyne (a memória) personifica uma ansiedade mais fundamental, que põe em questão nosso “espaço mental” olhando para a história, nos fazendo ir e voltar, incessantemente, entre o monstra e o astra, chamando nossas reminiscências do passado ao coração de nossos medos e lutas no presente, e os nossos desejos sobre o futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 254)

Escolhemos utilizar tais indicações teóricas e metodológicas propostas por Didi-Huberman (2018) para analisar as imagens de um objeto gráfico, a 4ª edição do livro *Devassos no paraíso*, que será abordado no próximo tópico.

3. Devassos no paraíso

Devassos no paraíso é um livro de autoria de João Silvério Trevisan³, filósofo, ativista, romancista e dramaturgo que elege temas marginalizados para sua produção artística, militando por meio de seus trabalhos e posicionamentos a favor da causa LGBTQIA+.

O livro teve sua primeira edição publicada em 1986, pela Editora Max Limonad. As segunda (2000) e terceira (2007) edições foram lançadas pela Editora Record, ampliando algumas discussões e revisando alguns fatos apresentados. Em 2018 a 4ª Edição foi lançada, também revisada e ampliada, contando com “numerosas informações inéditas e, dentro da estrutura antiga, novos capítulos” (TREVISAN, 2018). Tais informações são explicitadas na seção de notas da 4ª Edição, no início do livro.

3 Mais informações podem ser encontradas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104431/joao-silverio-trevisan>.

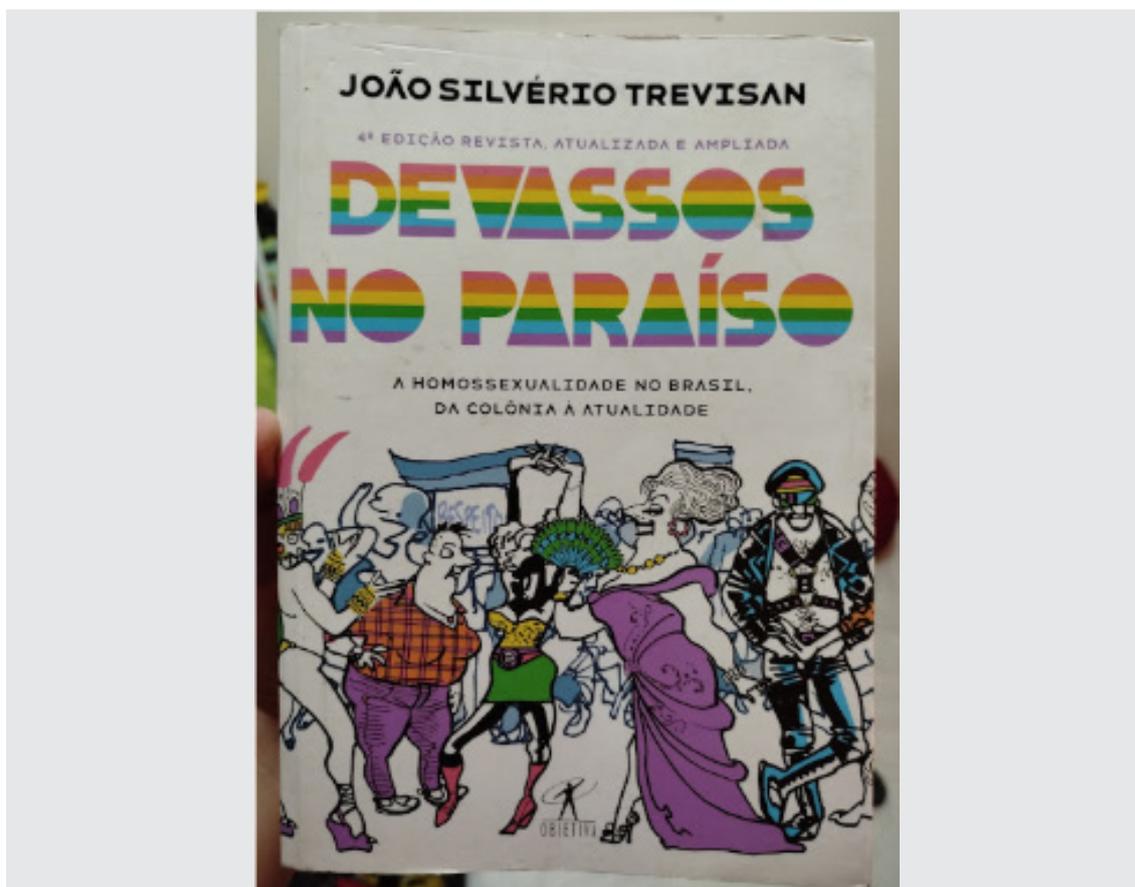


FIGURA 2. Capa da quarta edição do livro devassos no paraíso. Projeto gráfico de Claudia Espínola de Carvalho, com ilustração de Laerte Coutinho. Fonte: O autor, 2025.

O livro é dividido em partes, cada uma cobrindo certo período histórico e acontecimentos ligados às homossexualidades, sendo cada parte composta por alguns capítulos. A primeira parte do livro “*Abrindo o portal do paraíso*” possui 04 capítulos, onde são discutidas as premissas do relato histórico construído por Trevisan. Focaremos nossa atenção nesta parte.

No primeiro capítulo, “*Cine Íris e os bastidores do Brasil*” o autor, refletindo sobre o que se tolera e o que se ataca com base em juízos morais, apresenta uma das motivações que direciona seu relato histórico:

“A existência do cine íris (e territórios correlatos) é parte da vida brasileira. Ao realizar a pesquisa e escrever este livro, minha intenção foi exatamente esta: ajudar a recompor um território tantas vezes camuflado (quando não apagado) da vida e da cultura brasileira” (TREVISAN, 2018, p.25)

No segundo capítulo, “*Ser ou não ser homossexual*”, o autor questiona algumas noções relacionadas às homossexualidades, refletindo sobre a possibilidade de se criar uma única definição de homossexualidade. Entre as

diferentes expressões de diversos períodos históricos em diferentes localidades, utiliza uma anedota para ilustrar o que considera uma definição adequada:

A propósito, lembro que certa vez, em Aracaju, ouvi um termo curioso e muito perspicaz, usado pela população local para designar uma bicha: duvidoso. Homossexual é exatamente isso, duvidoso, instaurador de uma dúvida. Em outras palavras, alguém que afirma uma incerteza, que abre espaço para a diferença, e que se constitui em signo de contradição frente aos padrões da normalidade (TREVISAN, 2018, p.42.)

