

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL

LINHA DE PESQUISA: ETNOGRAFIAS DOS PATRIMÔNIOS,
MEMÓRIAS, PAISAGENS E CULTURA MATERIAL.



**NÓS MUSEOLÓGICOS: OS DISCURSOS *QUEER* NAS
EXPOSIÇÕES HOMO (*QUEER REMIXED*) (2007) E
QUEERMUSEU - CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE
BRASILEIRA (2017).**



SAMARONE NUNES

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

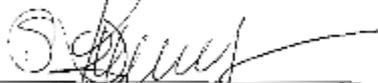
2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Samarone da Silva Nunes

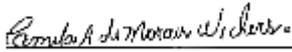
Título do trabalho: **NÓS MUSEOLÓGICOS: OS DISCURSOS QUEER NAS EXPOSIÇÕES HOMO (QUEER REMIXED) (2007) E QUEERMUSEU: CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA (2017).**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 04/06/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
SOCIAL
LINHA DE PESQUISA: ETNOGRAFIA DOS PATRIMÔNIOS,
MEMÓRIAS, PAISAGENS E CULTURA MATERIAL.

**NÓS MUSEOLÓGICOS: OS DISCURSOS *QUEER* NAS
EXPOSIÇÕES HOMO (*QUEER REMIXED*) (2007) E
QUEERMUSEU - CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE
BRASILEIRA (2017)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – PPGAS, da Universidade Federal de Goiás – UFG, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestrado em Antropologia Social, sob orientação da Profa. Dra. Camila A. de Moraes Wichers.

GOIÂNIA
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva Nunes, Samarone da
NÓS MUSEOLÓGICOS: [manuscrito] : OS DISCURSOS QUEER NAS EXPOSIÇÕES HOMO (QUEER REMIXED) (2007) E QUEERMUSEU: CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA (2017) / Samarone da Silva Nunes. - 2019.
CXXIV, 124 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Camila A. de Moraes Wichers.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui siglas, abreviaturas, gráfico, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Queer. 2. Museu. 3. Representação. 4. Homo (queer remixed). 5. QueerMuseu. I. Moraes Wichers, Camila A. de , orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
SAMARONE DA SILVA NUNES**

Ans dezoito dias do mês de março de 2019, às 14 horas, no Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de **SAMARONE DA SILVA NUNES**, intitulada *NÓS MUSEOLÓGICOS: OS DISCURSOS QUEER NAS EXPOSIÇÕES HOMO (QUEER REMIXED) (2007) E QUEERMUSEU – CARTOGRAFIAS DA DIFERENÇA NA ARTE BRASILEIRA (2017)*. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores Doutores: Camila Azevedo de Moraes Wiehers (PPGAS/UFG/presidente), Maria Luiza Rodrigues de Souza (FCS/UFG), Luis Felipe Kojima Hirano (PPGAS/UFG) e, como suplente, Glauco Batista Ferreira (PPGAS/UFG). O candidato apresentou o trabalho, os examinadores o arguíram e ele respondeu às arguições. Às ___ horas, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pelo qual foram atribuídos ao mestrando os seguintes resultados:

Aprovado () Reprovado

Dr.ª Camila Azevedo de Moraes Wiehers Camila A de Moraes Wiehers

Aprovado () Reprovado

Dr.ª Maria Luiza Rodrigues de Souza Maria Luiza Rodrigues de Souza

Aprovado () Reprovado

Dr. Luis Felipe Kojima Hirano L.F.K.

Resultado Final APROVADO. A BANCA DEMANDA QUE AS INDICAÇÕES
SEJAM CONSIDERADAS NA VERSÃO FINAL.

Reaberta a sessão pública, a presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por mim, Elder Pereira Dias, secretário do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, e pelos membros da Banca Examinadora.

Elder Pereira Dias Elder Pereira Dias

Agradecimentos

Momentos difíceis pedem doses redobradas de coragem. Enquanto isso, chegamos a acreditar que logramos obter qualquer coisa por mérito exclusivamente próprio. Não é de tudo assim, antes desse trabalho chegar até aqui, muitas relações foram construídas, outras desfeitas.

O que resta é o aprendizado, outros patamares a serem galgados, novas relações tecidas e a possibilidade de empregar as ferramentas adquiridas em prol dos que seguem após mim.

Dessa feita, quero agradecer em especial, a orientadora Profa. Dra. Camila A. de Moraes Wichers, por encampar o desafio e pela paciência no decorrer do processo.

Também, pela disposição em compartilhar suas memórias, arquivos e conhecimento, quero agradecer ao Curador Hugo Siqueira pela generosidade.

Sou grato à profa. Nei Clara de Lima que sempre se colocou a disposição para abrir suas memórias e ceder informações importantes para a edificação desse estudo.

Agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (FCS-UFG), na pessoa Luis Felipe Kojima Hirano enquanto coordenador e presença nas bancas de qualificação e defesa. O corpo docente que nas prelações deixaram cintilar na consciência questões fundantes trabalhadas aqui. A secretaria do PPGAS-UFG, na pessoa do Elder Dias, meus agradecimentos.

Estendo minha gratidão ao Adelino de Carvalho do MA-UFG, à Profa Maria Luiza Rodrigues pelas valiosas contribuições nas bancas de qualificação e defesa, assim como em outros momentos. Isabel Costa da equipe do Museu de Arte de Goiânia e a colega Rosana pelo apoio.

Do Sul, Marco Fronckowiak no incentivo para realizar a pesquisa.

Por fim, agradeço todos àqueles que de uma forma ou outra, me emprestaram suas memórias e escritos auxiliando na composição desse texto.

Grato.

Somos nossa memória, somos esse
quimérico museu de formas inconstantes,
esse montão de espelhos rompidos.

Jorge Luis Borges

RESUMO

Essa escrita reflexiva é resultado dos deslocamentos do "campo" e do fazer "etnográfico". Esta contempla com especial atenção as implicações políticas e epistemológicas das diferenças quando sofrem processos de captura. Sugestões desses processos emergem quando comparo discursos *Queer* nas mostras *Homo (queer remixed)* exibida no Museu Antropológico (UFG) em Goiânia, Goiás em 2007 e *QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, mostrada no Centro Cultural Santander – Porto Alegre, Rio Grande do Sul em 2017. Produções contemporâneas como “epicentros” de conflitos ou como gatilhos mnemônicos são mostradas, descritas e acessadas, segundo a proposta de redesenhar uma costura perpassada por várias narrativas em que uma das quais sou mero mediador. A dissertação é dividida em três capítulos em que exponho o problema da representação de grupos desviantes subalternizados e reúno o Fundo Digital da exposição ocorrida no Museu Antropológico (UFG), mapeando e recompondo memórias. Para isso, recupero de arquivos pessoais, memórias, fontes virtuais, *internet*, arquivos e produções em meio eletrônico. Proponho, assim, uma reflexão sobre conflitos externalizados, impactos das reverberações que os deslocamentos inversos periferia-centro podem ocasionar. Tudo isso tendo em mente os filtros teóricos selecionados entre as fileiras do *queer* e não (explicitamente) *queer* para o presente trabalho visando, se não desatar, pelo menos principiar a caracterizar os nós e nódulos deixados no *tropo* do fato expositivo pela tentativa de captura do *Queer* nesses lugares e no sistema de arte brasileiro.

Palavras chave: Queer; Museu; Representação; *Homo (queer remixed)*; *QueerMuseu*.