Tal proposição abre margem para pensar as homossexualidades como algo passível de mudanças, mas sempre em relação com os padrões da normalidade, que também mudam conforme o tempo e a localidade. Consideramos, neste artigo, as homossexualidades como duvidosas.

O terceiro capítulo, de título “*Ser ou não ser brasileiro*”, visa discutir a identidade nacional. O autor faz um breve relato sobre as violências que ocorreram no país desde a colonização, e reflete sobre a organização de pessoas homossexuais em um movimento organizado, pautado na busca dos direitos via interlocuções com o estado. Termina suas reflexões com uma indagação:

Como falar de uma identidade nacional num país que, em relação ao mundo eurocêntrico, tem 500 anos e nasceu, como entidade política autônoma há menos de 200 anos (p.44)

Com esse questionamento, afirma que o povo brasileiro ainda é povo a procura de si mesmo, lidando coletivamente com as marcas das violências e opressões que o marcaram.

O quarto capítulo, “*O estado de vir a ser*”, recupera algumas características popularmente associadas ao povo brasileiro, como “ser um país onde o importante é muitas vezes o mais mascarado” (TREVISAN, 2018, p. 54). Cita o machismo presente na sociedade, suas violências para com homossexuais, mas também ressalta o fato do país ter um histórico de explosões de “ludismo sexual”. Cita as inversões carnavalescas, comemoradas até nas comunidades mais pobres, onde as diversas camadas da população se misturam em bailes, festas e blocos.

Após refletir sobre estas contradições, Trevisan chama atenção para a noção de que uma análise histórica das homossexualidades deve focar no “levantamento de vestígios de um desejo indômito, que floresce de modo subjacente, seja nos quintais das províncias, seja nos banheiros públicos das grandes cidades” (TREVISAN, 2018, p.57), alguns vestígios de práticas

e comportamentos mais aceitáveis, outros mais condenáveis, mas sempre com relação às normas da heterossexualidade.

A segunda parte de *Devassos no Paraíso* (de 10 partes, somando 54 capítulos) constrói um relato histórico a partir de fontes como registros da Inquisição, laudos médicos, fotografias e periódicos do movimento homossexual, analisando como normas sexuais impostas pelos colonizadores europeus, especialmente portugueses, e pela igreja católica foram direcionadas de maneira violenta contra pessoas e práticas consideradas como pecado e passíveis de condenação e correção. O autor utiliza o conceito de heterossexualidade para se referir a estas normas, destacando como elas foram contestadas ao longo da história por parcelas homossexuais da população.

Trevisan explica como indígenas, negros escravizados, travestis, transexuais e outros grupos desviaram de tais padrões. Ao descrever práticas afetivas e sexuais reprimidas violentamente ao longo da história, explicita que, mesmo com avanços recentes como a ocupação de espaços na mídia e o diálogo com o Estado, violências e opressões persistem, evidenciando a necessidade contínua de luta por direitos e aceitação.

Para além do relato escrito, a quarta edição traz outra novidade: 65 imagens divididas em dois cadernos. Por cadernos, consideramos a definição apresentada no “ABC da ADG - Glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico”, editado pela Associação dos Designers Gráficos. O verbe diz:

Caderno: 1. Folha de impressão após dobrada, ou formando partes de um livro, jornal, revista, etc. Dependendo de suas dimensões e do formato da publicação, resulta geralmente em 08, 16 ou 32 páginas. (p.41)

A estratégia de utilizar cadernos coloridos, comum em produções gráficas como atlas ou enciclopédias mais acessíveis, visa reduzir custos ao concentrar as imagens mais relevantes em páginas específicas, conforme o projeto gráfico. Nesta edição de *Devassos no Paraíso*, os cadernos de fotos foram impressos em um papel creme, mais escuro e de maior gramatura que o papel Pólen usado no restante do livro. Quando fechado, esses cadernos formam duas linhas que dividem o bloco de 700 páginas em três partes, evidenciando a montagem industrial que permite a inserção de folhas impressas em diferentes impressoras, seguindo o planejamento gráfico (Collaro, 2007; Barbosa, 2009).



FIGURA 3. Detalhe da lombada do livro, onde podemos perceber os dois cadernos de imagens, e o restante dos cadernos, colados na capa. Fonte: O autor, 2025.

Apesar da materialidade do livro destacar os cadernos de fotos, o texto não os menciona ou os cita para ilustrar conteúdos históricos, ou para refletir sobre sua produção ou significado. O índice não indica a paginação destes cadernos, que sequer receberam numeração. As legendas, presentes apenas em algumas imagens, fornecem informações como nomes, datas e autoria, acervo de origem e a autoria da reprodução. A única referência explícita aos cadernos de fotos está na ficha catalográfica, que atribui sua responsabilidade a Claudia Espínola Carvalho⁴, assim como a diagramação da capa, que inclui uma ilustração de Laerte.

Consideramos esta edição de *Devassos no paraíso* como um objeto produzido industrialmente a partir de um projeto gráfico que busca atender anseios, tanto do autor do conteúdo do livro, como da editora, que mantém a estrutura de publicações de livros em contato com as gráficas (algumas editoras possuem parques gráficos próprios, ou vice e versa). Um livro é um objeto que envolve uma organização social complexa, envolvendo autores, editoras, financiadores, gráficas, designers, fornecedores, leitores e leitoras.

Aqui, algumas reflexões sobre a noção de origem podem ser interessantes. Para tanto, utilizamos as propostas teóricas do escritor alemão Walter Benjamin⁵. Em “Origens do Drama Barroco Alemão”, Benjamin explica a uma noção de origem que desafia as noções tradicionais. Para o autor:

4 Claudia Espínola de Carvalho nasceu em Curitiba, em 1984. Formou-se em publicidade e propaganda na Universidade Positivo e design gráfico na Escola Panamericana de Arte e Design. Em 2012 fez pós-graduação em design editorial, especializando-se em direção de arte para livros pela BAU, Escola Superior de Disseny, em Barcelona, Espanha. Informações retiradas do perfil da designer no portal da editora companhia das letras, disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/3333/a-arte-da-biblia?srsltid=AfmBOoprAb9u8FO7W6938jAAtohOLViQG1P5nNuTI_qWYk2_so63tKQp>

5 Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo, crítico cultural e teórico alemão, conhecido por obras como as origens do drama barroco alemão, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e Teses sobre o conceito de história, ele explorou temas como arte,

Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (Ursprung) não tem nada em comum com a gênese (Entstehung). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. [...] O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história (2013, p. 34).