ABSTRACT

This reflexive writing is the result of the displacements of the "fieldwork" and the "ethnographic" doing. This one considers with special attention the political and epistemological implications of the differences when they undergo processes of capture. Suggestions for these processes emerge when comparing Queer speeches in the Homo (queer remixed) exhibited at the Museu Antropológico (UFG) in Goiânia, Goiás (2007) and QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira, shown at Centro Cultural Santander – Porto Alegre, Rio Grande do Sul (2017), Brazil. Contemporary productions such as "epicenters" of conflicts or as mnemonic triggers are shown, described and accessed, according to the proposal to redesign a seam pierced by several narratives in which one of them is a mediator. The dissertation is divided in three chapters in which I expose the problem of the representation of subalternized deviant groups and I gather the Digital Fund of the exhibition at the Museu Antropológico (UFG), mapping and recomposing memories. For this, retrieve of personal files, memories, virtual sources, internet, files and productions in electronic medium. I propose, therefore, reflection on outsourced conflicts, impacts of the reverberations that the peripheral-center inverse displacements can cause. All this bearing in mind the theoretical filters selected between the queer and not (explicitly) queer for the present work, if not untie, at least begin to characterize the knots and nodes left in the *tropus* of the expository fact by the attempt to capture the Queer in these places and in the Brazilian system of arts.

Keywords: Queer; Museum; Representation; homo (queer remixed); QueerMuseu.

SUMÁRIO

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES.....	12
INTRODUÇÃO.....	15
Os nós que apertam	13
CAPÍTULO I.....	24
Antropologizando museus - Musealizando devir	24
1.1.1 Museus	25
1.1.2. Antropologia.....	30
1.1.3. Cruzando a teia	35
1.2. Interseccionalidade e museu	35
1.2.1. Interseccionalidade.....	35
1.3. Teoria Queer.....	42
CAPÍTULO II.....	47
Exposições <i>Queer</i> : ou é patrimônio, ou é esquecimento, os dois não dá	47
2.1. Homo (<i>queer remixed</i>).....	50
2.1.1. “Preliminares”: biografia de um discurso expositivo	53
2.1.2. Leituras possíveis.....	57
2.1.3. Produtos e produtores.....	63
2.1.4. Recriação	67
2.3. <i>Queer</i> Museu - Cartografias da diferença na arte brasileira – 2017 .	75
2.3.1. Recriação.....	78
2.3.2. Leituras possíveis.....	85
CAPÍTULO III.....	92
Desvios do olhar antropologizado.....	92
3.1. A virtualidade como campo em que se dão as disputas	93
3.2. Preliminares: engenharia do Devir	98
3.3. Ato I - diferença como tônica da representação.....	103

3.4. Ato II - adiantando considerações	109
4. Conclusão	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Cartografia do movimento dispersivo geográfico e virtual.	54
Figura 2 – Frame do vídeo que apresenta performance no espaço Circular. .	58
Figura 3 – Desenho (imagem com texto - Carrossel) Fernando Cardoso - Postais.	59
Figura 4 – Sem título 1, 2, 3, 4 e Passatempo 1, 2, 3, 4, Leopoldo Wolf 2003/2004. Desenho em papel (Acervo Bangalo) - Postal.	60
Figura 5 – O pornógrafo – Eu comigo I (nanio) e O pornógrafo – Eu comigo II (veado) , Lincoln 2004. Desenho nanquim sobre papel - Postal.	61
Figura 6 – Série: Marcelo 2007 – Marcelo Henrique 2007. Desenho/pintura em papel - Postais.	62
Figura 7 – São Jorge I (Série Santo Luxo), Ronan Gonçalves 2007. Desenho - Postais.	63
Figura 8 – Planta baixa e perspectiva Homo (queer remixed) - Daniel Almeida. Fonte: Hugo Siqueira (2007).	69
Figura 9 – Planta baixa assinalando produtores e obras identificadas em exposição Homo (queer remixed). Fonte: Samarone Nunes (2019).	70
Figura 10 – Produção “MANIFESTE-SE” – Glenda.	72
Figura 11 – Produção “desagravo a Marcia X” – Tsi frombrasil.	72
Figura 12 – Montagem do altar – Hugo Siqueira.	73
Figura 13 – Módulo “Louvores” (altar) Exposição Lavras e Louvores – MA- UFG.	74
Figura 14 - Grupos em oposição no debate (Grafo).	77
Figura 15 – Fluxo gráfico dos movimentos conservadores, influência da opinião virtual nos deslocamentos da exposição e MP-RS.	78
Figura 16 – Frame do vídeo de divulgação da coluna Olha Só!.	79
Figura 17, 18 e 19 - Panorâmicas da QueerMuseu no Santander Cultural Porto Alegre.	80
Figura 18 – Frame do vídeo que deu partida no ambiente virtual à denúncia associando o discurso expositivo de “pedofilia”, zoofilia e desrespeito a símbolos de culto religiosos.	83
Figura 19 - Travesti da Lambada e Deusa das Águas.	85
Figura 20 - Cena de interior II - recorte.	86

Figura 21 - Cena de interior II – obra completa.	87
Figura 22 - Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva, de Fernando Baril.....	88
Figura 23 - Comparativo dos desdobramentos dos discursos expositivos Homo (<i>queer remixed</i>).....	94
Figura 24 – Comparativo dos desdobramentos dos discursos expositivos QueerMuseu.	97
Figura 25 – O crescendo no Caos.....	108

GRÁFICOS

Gráfico 1 - Quantitativo por regiões dos produtores.	66
Gráfico 2 – Amostra por gênero.	66

TABELA

Tabela 1 - Coletivo Circular com presença na Homo (<i>queer remixed</i>) MA-UFG e por Estado.....	64
---	----

QUADROS

Quadro 1 - Vídeos de apresentação de produtores do Coletivo Circular.	67
Quadro 2 - Seleção de significados.....	99
Quadro 3 - Performance em escala.....	107
Quadro 4 - Deslocamento e disputa	109

LISTA DE SIGLAS

BBC-Brasil - British Broadcasting Corporation no Brasil
BDSM - Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo
EAV - Escola de Artes Visuais Parque Lage
ENEM - Exame Nacional do Ensino Médio
ENUDES - Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual
FCS/UFG - Faculdade de Ciências Sociais Universidade Federal de Goiás
FGV DAPP – Fundação Getúlio Vargas Diretoria de Análise de Políticas Públicas
FFLCH/USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Fies - Fundo de Financiamento Estudantil
ICOM – Conselho Internacional de Museus
Iphae-RS - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado
JC - Jornal do Comércio
LGBTQTQ+ - Lésbicas, Gay, Trans, Travesti, Queer e outros
MA-UFG - Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás
MG – Estado de Minas Gerais
MC – Mestre de Cerimônia
MP-RS – Ministério Público Estado do Rio Grande do sul
MuBAN-IBRAM - Museu das Bandeiras do Instituto Brasileiro de Museus
NUMAS - Núcleo de Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP
PPGAS - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
ProUni - Programa Universidade para Todos
PUC – GO - Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Reuni - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras
RJ – Estado do Rio de Janeiro
SEDUCE-GO - Secretaria Estadual de Educação Cultura e Esporte de Goiás
SP – Estado de São Paulo
UBC MOA - *University of British Columbia Vancouver*
UFBA - Universidade Federal da Bahia
UFG - Universidade Federal de Goiás
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto
UFPA - Universidade Federal do Pará
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco
UFPEL - Universidade Federal de Pelotas
UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFS - Universidade Federal de Sergipe
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina
UNB - Universidade de Brasília
Unibave - Centro Universitário Barriga Verde
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP – Universidade de São Paulo



INTRODUÇÃO

Os nós que apertam

Escrever, dizem, é um ofício solitário e penoso. A escrita requer do autor várias idas e vindas sobre o escrito, em um revisitar criterioso, muitas vezes doloroso, análogo a “ir a campo”. Zelar em exprimir com fidelidade a miríade de acontecimentos colhidos no campo requer diversos *redesenhos* daquilo que lhe anima a mente. É prazeroso quando essa fidelidade é alcançada.