Ao nos fazer imaginar um redemoinho, o autor também nos convoca a imaginar uma outra metáfora sobre o tempo. Em vez de uma linha contínua onde os acontecimentos se desenvolvem progressivamente rumo ao futuro, ele nos faz imaginar uma superfície em tensão, o devir. Um redemoinho não tem um começo aparente, mas é na confluência de diversas tensões da correnteza que o devir se revolve em si, até formar o redemoinho.

Consideramos que o autor utilizou tal metáfora para nos fazer imaginar como a origem pode ser um processo complexo, sem uma causa definida, mas que envolve a participação de diversos fatores, como os psicológicos, sociais, políticos, econômicos, técnicos, que os fazem emergir do vir a ser (seu início) e da extinção (seu final).

O pesquisador Aroldo Garcia dos Anjos⁶ nos ajuda a entender um pouco melhor a diferença entre a origem e a gênese:

O método benjaminiano não é, pois, da ordem da linearidade. Ele é, por assim dizer, saltitante (sprunghaft). Diferente de gênese, como lugar onde as coisas nascem, a origem aponta para a ideia de escavação do presente a partir do trabalho da memória. Esse pulo a algo anterior, der Ursprung, serve para encarar o que lá está em potência e que produz efeitos no agora, mesmo que de modo oculto. (ANJOS, 2021, p. 05)

A origem estaria ligada, assim como informou Benjamin (2013), com a pré e pós-história e, conseqüentemente, como acessamos esta origem para refletir sobre o passado no presente, utilizando outra metáfora, neste caso

história, modernidade e capitalismo. mais informações podem ser consultadas em: LOWI, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

6 Doutorando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Pelotas/RS, Brasil.

a do escavador, que precisa atravessar camadas do solo sedimentado pelo tempo para encontrar seus fragmentos. Em outras palavras, a origem não é um fato, mas uma categoria histórica que varia de acordo com sua utilização nos diferentes períodos históricos.

A operacionalização do conceito de origem de Walter Benjamin nos permite abrir um ato criativo como quem abre uma caixa preta, interessados em diversos processos que, em relatos históricos canônicos, seriam resolvidos a partir da fórmula autor-obra. Olhando para o livro, com estas questões em mente, é possível fazer algumas perguntas: Qual a origem do livro? O ato de leitura? O ato de compra? A finalização do processo de produção gráfica? A finalização da diagramação dos arquivos? A aprovação da editora do projeto do autor? O processo de pesquisa que o autor realizou?

Procurar um único autor para o livro que analisamos neste artigo, por mais que os direitos autorais estejam em posse de João Silvério Trevisan (tal informação consta na ficha catalográfica do livro), pode simplificar a questão. O processo de concepção envolve diversos atores, e ocorreu a partir de diversas interações. Definir uma autoria única simplificaria um processo tão complexo e interessante.

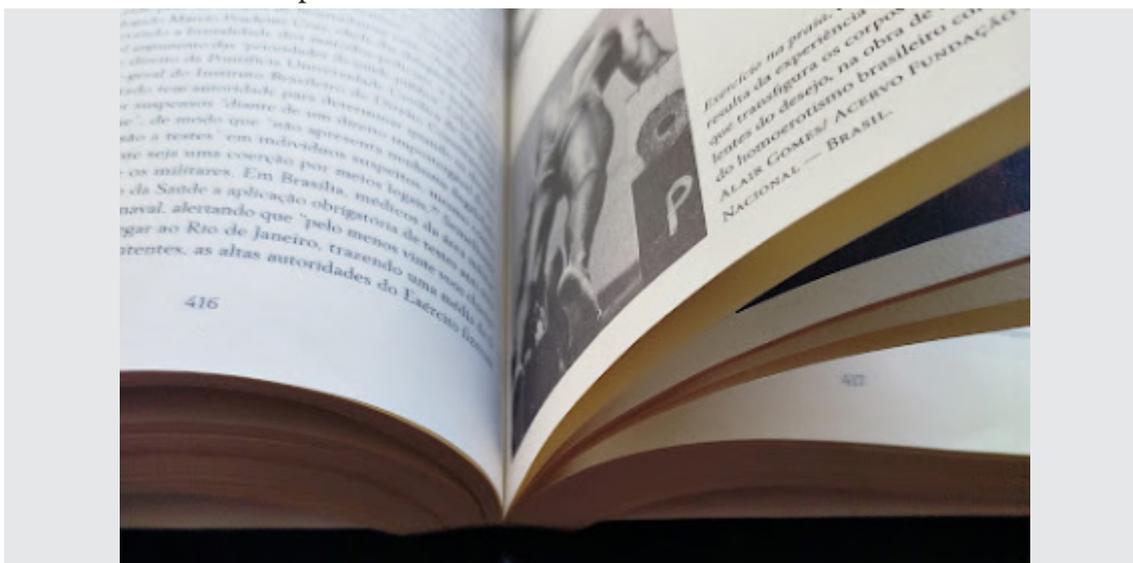


FIGURA 4. Caderno de imagens, entre as páginas 416 e 417. Fonte: O autor, 2025.

A autoria do projeto gráfico, dos cadernos de imagens e da diagramação torna-se imprecisa, com informações difíceis de acessar, exigindo pesquisas extensas como entrevistas e investigações documentais, que estão além do escopo deste artigo. Essa imprecisão é ainda maior em impressos efêmeros, como panfletos, periódicos e embalagens, que, embora integrem o cotidiano e a vida social, raramente registram seus criadores. A questão da autoria nesses casos desafia noções tradicionais de construir relatos sobre a história

do design gráfico brasileiro, já que os registros são escassos e as condições de produção são, muitas vezes, impossíveis de rastrear.

As reflexões de Walter Benjamin sobre a origem como um fenômeno complexo, comparado a um redemoinho de múltiplas causas, ajudam a abrir o horizonte de perguntas possíveis para os objetos de estudo. Ele destaca que a origem deve ser vista sob um duplo ponto de vista: como restauração e reconstituição, mas também como algo incompleto e inacabado (BENJAMIN, 2013, p.34). Reconhecer essa incompletude permite entender que o conhecimento também é construído a partir das lacunas, possibilitando novas reflexões e narrativas. No entanto, é necessário desenvolver estratégias para lidar com essas lacunas, aceitando que a busca pelo saber é um processo contínuo e sempre em construção.

Tais preocupações dialogam com alguns cânones utilizados na historiografia do design, em especial privilegiando as narrativas baseadas no autor e na obra. Para a historiadora e professora Isabel Campi⁷ (2013), devido à separação entre as vertentes disciplinares da história da arte e da história do design, a história do design se apoiou em algumas metodologias da história da arte, em especial nas primeiras obras da disciplina, das quais “*Pioneiros do design moderno*” de Nikolaus Pevsner, publicada em 1936, é considerada pioneira. Estas obras, que utilizavam destes modos de narrativa histórica mais tradicionais, buscavam formar um cânone para a disciplina, inspirados nos procedimentos da história da arte produzida em contextos europeus e estadunidenses do início do século xx, como a valorização da biografia do autor e o estilo próprio de suas obras, mas tendo como objetos de estudo peças de design. No contexto da Obra de Pevsner, do que seria considerado “bom design”, o design modernista.

Cânone que, devido à natureza dos desenvolvimentos da história do design, foi criado e criticado com bastante rapidez. Entre estas críticas está o fato de que, até metade da década de 1980, segundo Isabel Campi, a maioria das obras canônicas na história do design não teriam ido além de identificar e compilar grandes autores e obras. As críticas apontavam que a criação destas listas canônicas não forma uma disciplina, pois não explica os processos históricos que os desencadearam. Outras críticas a estas abordagens apontavam que a noção de que por trás da ideologia da “genialidade” existe

7 Isabel Campi (1951-) é designer industrial e historiadora do design. Estudou na Escola de Design e Arte da Universidade Eina de Barcelona, no London College of Furniture e na Universidade de Barcelona, onde obteve o seu doutoramento com a sua tese sobre design de produto no século xx. Mais informações podem ser consultadas em: <https://www.santacole.com/en/biography/isabel-campi/>

uma visão simplista do ser humano, que o concebe como uma unidade isolada, que funciona independentemente da sociedade. (CAMPI, 2013, p.55)

Percebendo que o livro é uma construção complexa, sua origem abre margem para inúmeras linhas de investigação, algumas das quais exploramos brevemente acima, focamos nossa atenção agora para as imagens, o que elas mostram e como podemos olhar para elas a partir das propostas de Didi-Huberman (2018) apresentadas anteriormente.

3.1. As imagens

Antes de mergulhar nas imagens, vale considerar alguns procedimentos metodológicos que utilizamos para lidar com as imagens:

1. Não serão abordadas todas as imagens, apenas algumas selecionadas que, ao serem aproximadas, produzem efeitos que são de interesse para a argumentação deste artigo.
2. Ao aproximar as imagens, buscamos perceber as *sobrevivências* de certos *pathosformel*, considerando as propostas de Didi-Huberman (2018), a partir das imagens presentes nos cadernos de imagens da publicação *Devassos no Paraíso* (TREVISAN, 2018).
3. Esta análise não busca identificar um tipo específico de corpo ou de gesto para ser classificado e catalogado, mas sim para, a partir das aproximações, perceber correspondências que a imaginação produz, direcionada em alguns temas: Os corpos, as homossexualidades, e a utilização das imagens no projeto gráfico das páginas.

Com estes direcionamentos em mente, iniciamos a leitura não da primeira página do primeiro caderno de imagens, mas sim da primeira página dupla. Nela, às 05 imagens estão em preto e branco. Todas as imagens são fotografias, com exceção de uma, que é uma charge. As fotografias são oriundas de dois grandes arquivos: os Arquivos de medicina legal e identificação, e da revista Arquivos de identificação e da polícia.

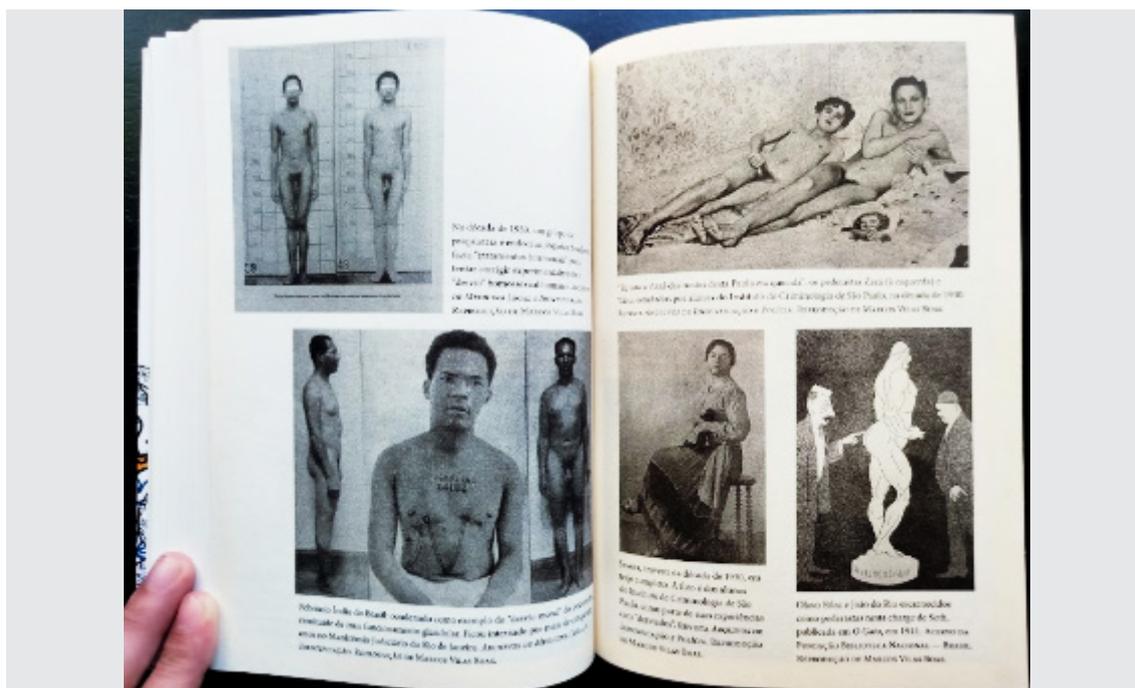


FIGURA 5. Página dupla “Tempo de sodomitas e pederastas”. Fonte: O autor, 2025.