Pensei, para a introdução, várias abordagens que retratassem, com mais ou menos acerto, aquilo que vivenciei nos últimos semestres entre as salas da Universidade. Tomo o curso – que esse escrito é produto como campo. Até porque essa escrita que por ora apresento é uma conjunção daquilo que não aparece aqui de tudo.

Logo depois pensei em introduzir o texto descrevendo o longo corredor, quase asséptico (me lembra, pela ausência de pouso, as alas de hospitais) de pessoas que borram o brilho opaco do linóleo, com seus tipos característicos sendo engolidos por portas silenciosas. Uma parada pela Sala 2¹, quase sempre trancada a cadeado e a decisão necessária sobre sair a captura da vigilante solicitando o franqueamento à sala. Após aberta, descrever a disposição dos vários grupos que compõem a turma e contextualizar corpos e falas. Ou ainda, traçar um panorama dos marcadores da diferença presentes e quando essa categorização vez ou outra emergem no conjunto. Outra possibilidade é apresentar as impressões causadas por conceitos e temas tratados no curso.

Entretanto, por várias vezes, ainda que tentasse esboçar as questões referentes ao conceito de campo e sua problemática, tais questões se imiscuíam como tema recorrente tanto nesses grupos, quanto nos incômodos rotineiros e pessoais que se impunham. A dimensão do campo surge como pano de fundo a cada fala dita, testemunhando o desconforto dos participantes no posicionamento frente às demandas dos projetos de pesquisa e as longas discussões sobre a separação entre pesquisador e o objeto de pesquisa.

¹ A Sala 2, antigamente conhecida como FCS2 fica no prédio de Humanidades I, Campus Samambaia, onde ocorrem diversas aulas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás.

Ainda que se tratasse aqui de uma etnografia rudimentar da Sala 2, o problema estaria na qualidade emprestada ao tratamento dado aos nossos grupos. Ciente da impossibilidade de esgotar todas as possibilidades metodológicas de escrita, teóricas e éticas e, já pensando nesse texto como uma possibilidade ensaística de exploração de um mundo novo, o mundo da escrita etnográfica enquanto um laboratório analítico para questões tanto minhas, quanto da Antropologia, no que se refere ao *locus* do campo para os *eus descentrados*.

Nesse texto pretendo alinhar o campo expandido por meio de alfaiataria composta por identidades provisórias comprometidas com uma trajetória possível, compondo, há seu tempo, uma colcha matizada e diversa que não se esgota aqui. Contudo, interrupções travam essa urdidura (Em alguns momentos, o leitor poderá encurtar ou distender essas interrupções, acessando pelos *QR Code*² disponíveis nos rodapés das páginas informações, imagens, vídeos e outras informações que sobrecarregam essa pesquisa. Posteriormente estará disponível também, a versão em áudio dessa dissertação no sítio [Antropoqueer](#)³).

No campo museológico, a operacionalização dos grupos desviantes em vias de incorporação é um entrave recorrente. Nada melhor do que a Antropologia para revirar os incômodos e arestas ignoradas pelo campo museal. Os incômodos e arestas são os nós aludidos no título - **Nós museológicos: os discursos nas exposições Homo (*queer remixed*) (2007) e *QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* (2017)**. Emprego com gosto as inversões propostas pelos teóricos *queer*⁴ nas tramas e urdiduras necessárias para elaborar um tecido compreensível do campo, este

² Quick Response Code (QR Code) é código de barras bidimensional facilmente escaneável e de amplo uso no mundo virtual por permitir direcionar de maneira rápida as informações. Não é preciso “baixar” aplicativo. Na extrema direita, acima, clicar nos três pontos (verticais) e escolher “Ler Código QR”, no provedor de pesquisa Google. É uma funcionalidade presente entre outros lugares nas páginas de redes sociais.



³

⁴ O termo está em disputa. Mas nesta pesquisa é empregado como termo êmico. Vindo em itálico para lembrar de sua condição colonizadora.

como estrutura, irregularmente constituído de *tropos*/rugosidades, que apontam constantemente atritos silenciados que perturbam a “normalidade” do plano.

O objetivo da pesquisa é entender como instituições museais lidam com os conflitos resultantes do desejo de musealização das diferenças a partir de duas mostras expositivas intituladas como *Queer*. Há hiato de dez anos entre as duas mostras. Em 2007, Goiânia por ocasião do 5º ENUDS, mais precisamente no Museu Antropológico da UFG que recebeu a exposição “Homo (*queer remixed*)” e em Porto Alegre, no Centro Cultural Santander em 2017, ocorreu a exposição “*Queer*Museu - cartografias da diferença na arte brasileira”. Nesse sentido, a investigação levantará questões de representação de grupos sub-representados ou silenciados *queer* nos museus e no circuito de exposições regionais brasileiras.

Chamo de grupos sub-representados aqueles constituídos por coletivos e pessoas apresentadas no discurso museológico em situações deslocadas física-temporal, muitas vezes conjugada, com objetivo de produzir uma dissociação representacional. Essa prática que chamo de folclorização (NUNES, 2015), sedimenta o silenciamento e posterior apagamento de grupos e pessoas. Embora esteja falando de uma representação estética, a dissociação representacional atinge de maneira prática esses coletivos, vedando a esses grupos e pessoas a representação política, por exemplo.

Começo por citar os indígenas, a partir da realidade circunstancial de Goiânia – Goiás, de onde acesso a maioria das informações que irão compor esse texto. Vejo, visitando os museus dedicados aos nativos originais, os discursos expositivos trazerem as diversas etnias como “bom selvagem”, desse modo, é produzido um deslocamento temporal-histórico, que fixa a diversidade como “primitiva” (classificar a diversidade étnica pelo epíteto “índio” é o mais forte sinal). Assim, das quatro exposições de longa duração em exibição nos principais museus de Goiânia – Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG); Museu Zoroastro Artiaga da Secretaria Estadual de Educação Cultura e Esporte de Goiás (SEDUCE-GO); Memorial do Cerrado, Museu da Pontifícia Universidade Católica de Goiás e Centro Cultural Jesco Puttkamer (os três ligados à PUC-GO), os nativos nunca são apresentados portando ou utilizando tecnologias ocidentais contemporâneas. Embora a

cidade de Goiânia sedie o maior número de museus dedicados a essas etnias no estado de Goiás, as discussões são estanques e não pretendem inscrever esses sujeitos na contemporaneidade. Representados como “naturalmente integrados a natureza”, como se essa integração com a natureza fosse incompatível com as relações com o estado ocidental de cultura. Esse recorte nega direitos, vontades, autonomia e identidades culturais diversificadas. Para os mais de duzentos grupos étnicos sobreviventes no território nacional, somente um recorte identitário é passível de ser mostrado.

O caso dos negros e negras é grave. Se por um lado, temos diversas ações museológicas (ainda que restritivas) criando narrativas sobre os “índios” nacionais, não há nenhuma na capital goiana dedicadas, mesmo que equivocada, aos negros e negras nacionais. Isso, a meu ver produz dissociação completa, física – porque relega o discurso expositivo para espaços inacessíveis e ou subalternos no contexto do museu. Um exemplo preciso é o do Museu das Bandeiras relacionado ao Instituto Brasileiro de Museus (MuBAN-IBRAM). Lá, as referências que ilustram a presença desse recorte, figurava sob uma escada, espremidas – lugar de passagem (A ressignificação proposta por uma museóloga negra e diretora da instituição há alguns anos para trabalhar a questão, lhe custou o cargo). Outras exposições colocam os negros e negras ainda como escravos em deslocamento temporal – um tempo que nunca passa, sendo que os instrumentos de tortura (do período colonial) são elevados a marcadores definitivos nesse lugares da modernidade para os descendentes dos escravizados. Todos os museus nacionalistas trazem essa narrativa única e “estereotipante”. Junta-se a isso o agravamento da ausência total da especificidade do corporeidade negra feminina.

Por leitura concedida de “O Espetáculo do ‘Outro’” (HALL, 2016), entendemos o funcionamento da narrativa representada pela folclorização compulsória à identidade, ou “identidades” como quer alguns, no discurso expositivo. Na investigação que Stuart Hall faz para entender tal espetacularização do outro acabando por mostrar o funcionamento da narrativa enquanto “estereotipagem”, processo pelo qual a cultura visual popular e de massa se utiliza de estereótipos datados do período da escravidão ou do imperialismo (HALL, 2016, pp. 139-140). Para efeito dessa pesquisa, a

folclorização é a “figura” ou rótulos indenitários empregados no discurso expositivo para a representação compulsória da identidade (ou no máximo “identidades” no plural como querem alguns na museologia).

As mulheres nessa hierarquia estão em estado de coadjuvantes. São mostradas como suporte ao discurso heteronormativo e de classe. Sexualidades, gênero e seus testemunhos desviantes estão vedados à manifestação, como pretende demonstrar essa dissertação.

Pelo dito, questões de gênero, sexualidade, raça ou etnia serão abordadas nesse estudo sob a perspectiva da interseccionalidade. Os conflitos decorrentes da dificuldade de representação de grupos desviantes (como, por exemplo, o caso LGBTTTQ+) empenhados na reivindicação representacional em museus apresentam, por ora, como problema pouco enfrentado pelo campo da Museologia a partir da perspectiva interseccional ou da consubstancialidade. Porém, cada vez mais, é recorrente nos museus movimentações no sentido de legitimar determinadas identidades e patrimônios de grupos que, historicamente, estiveram excluídos do fazer museológico. Contraditoriamente, tal movimento data de algumas décadas, porém, o campo museal ainda é rarefeito no que diz respeito ao interesse por dialogar com tais grupos. Assim, boa parte das unidades museais continuam a reproduzir um fazer que não é sensível a questões inclusivas, realizando ações meramente compensatórias em decorrência da perda de direitos.

Perpassam o trabalho reflexões de autoras e autores tais como: Gayatri Spivak, Judith Butler e Stuart Hall, para pensar o lugar do discurso, acompanhar os meandros das expressões e refletir sobre a formação das identidades por meio das coisas que lhe dão sentido.

Diante da violência epistêmica decorrente da força colonial que nos tenciona, preferi a companhia dos negros, mulheres e desviados que pensam os comportamentos divergentes, as identidades e os discursos. O Novo, o Velho e os Mundos apartados contribuem com pensadores que, na intersecção, geram reflexões produtivas para o entendimento de como são construídas as identidades, a partir daqueles que das identidades se servem. Dessa forma, a pesquisa busca contribuir com as reflexões sobre a captura de grupos desviantes por museus.

Começo apresentando a crítica e teórica, Gayatri Chakravorty Spivak, indiana nascida em 24 de fevereiro de 1942 em Calcutá, atuante como professora na Universidade de Columbia. Como palestrante e escritora pelo mundo, seu livro “Pode o subalterno falar” é seminal para o pensamento pós-colonial analisar a posição que o sujeito subalterno ocupa nos discursos. Spivak inseminou meu pensamento com as primeiras ferramentas teóricas que pude manejar em um campo marcado pela colonialidade como a Museologia, e dele extrair percepções organizadas. Até então, o que era suspeita tomou corpo. O conceito que traz de representação tem sido essencial para o entendimento, posterior, de representação como colocado por Hall, e estranhado por Butler.

A par das contradições de um sujeito outro essencializado, Spivak (2015), distingue “falar por” (*vertretung*) de “re-presentação” (*darstellung*), um é a outorga do direito de fala em favor do representante ou instituição política e o segundo diz respeito à dimensão estética e de encenação. Para o momento, as questões dessa outorga em forma de discurso autorizado é o que será analisado de maneira caracterizada como discurso expositivo. Quem são esses sujeitos que são representados, sub-representados, ou “capturados” pelo espectro político do discurso autorizado? Existe alguma possibilidade real de auto representação, já que o subalterno está condicionado ao silêncio? Suas colocações são pertinentes como pano de fundo às complexidades, inversões de posições e estranhamentos que os estudos *Queer* provocam.

Stuart Hall foi um dos fundadores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham em 1964, que dirigiu de 1968 a 1979, se aposentando na *Open University* em 1997. Veio a falecer no dia 10 de fevereiro de 2014, aos 82 anos. Hall é exemplo de que representação importa. Para responder sobre como a representação é construída, Hall parte da noção de que cultura é um sistema de “significados compartilhados” entre pessoas. E a linguagem, um “repositório-chave” de valores com significados culturais. Como ato criativo, por meio da linguagem, damos sentido as coisas, nisso a própria cultura é também, modulada, desconstruída ou apropriada. A linguagem exterioriza o pensamento e o sentir, eles mesmos “sistemas de representação” animando o interior do sujeito ou fora no mundo. Portanto, é o discurso autorizado – o aspecto político da linguagem, que operando em

sucessivos níveis de profundidade nos sistemas de representação – sendo a exposição, nosso objeto, um deles - estabelecem o modelo de identidade autorizada.

Produtiva autora, Judith Butler, nascida em 24 de fevereiro de 1956 em Cleveland, atua na universidade da Califórnia em Berkeley. Butler nos acompanhará nos meandros da performatividade, colocando as questões de gênero em dimensões que possamos manejar em campo, onde as representações e identidades voláteis se sobrepõem, não raro, se contradizem. Filósofa pós-estruturalista, teoriza sobre o feminismo, teoria *queer*, filosofia política e Ética.

Para nosso interesse, a discussão levantada pela autora de que sexo e gênero são igualmente construções discursivas e culturais coloca-se como especialmente interessante. A dualidade defendida pelo feminismo até então, sexo/natural *versus* gênero/construção, foi vista como mais uma maneira de atualizar a essencialização de uma categoria. Como crítica dessa dicotomia, Butler contribui para a desconstrução de um sujeito unitário, sendo gênero um efeito dentre outros mais. Ou seja, sexo, gênero e sexualidade, em suma, são expressões de uma identidade performática.

Tanto Butler quanto Hall reconhece o poder da linguagem como elemento estruturante na enunciação de identidades. Spivak acena com a impossibilidade de essas identidades protagonizarem a linguagem do poder. Por serem furtivas, as identidades são borradas, restando performar discursos incompletos e insatisfatórios. Os estudos *queer* parecem sugerir inverter as categorias da linguagem para o sujeito poder exercer a representação identitária.