Estas imagens, produzidas por autoridades médicas e legais⁸, visavam identificar a homossexualidade a partir do visual, fotografando os corpos considerados evidências do desvio. As imagens (fotografias) eram provas de seus desvios, que precisavam ser entendidos, estudados, para serem corrigidos, curados. Conclusões que tinham com base noções positivistas do período, que Trevisan descreve no texto, com relação às homossexualidades no Brasil, mas que outros autores exploram tais noções positivistas, em outras áreas do conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2015; TREVISAN, 2018, p. 177; GREEN, 2022, p. 215)

Em outra imagem, as pessoas fotografadas estão deitadas desnudas na cama, ao lado de uma revista com uma mulher na capa. Uma das pessoas manipula seu órgão sexual, e a outra cobre o colo com o braço, ambas olham diretamente para a objetiva da câmera fotográfica, dando a sensação de estarem olhando diretamente para o espectador.

A 5ª imagem é a mais curiosa desta página. Trata-se da reprodução de uma charge publicada no periódico O Gato, de 1911. Nela, temos dois personagens em terno e gravata admirando uma estátua. Na composição visual da charge, a estátua ocupa a parte central, e possui bastante contraste, tanto com o fundo escuro, quanto pelos trajes escuros que os homens utilizam. O

8 As informações referenciadas nas legendas das imagens (TREVISAN, 2018).

corpo representado nessa estátua possui os músculos proeminentes, volumosos, exibidos em uma postura fluida e com detalhes de delicadeza, como nos detalhes das posições dos dedos dos pés e das mãos. A angulação da dobra do joelho, que distribui assimetricamente o peso sobre as pernas, o arqueamento da coluna e a abertura do peito, posição que privilegia a definição e rigidez dos ombros e dos músculos do braço.



FIGURA 6. Charge mostrando Olavo Bilac, João do Rio e a estátua de Heliogábalo. Fonte: Trevisan, 2018.

Esta imagem, a reprodução de uma charge (que destoa das outras fotografias utilizadas na página dupla), é a única imagem da página dupla onde as pessoas representadas não direcionam seu olhar para o espectador ou espectadora, mas são mostrados em outra dinâmica de olhares: os dois homens (Olavo Bilac⁹ e João do Rio¹⁰) admiram a estátua de Heliogábalo¹¹

9 Olavo Bilac (1865-1918) foi um poeta, jornalista e escritor brasileiro, um dos principais nomes do Parnasianismo no Brasil. Autor de Poesias e do Hino à Bandeira, destacou-se por sua defesa da educação e do serviço militar obrigatório. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 15. Mais informações podem ser consultadas em TREVISAN, 2018, p.245.

10 João do Rio (1881-1921), pseudônimo de Paulo Barreto, foi um jornalista, cronista e dramaturgo brasileiro. Conhecido por suas crônicas urbanas, como A Alma Encantadora das Ruas, retratou o Rio de Janeiro com aguda percepção social. Abordando temas como homossexualidade e marginalidade em sua obra. Mais informações podem ser consultadas em TREVISAN (2018, p.250)

11 Heliogábalo (ou Elagábalo, 203-222 d.C.) foi um imperador romano conhecido por seu reinado excêntrico e polêmico. Ascendeu ao trono aos 14 anos e promoveu o culto ao deus sírio Elagábalo, buscando impô-lo como divindade suprema em Roma. Seu governo foi marcado por escândalos sexuais e religiosos, se casando 5 vezes, porém mantendo uma

com interesse. Pode-se notar que João do Rio (jornalista carioca que não ocultava sua homossexualidade) é representado vestido, assim como Olavo Bilac (havia dúvidas de sua heterossexualidade), ambos figuras influentes no período que viveram. São reconhecíveis, mas não expostos nus como as pessoas das outras imagens desta página.

Por que essa charge está aqui nesta página? Como ela chegou aqui, na sessão de sodomitas e pederastas? Provavelmente esta foto compunha o arquivo de João Silvério Trevisan. Era uma das opções e a designer gráfica escolheu esta? Foi a própria designer que diagramou, ou foi outra pessoa, de sua equipe? Qual foi o acesso que a equipe de diagramação teve a este arquivo pessoal? Mais perguntas em busca de uma origem para a escolha das imagens. Mas aqui, além de querer entender a escolha das imagens, buscamos entender a relação delas com a diagramação porque, para além do conteúdo das imagens, sua disposição no espaço compositivo também importa, comunica, e produz a imagem técnica da página.

Das 34 imagens presentes neste primeiro caderno, apenas duas não mostram pessoas. Uma delas, uma reprodução de um cartaz criado por Darcy Penteado¹², em 1985, marca uma tentativa de iniciar a primeira campanha de prevenção à AIDS entre homossexuais. A segunda fotografia mostra uma pichação em um monumento da Academia Pernambucana de Letras, onde se lê a frase “AIDS é câncer de bicha”, uma das inúmeras reações homofóbicas à epidemia de HIV e AIDS, reações preconceituosas que Trevisan chamou de “doença social da AIDS” (TREVISAN, 2018).