Nem sempre o campo foi um problema de primeira grandeza na antropologia. Grosso modo, são identificados três momentos que marcam a posição antropológica e ajudam a organizar o pensamento acerca do cruzamento da museologia com a antropologia para a realização desse deslocamento, há outros e podem ser acessados pela ordem temporal ou histórica, por exemplo. Para as preliminares ficou assim:

a) como curiosidade - a princípio, o 'antropólogo' interpretava e comparava a partir dos relatos colhidos por outros. Pelos Impérios e mais tarde pelos Estados nacionais, quando militares em campanha relatavam as curiosidades, ou pela Igreja, por meio dos missionários maravilhados com os inúmeros pecados colecionados em suas missões entre "os selvagens". O deslumbramento com o diferente produz consideráveis distorções que sem demora foram identificadas pelos primeiros antropólogos (RIBEIRO, 2017; CLIFFORD, 2008; GEERTZ, 2005; VASCONCELLOS, 2011; ABREU, 2005; LOPES, 1997).

b) observação etnográfica - logo, o campo passou a ser um problema a ser enfrentado. Ir a campo equivale à presença física *in situ*, "estar lá" - relacionada com a ideia de colher em primeira mão, testemunhar os fatos e com isso inaugurou-se a primazia desse olhar na antropologia. Ver, recolher e registrar. A classificação ao que parece foi tônica nesses processos, subsidiando extensas coleções etnográficas e documentais (MALINOWSKY, 1976; GREENWOOD, 2000; STRATHERN, 2006; ORTNER, 2011; GEERTZ, 1998; PEIRANO, 1995; FERREIRA LIMA, 2017; CUNHA, 2012).

c) diluição do campo - o ponto fixo que permitia ao antropólogo transitar por entre fronteiras, em que atingido o ponto limite é sem retorno (a presença física no campo) – exceto pela reelaboração textual (o retorno ao campo se dava no momento da escrita ou redesenho, isso muitas vezes aconteceu anos após os fatos serem examinados *in loco*), não deixou de existir como na Antropologia clássica, porém, não se configura mais como fronteira geográfica. O ponto fixo – se existe, é o olhar estruturado antropologicamente (CALDEIRA, 1988; ALBERT, 2014; OLIVEIRA, 1998; MENDES JÚNIO & DIAS, 2016; GEERTZ, 1998; CLIFFORD, 2016) em qualquer tempo, ou lugar.

Com a diluição do campo, a possibilidade de "escutar" e "ver" se expandiram. Com a emergência da ceara virtual, o uso intensivo de arquivos virtuais e da imagem, são potencialidades a serem exploradas. Agora é o olhar estruturado do *flâner* que (des)orienta e desloca espaço e instantes. O olhar é transposto para novas ambiências. Exercitar a acuidade analítica do "olhar vago" proposto por José Ribeiro (2017), assim, colecionar diferentes fontes, materiais e suportes para recolher indícios, intenções dos receptáculos digitais,

mnemônicos e, principalmente, mantendo-se disponível aos eventos. A postura é a mesma, os campos é que se circunvolucionam.

Uma ampla revisão bibliográfica acerca da temática é necessária, visando aproximar os estudos de museus e a antropologia para a compreensão de discursos expográficos cujas bases são elaborações locais da teoria *queer*. Autores que trabalham dentro de um dos três eixos propostos serão revisados durante o percurso, visando articular o entendimento.

As exposições em tela já ocorreram. Então, centraremos nosso estudo em uma abordagem antropológica dos vestígios documentais existentes acerca dessas exposições por meio de arquivos digitais. Assim, o foco estará nos rastros deixados nas mídias impressas e digitais, redes sociais e catálogos produzidos pelos discursos autorizados das instituições e representantes.

Concomitantemente, foi realizada entrevista com a na época, diretora do Museu Antropológico – MA/UFG, Nei Clara Lima e no decorrer do ano de 2018, mantive conversações com o Curador que permitiu ampliar o Fundo da Homo (*queer remixed*). Mantive, no mesmo período, conversas informais com participantes ou visitantes que testemunharam a mostra.

Conversações aconteceram no decurso de quatro meses enquanto frequentei regularmente o MA/UFG. Organizadores e participantes do Coletivo Colcha de Retalhos, por exemplo, tiravam momentos para lembrar do 5º ENUDS. Funcionários da instituição às vezes se posicionaram a respeito do evento, totalizando cinco pessoas. Esses encontros não formais permitiram olhar a mostra sob outros aspectos. Tal proximidade, não aconteceu em relação à QueerMuseu. As seguidas correspondências - via e-mails, para a instituição Santander ou ao Curador Fidelis, pouco agregou a esse estudo. No que se refere à abordagem da mostra em Porto Alegre – RS, as informações que figuram aqui foram todas colhidas em mídias on-line em versões digitais, salvo o catálogo da versão da mostra (2018) na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – RJ e gentilmente cedido pela orientadora Profa. Camila Moraes Wichers.

A essa altura a receita para o construto da dissertação é assim esquematizada: no **Capítulo 1 - Antropologizando o museu – musealizando o devir**, coloco

o problema da representação de grupos subalternos em museus que motivou a investigação sendo desenvolvida em três eixos: 1) Antropologia e Museus: reviso, dentro das possibilidades, dada a extensão dos campos e temporalidades elásticas, o posicionamento de alguns antropólogos e museólogos, ou antropólogos/museólogos, acerca da gênese do museu e da disciplina Antropologia, assim como seus cruzamentos; 2) Interseccionalidade: cruzo a teia entre marcadores sociais da diferença e museu. Nesse eixo, discuto alguns aspectos, categorias e marcadores que tendem a influir no discurso museológico. O problema central desse painel é a necessidade de pensar o discurso museológico de maneira interseccional; 3) Representação: trago a questão de representatividade dos grupos desviantes para o debate, tendo em vista o horizonte museológico.

No **Capítulo 2 - Exposições *Queer*: ou é patrimônio, ou é esquecimento, os dois não dá**, faço um mapeamento das duas exposições intituladas como *queer* (o *queer* no presente trabalho é sinônimo de categoria nativa, o termo está embutido nas denominações para cada mostra), recompondo memórias por meio de "traços", restos e vestígios separados por um lapso temporal de dez anos entre a primeira e a segunda exposição. Recupero, em certa medida, coisas que são dotadas de agência para testemunharem os acontecimentos. Faço uso intensivo dos arquivos pessoais, memórias, fontes virtuais, *internet*, arquivos eletrônicos e produções em meio eletrônico. A colaboração dos envolvidos é importante para nos conduzir nos meandros de coisas e pessoas.

Divido esse capítulo, por sua vez, em duas partes. A primeira parte, em Goiânia, com a produção da exposição "*Homo (queer remixed)*" no Museu Antropológico da UFG, em 2007. Levanto atores, agências e fluxos e, com isso, procuro estabelecer uma genealogia expositiva com seus encontros, dispersões e conflitos. Proponho aos envolvidos uma reflexão sobre esses conflitos, impactos e a reprodução, dez anos depois, dos mesmos, com outra magnitude, na exposição analisada na segunda parte. Temo que tais reflexões não apareçam frisadas nesse capítulo. Curiosamente, o que me foi dado a perceber é que duas pessoas (um produtor que expos na mostra em 2007 e o Curador) não relacionam de maneira taxativa os eventos, quer como antecedente quer como episódio polêmico passível de censura.

Depois transponho para Porto Alegre no Centro Cultural Santander em 2017, a exposição “*QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira*”, essa exposição é tema da segunda parte do capítulo. A mostra teve grande impacto na opinião pública brasileira e com alcance internacional envolvendo o campo cultural e os diversos meios de comunicação, tanto nas mídias, quanto dos meios tradicionais. Acesso os discursos presentes em dois dos vídeos veiculados a época – um dos quais instaura o conflito no ambiente virtual e experimento fazer uma descrição desses vídeos.

Adianto que, no decorrer do capítulo 2, as obras que são “epicentros” dos conflitos ou gatilhos mnemônicos são mostradas, descritas e acessadas, segundo a proposta de redesenhar tecido perpassado por várias narrativas em que uma das quais, sou mero mediador. Logo o acervo disponível quer seja da *Homo (queer remixed)* quer seja da *QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira* não são analisados em sua totalidade. Isso se deve a dificuldade de acessar a tempo catálogos (a *Homo* não editou catálogo, por exemplo, só muito depois recebi um formidável arquivo digital com muitos gigabits de material bruto. O catálogo da *QueerMuseu* consultado, não é o originalmente editado em 2017).

Já no **Capítulo 3 – Desvios do olhar antropologizado** lanço um olhar reflexivo sobre alguns dos diversos discursos produzidos, tendo em mente os filtros teóricos selecionados para o presente trabalho, visando, se não desatar, pelo menos caracterizar os nós e nódulos deixados no *tropo* do fato expositivo ensejado pela tentativa de captura do *Queer* nesses museus.



CAPÍTULO I

**Antropologizando museus -
Musealizando devir**

1.1. Museus e Antropologia

1.1.1 Museus

Esse texto explora alguns temas que são indissociáveis para estudar as questões convergentes abordadas por esse trabalho, tais como: origens da ideia de museu, as relações entre públicos e museus, assim como a inserção da antropologia nos museus. Abordo, também, os casos de Sarah "Saartjie" Baartman, sul-africana, e do grupo familiar Kaliña de Galibi, indígenas sul-americanos levados à Europa para serem estudados e exibidos nas "exposições etnográficas" daquele continente. Por fim, proponho uma separação estratégica e provisória entre o museu antigo - *museion*, gabinetes de estudo e o museu moderno, por entender que cada categoria engendra a outra, mas principalmente, assinalam uma mentalidade específica para solucionar a relação do público com um patrimônio de conformação do outro sob uma ótica eurocentrada. Contudo, dada à celeridade dessa reflexão, muitos aspectos podem quedar pouco iluminados afinal.

Um dos braços pouco explorados que ainda não chegamos a beber da fonte originária, é o da origem mesma do Museu. É certo que a iridescência fugidia de aspectos sagrados do museu ainda hoje nos toca (SCHAER, 2007; SCHEINER, 1998; CHOAY, 2001). Contudo a delimitação original, em geral recebe poucas linhas em qualquer estudo sobre os antecedentes do museu ocidental. Precisaríamos proceder com uma divisão temporal entre museu antigo, museu de transição ou gabinetes de estudo e museu moderno para entender como o museu procede hoje em relação a vontade de colecionar determinadas coisas em detrimento de outras. Concordo com Bruno Brulon (2012, p. 59) a respeito da necessidade de compreensão do surgimento da instituição moderna, sem o qual não é possível entender a diversidade tipológica das instituições e a difícil tarefa de definição do que seja Museu.

O museu antigo – *museion*, centrado nas sociedades gregas antigas, é um dos aspectos da história museológica, envolvido nas brumas míticas. Só aspectos do sagrado do museu, seu fascínio, e a gana em acumular são cultuados em nossos dias. Outros aspectos como "pesquisa e docência" dos museus antigos são ligeiramente pontuados pelos autores consultados da área museológica. Sob esse envolvimento dos museus com pesquisa e docência,

dois dos exemplares são reconhecidos: a Academia e o *Museion* de Alexandria, estudados, mas pouco caracterizados, à primeira vista, como museu.

Embora contassem com despojos, a historiadora e cientista política Letícia Julião conta que esses museus eram locais reservados à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos. Não serviam para o colecionismo e fruição ociosa (JULIÃO, 2006). O que vale dizer que a "contemplação" aqui, tem outro estatuto.

O gabinete de estudo está na gênese da disciplina antropologia. A definição que a história da museologia traz para o embrião do museu do Estado emergente é gabinete de "curiosidade", nada mais inapropriado. Pois, os gabinetes organizados com coleções de artefatos colhidos nos séculos XV a XVI, municiavam estudiosos com relatos e objetos reunidos em expedições e pilhagens. Esses relatos e objetos foram tomados como documentos comprobatórios da presença do militar, missionário, explorador ou viajante nos lugares descritos nesses textos. Esse período é o divisor de uma ideia antiga e não de todo esclarecida de museu é um dos lugares formadores da disciplina antropologia com a profissionalização.

Curioso que desponta aqui a agência individual (o amador) para a formação de um público consumidor da ideia de Outro, do diferente. Pessoas que tomam a iniciativa em recolher e colecionar, suprindo coleções reais e particulares europeias, desde a Ásia, Américas e a cornucópia Africana, com objetos exóticos e singulares. Quem não podia obter um artefato desses, podia consumir relatos de viagens, gravuras ou fotografias ilustrativas de costumes, coisas, pessoas e lugares distantes, ou ainda visitar os zoológicos humanos.

Esse período, que vem dos quinhentos ao presente, é na verdade o leito ao quais diversas tradições ocidentalizadas convergem. Desse grosso caudal, a ideia de museu moderno com toda a sua diversidade conservadora emerge – qual ninfa sob o iluminismo crepuscular, distendendo suas longas asas iridescentes sobre a contemporaneidade. A emergência luminosa das águas turvas da memória histórica é resultado, penso, das reformas e das convulsões sociais que movimentavam as sociedades europeias nos séculos XVIII e XIX, a criação dos estados nacionais, as revoluções industriais e científicas e a popularização da imprensa.

As coleções particulares, eclesiásticas e imperiais – por vezes transformadas em republicanas, junto com as feiras mundiais, são elementos propulsores para difundir o maravilhoso e exótico para a recreação do público europeu, reservados a um seletivo grupo de pessoas até o século XVIII. Com a Revolução Francesa, a ascensão da burguesia e a necessidade de preservação, os depósitos públicos passam a receber cada vez mais visitantes, consolidando no século XIX políticas públicas voltadas ao patrimônio nacional. (CANCLINI, 1994; RANGEL & NASCIMENTO JÚNIOR, 2015).

No Brasil, os mais antigos e principais museus são criados nesse ambiente. Foi criado o Museu Real em 1818 e atual Museu Nacional. Dois museus etnográficos de pretensões enciclopédicas são alinhados com outros de mesmo modelo pelo mundo, o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866) e o Museu Paulista conhecido por sua vez como Museu do Ipiranga (1894). Juntos, propunham uma análise dos tipos nativos por meio de critérios naturalistas, contribuindo para a difusão de teorias racistas (JULIÃO, 2006, p. 1).

Na museologia, a discussão visando o alargamento conceitual do museu vem de diversas fontes, sempre incorporando aspectos internacionalizantes. Para a América Latina, convergiram diferentes interesses que transbordaram no encontro da Mesa Redonda de Santiago no Chile⁵. O movimento que viria a ser denominado como Nova Museologia representaria, na verdade,

um projeto que não representa um potencial de transformação da ordem social em uma perspectiva Libertadora, Emancipatória e Desalienante, mas sim de manutenção e sofisticação da ordem vigente, a qual se constrói sobre forte influência Liberal. Mais ainda, que os discursos e estratégias utilizados em meio ao fazer museológico se fundamentam em uma apropriação de conceitos, ideias e proposições que possuem sua gênese em projetos progressistas, mas que, por meio de uma operação de resignificação, ganharam um sentido instrumental e despolitizante (LIMA, 2014, p. 88).

A diversificação tipológica, entretanto, não supera a prática museológica tradicional de classificar hierarquicamente. Daí que não é comum a gestão de museus por povos nativos ou tradicionais no território nacional brasileiro, bem como políticas consistentes de reparação ou devolução dos bens materiais espoliados ou colhidos ao longo dos séculos por museus nacionais ou

⁵ A Carta é resultado da Conferência de Santiago patrocinada pelo ICOM e realizada no Chile de maio de 1972. Após algumas dificuldades em reunir os delegados, a mesa propôs recomendações não atendidas integralmente e ainda atuais.

estrangeiros. Como resultado, no discurso museológico⁶ ser natural grupos subalternos aparecerem em representações folclorizadas e estereotipadas, com os sujeitos deslocados ou representados sob o jugo da escravização, quando não, completamente ignorados, como os membros das comunidades LGBTTTQ+.