Todas as outras imagens, entre reproduções de gravuras, cenas de filmes, páginas de jornal, fotografias, cartazes, quadrinhos, charges, páginas de livros, fotocollagens, autorretratos, mostram outras pessoas, de diversas outras maneiras. Divididas entre sessões intituladas “exilados do paraíso”, “tempos de travestismos e carnavalização”, “de transformistas a transgêneros”, “tempos de ódio”, “à peste do preconceito” e “arteiras”.

relação íntima duradoura, porém não oficial, com o seu cocheiro. Foi assassinado aos 18 anos, e sua figura é frequentemente associada à decadência do Império Romano. Mais informações podem ser consultadas em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/gaia/article/view/59567>>

- 12 Darcy Penteado (1926-1987) foi um artista plástico, figurinista e ativista LGBTQIA + brasileiro. Pioneiro na defesa dos direitos homossexuais no Brasil, fundou o jornal O Lâmpião da Esquina, um marco na imprensa alternativa LGBTQIA + dos anos 1970. Sua obra artística e ativismo influenciaram a cultura e a luta por diversidade e igualdade no país. Mais informações podem ser consultadas em TREVISAN (2018, p.278)

Na última página do primeiro caderno, um autorretrato apresenta uma pessoa centralizada, em pé, olhando diretamente para o espectador. Com cabelos longos presos em um coque alto, a pessoa veste um macacão esportivo preto com detalhes amarelos, que cobre os seios e a virilha, mas deixa à mostra a axila peluda e o bíceps contraído. Na mão livre, segura uma banana posicionada verticalmente, simulando um pênis ereto. O fundo da imagem revela uma sombra projetada, uma janela entreaberta, roupas penduradas, uma cama e cartazes na parede, compondo um cenário doméstico que contrasta com a provocação visual central.



FIGURA 7. Reprodução do autorretrato Marimacho, de Gabriela Pozzoli. Fonte: Trevisan, 2018.

O que nos chama atenção nesta obra (o título é Marimacho, segundo a legenda) é como a artista Gabriela Pozzoli¹³ posiciona o corpo, se aproximando dos corpos da primeira página dupla, da frontalidade, dos olhares que encaram diretamente o espectador. Poderíamos considerar isso uma sobrevivência (*nachleben*)? A tensão entre elementos considerados masculinos e femininos em um só corpo, que sustenta essa tensão encarando o espectador? Vamos manter a questão em aberto.

O segundo caderno, inicia com a sessão “transgressões e transfigurações”. Nela reúne obras de arte como ilustrações, pinturas, colagens e fotografias, com o corpo como tema central, muitas vezes exibido de forma isolada,

13 Mais informações sobre a artista podem ser encontradas em seu site, disponível em <<https://pozzolig.wixsite.com/sereiamante>>.

destacando músculos definidos, curvas sinuosas e, em duas das nove imagens, cenas de conotação sexual. Inclui também uma tirinha de Angeli com os personagens Bibelô e Bicha Nanico. Os cadernos seguintes, como “corpos performáticos” e “cenas de imagem e resistência”, apresentam artistas e fotografias de peças teatrais, mostrando corpos em cena, performando e integrando elementos como iluminação, cenografia, som, figurino e direção.

Focamos agora nossa atenção para a última página do segundo caderno. Na imagem superior, dois atores aparecem em pé, um segurando o outro, impedindo que ele caia. Na segunda imagem uma pessoa negra com salto alto, meia arrastão, sunga preta e peruca loira mantém uma postura elegante, apoiando as mãos nos quadris e destacando a musculatura dos braços, ombros, peito, abdômen e pernas.

Entendemos que são fotografias de peças de teatro, manifestação que possui códigos específicos de performance corporal, assim como da utilização de iluminação e posicionamentos específicos que consideram a disposição da plateia com relação ao palco.

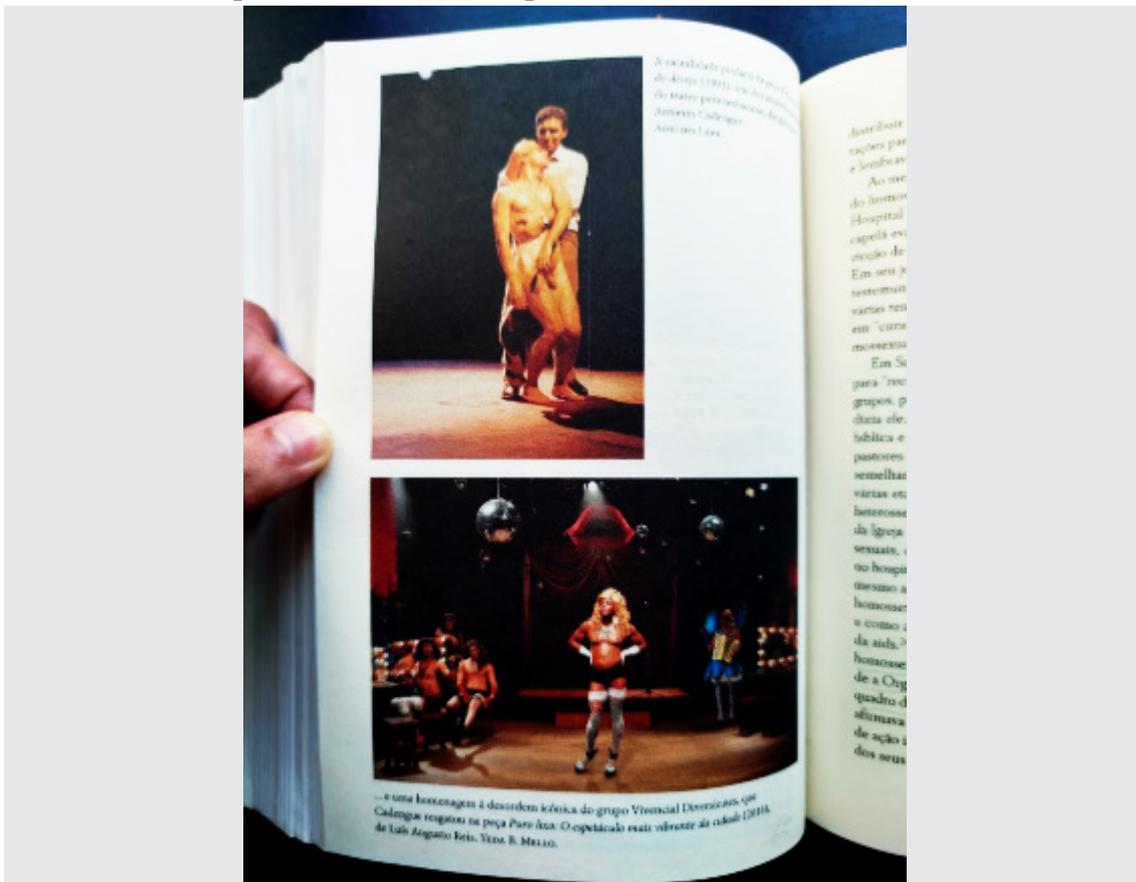


FIGURA 8. Página “cena de imagens e resistências”. Fonte: O autor, 2025.