Continuando, isso parece ser em decorrência do que o professor Alexandro de Jesus, chama de "peculiaridades" do campo museal brasileiro, que impedem o esclarecimento do termo "museu inclusivo" a partir do pensamento local. A falta de clareza, chamada por Jesus (2013), como "embaraços quando se trata de *pensá-lo*" sobre o que seja o museu inclusivo e mais, o quê e quem deve ser incorporados institucionalmente. Ainda, explicitar quem e o quê foram incorporados ao longo do passado e que hoje serve de norma e parâmetros para novas inclusões, suscita afirmações e definições formais de identidade, ou no máximo identidades, querendo reafirmar no cerne, o modelo clássico de representação essencializantes.

O museu público – no Brasil trata-se de uma maioria esmagadora. Em si desde sua invenção moderna, propõe inclusão. Dado que é redundância querer museu público como museu inclusivo. Continuando a esse propósito, Jesus anuncia:

Eis aí, nessa produção do *senso comum* (e da *hegemonia*), produção que não pode prescindir de um ato de força e de um mascaramento, a inclusão que hoje e desde o *Setecentos* qualifica o museu. Disto, quem diz *museu inclusivo* comete sempre redundância (JESUS, 2013, p 145).

Desde 2015, me pergunto onde estou eu nessa vitrine museológica (NUNES, 2015). Uma vez constatada a qualificação do museu moderno pela inclusão, quem está sendo incluído nesse processo, me pergunto. Trata-se de uma questão de qualificação de público, de coleções, desejo comum de arquivo, ou de uma operação acerca de quais coleções são tidas como suficientemente dignas de figurar em um discurso museológico e de quais grupos são elegíveis a públicos de museu.

Na indagação acima, estão prefigurados dois grupos de públicos e duas percepções de patrimônio que trataremos no decorrer dessa dissertação. Um

⁶ Exposições de longa ou curta duração, mostras, catálogos, museus virtuais, o emprego das novas mídias, toda e qualquer publicação, assim como veículos empregados pelo museu para se expressar junto à comunidade e seus públicos, são entendidos aqui como sendo discurso museológico.

público desejável – razão da sedução da museologia, e um público marginal, o qual chamarei de desviante. O colecionismo, chave para público desejável, apresenta o patrimônio oficioso. As coleções reunidas sob esse epíteto, normalmente são patrimonializadas quase por inércia, decorrendo da coleta, da documentação e guarda em arquivos (reserva técnica permanente).

Quero acreditar que o museu, em qualquer uma dessas fases propostas aqui, traz sempre uma motivação social. Entretanto, essas motivações mudam como mudam o tempo, pessoas e intenções. As relações travadas entre museu e pessoas são principalmente, de interesse público. O conceito de público surge na antiguidade grega (ANTUNES, 2008).

São dados dois sentidos para a palavra público, segundo Marco Antunes⁷. No primeiro sentido, a noção de público está centrada na ideia de acessibilidade. No outro sentido, a ideia de bem comum ou interesse comum, predomina. Interessa essa questão dos públicos em decorrência da polarização que iremos observar nos conflitos de determinados discursos expositivos em estudo, como veremos mais adiante, sobretudo quando observamos a "existência de um fenômeno supra-individual intrinsecamente coletivo, que, todavia, se realizava através de agentes críticos empenhados na afirmação da sua racionalidade", como nos conta Antunes (p.2). O "agente crítico" do século XIX, era o fio condutor. Hoje essa disposição crítica é retomada, porém afetada pelas alterações tecnológicas, pois os meios estão dados. Já não há "novas" mídias, ou novas tecnologias, elas já caducaram. Contudo, o agente crítico ressurgiu nesse ambiente reelaborando por meio de áudio e vídeo a racionalidade tal qual seu predecessor.

Para efeito desse estudo, Museu é categoria de pensamento (GONÇALVES, 2007) que articula complexidades, permeado por relações de memória, poder e afetos entre sujeitos e sujeitos, sujeitos e lugares, sujeitos e culturas e entre culturas, sujeitos e poderes estatais econômicos e coercitivos, tendo como produto, sentidos extraídos, ou silenciados das coisas que orbitam seu patrimônio e o patrimônio dos outros. Museu pode ser o lugar ou estado em que as coisas são admitidas no fluxo do modo de apreensão de sentidos do

⁷ Marco António Antunes, ao fazer comentários e críticas ao texto de Gabriel Tarde: *Le public et la foule* in *L'opinion et la foule* de 1901, conta que nos finais do século XIX e começo do século XX, foram constatados esse fenômeno (2008).

ser ocidental. Essa admissão nunca é pacífica, envolve doses variáveis de força, sendo sempre violenta. Ainda assim, parcelas de grupos subalternos aspiram museus, querendo, com isso, obter visibilidade (LIMA, 2014; NUNES, 2015).

1.1.2. Antropologia

A intimidade da disciplina Antropologia com o museu nasce com o colecionismo e eclosão do positivismo, o alastramento da teoria evolucionista e com o financiamento firme dos estados colonialistas. O rigor científico em certo momento exigiu a saída dos estudiosos dos seus gabinetes rumo a expedições comprobatórias. Embora Marcel Mauss, ressaltasse os registros "admiráveis" levados a cabo em seu tempo por etnógrafos franceses, observou os "fatos etnográficos" como cercados de "descrédito".

Aqui, meus senhores, enfrentaremos preconceitos arraigados, invencíveis, não apenas do público em geral, mas, até mesmo, entre os cientistas mais experientes. Os fatos etnográficos são cercados de descrédito. Vocês afirmarão que este fato nunca passou de uma desconfiança infundada. (MAUSS, 2010, p. 1046).

Penso que esse posicionamento crítico contribuiu impulsionando a ida a campo do etnógrafo. Cabe aludir que o colecionamento frequente de coisas nas estadias de campo, com intuito de formar coleções arqueológicas e etnográficas, parte de um conjunto específico de metas políticas e pedagógicas sendo aspectos a se considerar na história da antropologia (APPADURAI & BRECKENRIDGE, 2007; LIMA FILHO, 2018). Essa prática e intuítos abarrotaram extensas reservas técnicas nos porões de museus pelo mundo, principalmente europeus e estadunidenses.

O professor e antropólogo Anthony Alan Shelton⁸ em *Museums and Museum Displays* (2006) pretende revisar o percurso das contribuições da antropologia ao tema museu, incorporando a questão da responsabilidade da gestão de museus e coleções por grupos de nativos como algo novo.

Já as contribuições de Arjun Appadurai e Carol Breckenridge para o tema situam o antropólogo em outro cenário museológico pouco familiar a

⁸ Anthony Shelton é Professor de Antropologia na *University of British Columbia Vancouver*, director do *Museum of Anthropology* (UBC MOA), e director do *MOA Centre for Cultural Research* no Canadá.

porção ocidental, mas também traduz em linha geral o posicionamento do campo antropológico frente ao museu. Ressaltando que:

Há na antropologia um interesse renovado em objetos, consumo e coleções de modo mais geral. O que se evidencia a partir da literatura referente a esse tema é: que os objetos nas coleções criam um diálogo complexo entre os interesses classificatórios dos especialistas e as políticas auto-reflexivas das comunidades (APPADURAI & BRECKENRIDGE, 2007, p.11).

Se antes a prática antropológica nos museus estava centrada em fornecer e acumular coisas, agora os antropólogos se aplicam a estudar as relações entre coisas, pessoas e coleções. Porém, não foi sempre assim, e esse interesse crescente contrasta com o cenário construído no início da disciplina e sua relação com as coisas, pessoas e coleções no decorrer do século XX.

Nesse cenário, a articulação entre espaço e coleção foi enfatizada pela antropologia, por meio do emigrante Franz Boas, europeu e antropólogo formador que atuou nos Estados Unidos da América do Norte, chamando a atenção para afinidades entre os campos. Boas, discutiu, ensinando ainda no século XIX, métodos de representar etnias de modo científico nas exposições⁹. Nessa altura, os museus etnográficos, arqueológicos ou antropológicos pelo mundo exibem as coleções classificando os artefatos no intuito de evidenciar, a partir da teoria evolucionista, os estágios pelos quais se presumiu terem passado as sociedades não europeias, classificação crescente da primitiva até a mais evoluída.