Aqui voltamos à pergunta levantada anteriormente: poderíamos entender estas imagens como sobrevivências? No segundo caderno, assim como no primeiro, o corpo solitário aparece na maioria das imagens apresentadas. No primeiro caderno comentamos sobre algumas sobrevivências (*nachleben*) na maneira de representar os corpos ou gestos escolhidos (*pathosformel*). As mãos delicadas, os elementos masculinos e femininos embaralhados. As tensões criadas pelo desordenamento das expectativas heterossexuais de gênero e sexualidade sobre os corpos, reconhecidos pelo olhar.

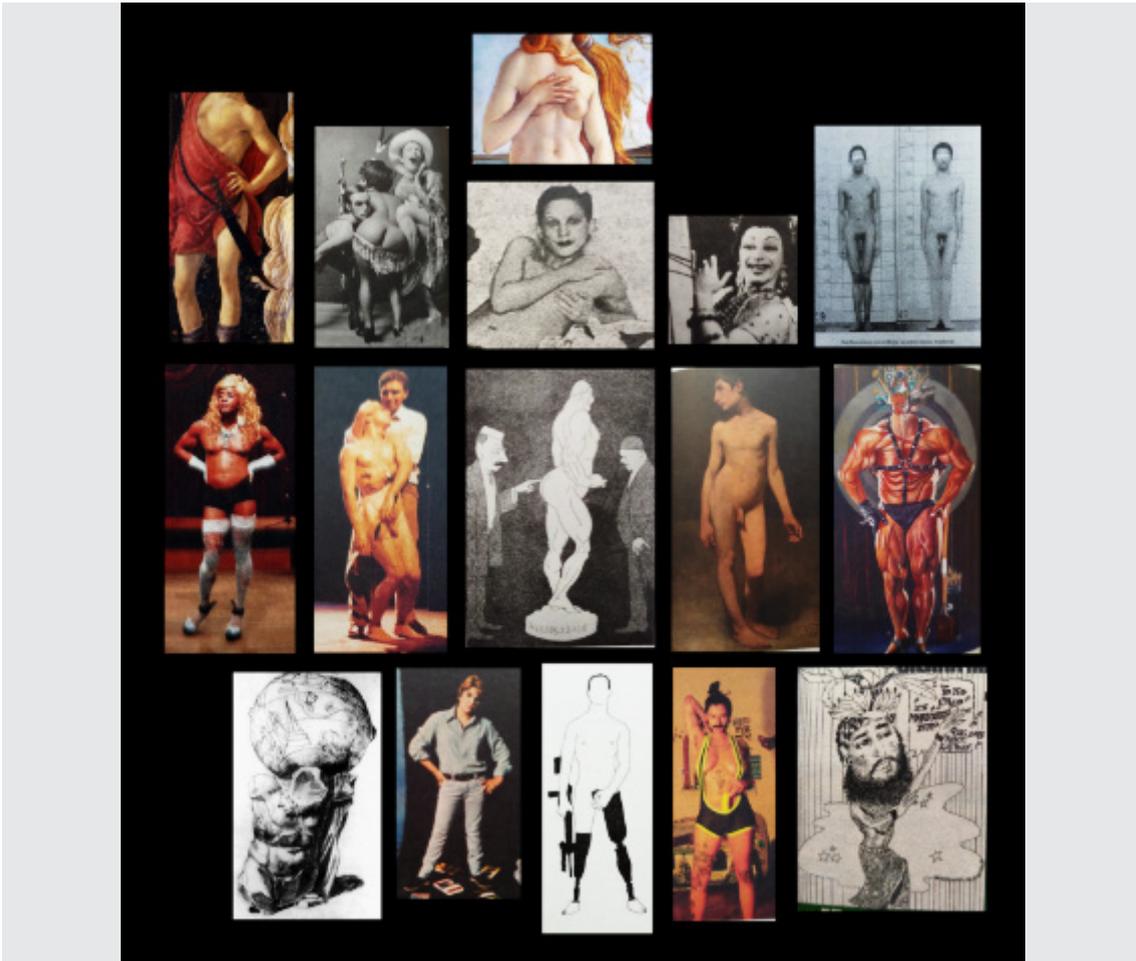


FIGURA 9. Painel aproximando diferentes imagens, entre as imagens utilizadas na diagramação de *Devassos no Paraíso* (Trevisan, 2018), imagens de quadros do pintor italiano Sandro Botticelli (1445–1510), e uma ilustração de Atlas, utilizada por Didi-Huberman (2018). Fonte: O autor, 2025.

Ao aproximar certas posições de mãos, de pés, onde os dedos e ângulos dos membros se organizam delicadamente, em corpos que deveriam ser másculos, podemos perceber certo contraste nos corpos. Por exemplo, na charge onde estas características desviantes são exageradas de modo a provocar o riso. Tais desvios entre expectativas heterossexuais de comportamento e práticas designadas para cada um dos sexos (homens e mulheres)

definidos pelas instituições da igreja católica e do estado jurídico (Trevisan, 2018), foram embaralhadas em um só corpo, registrados em imagens dos mais diversos suportes, como nas fotografias da revista *Archivo de Polícia e Identificação*, em charges, obras de arte, fotografias e peças de teatro.

Nestas expressões do corpo identificamos um *pathosformel* que hoje escolhemos chamar de desmunhecado, palavra que na língua portuguesa, é uma gíria utilizada de maneira pejorativa para se referir aos trejeitos e expressões de homens gays afeminados. A partir de certa vigilância em alguns gestos e posturas recorrentes, podemos perceber também o conflito da vigilância e auto vigilância a que as pessoas homossexuais estão submetidas.

Eve Kosofsky Sedgwick (2007), em *A Epistemologia do Armário*, discute a homossexualidade contemporânea como marcada pela tensão entre o privado (atração afetivo-sexual) e o público (expectativas heteronormativas). Para ela, “sair do armário” não é um ato definitivo, mas um processo contínuo de negociação, reiterado ou ocultado em cada novo contexto, sempre permeado pelo medo da homofobia e da retaliação. Essa dinâmica, como destacado por Trevisan (2018), revela que a visibilidade da homossexualidade é uma escolha complexa, influenciada por diversos fatores e pelo receio constante de violências sociais.

Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não (SEDGWICK, 2007 p.22)

Podemos considerar que a homossexualidade não é apenas uma questão de visibilidade (estar dentro ou fora do armário), mas também de visibilidade (sinais visuais utilizados para identificar a homossexualidade)? Não apenas para pessoas homossexuais, mas seria possível inserir nesta consideração demais parcelas da população, como elaborado a partir da leitura das imagens presentes no livro *Devassos no Paraíso*, uma questão de visibilidade que atravessa, de diferentes modos, não apenas pessoas homossexuais, mas a sociedade brasileira?

A pergunta que fazemos é: Porque esta formula de *pathos* sobrevive assim, em algumas das imagens escolhidas para estampar os cadernos de imagens desta obra canonica do movimento homossexual? A utilização das imagens é uma das preocupações da história do design gráfico, assim como o

desenvolvimento de abordagens metodológicas para realizar análises, como as desenvolvidas neste artigo.

O Atlas, como explicado por Didi-Huberman, era um titã da mitologia romana que foi punido a sustentar o peso do céu em suas costas. É através do esforço de sustentar este peso que o titã obtém acesso ao conhecimento das constelações (2018, p. 87). Um conhecimento obtido ao se dedicar ao esforço de estabelecer conexões entre as imagens, sempre aberto a novas interpretações e relações.

Poderíamos aproximar o gesto de Atlas do *pathosformel* desmunhecado? Uma investigação a partir das imagens, buscando propor outras maneiras de pesquisar e de identificar os rastros de purpurina deixados pelas populações Homossexuais de diversos períodos históricos, seja como eram conhecidos e chamados em seus contextos históricos e de localidade; o brilho fugaz dos vagalumes que desaparecem na noite para aparecer novamente em outro local, emitindo sua luz piscante em ritmos de desejo (DIDI-HUBERMAN, 2011; TREVISAN, 2018).

Como um último exercício de imaginação, propomos uma imagem de Atlas desmunhecado, com o corpo musculoso de Heliogábalo, sustentando um globo de espelhos que reflete imagens fragmentadas e luzes incertas, criando constelações iluminadas por raios de LED. Essa figura, com braços sobre a cabeça e pernas flexionadas, exhibe músculos definidos enquanto carrega o peso simbólico de ser “viado” e duvidoso. O globo reflete a pista de dança, onde drag queens, flashes de câmeras, músicas e luzes se misturam, brilhando intensamente antes de desaparecer na escuridão, mas sobrevivendo, mesmo que por pouco tempo, como um testemunho da resistência e da beleza efêmera dos vagalumes. Brilhando de maneira ofuscante para depois sumir novamente na escuridão para aparecer novamente em outro lugar, sobrevivendo um pouco mais..

4. Considerações finais

Neste artigo buscamos analisar o uso das imagens no livro *Devassos no Paraíso* (4ª edição, 2018), utilizando como base teórica e metodológica as propostas desenvolvidas por Georges Didi-Huberman em *Atlas*, Gaio Saber Ansioso (2018). Organizamos o texto em três partes: na primeira, exploramos o conceito de Atlas, tanto como figura mitológica quanto como repositório de mapas, destacando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben*, além da técnica de montagem como ferramenta metodológica para a análise de imagens. Didi-Huberman propõe um olhar curioso e investigativo, que reconhece as sobrevivências e as conexões inusitadas entre as imagens, mesmo esse processo envolvendo um trabalho complexo e extenso.

Na segunda seção apresentamos o livro *Devassos no Paraíso*, refletindo e acionando o conceito de origem, conforme proposto por Walter Benjamin, aplicando-o à algumas discussões da historiografia do design gráfico relacionadas a autoria. Percebeu-se que o livro é uma construção complexa, que permite múltiplas linhas de investigação. Focamos nas imagens e em como elas podem ser interpretadas a partir das contribuições de Didi-Huberman. Na terceira seção nos dedicamos à análise de séries de imagens, utilizando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben* para estabelecer conexões entre elas e propor uma leitura anacrônica que busca tensionar narrativas lineares da história do design gráfico brasileiro.

Por fim, o artigo reforça a importância da montagem como estratégia metodológica para a leitura e interpretação de imagens, destacando seu potencial para produzir outros relatos históricos. Ao aproximar imagens distintas de modo não linear, buscamos ampliar as possibilidades de compreensão da história do design gráfico, valorizando as fontes visuais como elementos centrais na construção de narrativas historiográficas.

5. Referências bibliográficas

ADG. **Associação dos designers gráficos**. ABC da ADG. São paulo, Blucher, 2012.

ANJOS, Aroldo Garcia dos. **Ressignificações: sobre o tempo em walter benjamin e em émile benveniste**. Diálogo das Letras, Pau dos Ferros, v. 10, p. 1-20, 2021. Disponível em <<https://periodicos.apps.uern.br/index.php/DDD/article/view/2926>> Acesso em 05/02/2025.

BARBOSA, Conceição. **Manual prático de produção gráfica para produtores gráficos, designers e diretores de arte**. Editora Principia. portugal. 2009.

CAMPI, Isabel. **Teorias Historiográficas del Diseño**. In: _____. **La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño**. México: Editorial Desíño, 2013. pp. 33-103.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção gráfica: arte e técnica da mídia impressa**. Pearson Pretense Hall. São Paulo, 2007.

COSTA, Valmir. **Revistas Gays Made in Brazil, mas com sotaque estrangeiro**. Revista Gênero, v.12, n.1, p. 183-212. Niteroi, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, Anxious Gay Science**. University of Chicago Press. Chicago. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Editora UFMG. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2011

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto.(2015).

DONDIS, DONDIS, D. A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Sec. XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu , Campinas, n. 28, p. 19- 54, jan./junho. 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da Colônia à Atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Como referenciar

COSTA, Julio Teodoro da; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 166-191, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90078>

Copyright © 2025 Julio Teodoro da Costa, Ronaldo de Oliveira Corrêa



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 20/02/2025 | Aceito em 05/05/2025