Desses tempos são os casos, dentre outros, da exposição Universal de Paris em 1889 que comercializavam fotografias com pessoas ou famílias inteiras expostas nos zoológicos humanos, Thalita Cavalcante mostra alguns registros fotográficos que perduram em fotografia de Pierre Petit um grupo familiar de nativos da América do Sul, os Kaliña de Galibi no Oiapoque, são retratados em 1892 no *Jardin Zoologique D'Acclimatation*, em Paris antes de desaparecerem. Um homem, duas mulheres e três crianças. É o caso também, de Sara "Saartije" Baartman¹⁰, conhecida como vênus hotentote. Sua história

⁹ Escreve "Os princípios da classificação etnológica" (BOAS, 2004), ocasião em que aproveita para debater com Otis T. Mason discordando da ideia de classificar as invenções e fenômenos etnológicos como se espécimes biológicos fossem.

¹⁰ Sara junto com Strinée, mulheres do povo Khoisa, da porção sul da África foram comercializadas e exibidas largamente na Europa.

foi explorada por Jay Gould (1980). Sara "Saartije" Baartman, da etnia Khoisa, foi transformada em 'espécime' por volta de 1810 a 1815, passando por intensivo processo documental. Medida, fotografada e exibida, mesmo depois de falecida o escrutínio dos homens brancos continuou. As ditas "exposições etnológicas"¹¹, com a presença de grupos étnicos, arregimentavam multidões nessas feiras que cristalizaram em certa medida, os preceitos racializantes que perduram. Em 2014, o *Musée du Quai Branly* reuniu, em uma exposição, mais de 600 itens entre fotografias, filmes e cartazes para mostrar como isso acontecia (CALVALCANTE, 2013).

Nessas populares "exposições etnográficas", não são somente as coisas, com o sentido que damos hoje aos objetos, que eram musealizadas, mas pessoas e famílias inteiras eram processadas, tal como são classificados hoje os objetos, e postas em exibição em feiras multinacionais, como a Exposição Universal de Paris de 1889 que marcou a inauguração da Torre Eiffel. Descrita na reportagem "Exposição relembra shows étnicos com humanos 'exóticos' na Europa" BBC-Brasil (2011) essas mostras entrou o século XX e temos uma referencia regional dessas feiras na "encenação" anual no Memorial do Cerrado da Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC.

As teorias culturais hierarquizantes pautadas na ciência evolucionista, que perpassavam o mundo ocidental, organizavam da mesma forma as exposições nos museus. No século XX, o antropólogo Franz Boas polemiza no texto *Raça, Linguagem e Cultura*, ao perceber que artefatos diversos eram exibidos tendo como princípio corroborar que a sociedade ocidental era o ápice da evolução, mais desenvolvida e civilizada. As outras culturas, por sua vez, eram demonstradas como primitivas, de tecnologia rudimentar e bárbara. A proposta de Boas consiste em entender que o conjunto de seres humanos não é redutível a sua dimensão biológica. As pessoas como as culturas são moldadas por vários fatores (BOAS, 1940).

De mesmo modo Sally Price, antropóloga estadunidense, faz leituras refinadas sobre o manejo das coleções em uma instituição museal do porte do *Quai Branly*¹² (2016), demonstrando que o tema é dos mais atuais. Entretanto, o

¹² Museu francês que é recorrente como tema de pesquisas para antropólogos que desejam explorar relações de coisas ou patrimônio.

que esses antropólogos estão problematizando são como “invenções humanas”, os objetos, as coisas podem falar – em um dado espaço, o museu, desde que contextualizadas, permitindo aos públicos experimentar a singularidade do diferente e que a classificação em hierarquias não é suficiente para explicitar positivamente as diferenças entre culturas. O diferente não é necessariamente o inferior.

Em Goiás, o museu que traz a antropologia em seu nome está vinculado a Universidade Federal de Goiás: o Museu Antropológico é o epicentro do qual funda nossa questão central: qual a possibilidade de uma instituição museológica permitir a representação de grupos desviantes em sua vitrine? O MA-UFG tem triplo caráter: é antropológico, museológico e universitário. Parece obviedade assinalar isso, mas nem tanto. Parte considerável dos seus cinquenta anos de existência, a despeito dos embates que a multidisciplinaridade marca, o MA-UFG vive mais na tensão de profissionais e coisas que afluem a suas reservas, do que como museu propriamente. Compreendo que como desaguadouro e centro promotor de pesquisas e ensino, outros aspectos como a salvaguarda e, sobretudo, a comunicação, eixos característicos estruturantes de uma instituição museológica fiquem relegados a segundo plano, contribuindo para as tensões onipresentes.

As exposições permanentes (em desuso), longa duração e curta duração são um pequeno espectro das atividades museológicas em qualquer museu sendo em sua maioria a face de contato com os diversos públicos. A galeria – local onde são montadas e exibidas exposições e mostras, por si só não caracterizam uma instituição como museu. O museu transcende a galeria, entretanto, é aí que a conexão entre os públicos e a instituição é produzida. É aí que desemboca o discurso autorizado finamente produzido por entre tensões e conflitos, mediados por questões essencializadas e a resistência produzida por aqueles que aspiram ocupar esses espaços.

O público é um vasto e matizado contingente continuamente estimulado pelas instituições a sustentar relações com um patrimônio. Se discute na esfera pública, o público, desde cerca de 300 anos na Europa segundo Appadurai & Breckenridge (2007). A museologia, no entanto, carece beber das noções da especificidade histórica e culturais dos diferentes públicos aos quais os museus podem vir a servir. Quando emergem conflitos em seu discurso autorizado, o

museu rechaça um e elege um novo público preferencial, testando aquele que lhe responda de maneira mais adequada. Podem ser efetivados sucessivos recortes de públicos e filtragens dos bens patrimonializados em exibição visando corresponderem ao modelo canônico.

Ou seja, para cada público histórico, corresponde um museu para sua satisfação. A propósito disso, qual o público ideal para o museu “moderno”? Bem a calhar, Paul Preciado circunscreve a pornografia como amplo “dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade” no mundo moderno (PRECIADO, 2018, p. 1). O teor pornográfico, mais de uma vez no museu tem papel crucial no estabelecimento dos sentidos contemporâneos do termo, na construção de subjetividades, bem como na caracterização do perfil do público ideal. Mesmo dispositivo intervinha para filtrar gênero (mulheres), idade (crianças) e os desprivilegiados, segundo Walter Kendrick (1995). Museu, pornografia e vontade pública circunscrevem as diversas interdições e limites impostos nessa relação. O proibido/interdições, as reservas técnicas, os distanciamentos, censuras e os limites entre espaço público e espaço privado já estão equacionados no bojo do *Museo Borbónico* - o Museu Secreto,

de acuerdo con el cual un caballero de buenas maneras (y dinero en efectivo para el vigilante) sería admitido en la cámara prohibida en la que yacían ocultos aquellos objetos tan controvertidos; los demás, las mujeres, los niños y las personas menos pudientes, fueron excluidos. De manera improvisada en un comienzo, este sistema de segregación funcionó lo suficientemente bien como para aplicarse más adelante al *lupanaria*, esto es, a los burdeles que se iban descubriendo de vez en cuando y a medida que la excavación progresaba (KENDRICK, 1995, p. 22).

A relação entre público e museu é uma relação instável, porém. Por ter aspirações negadas, parte desse público produz resistências elegendo o museu como uma das últimas fronteiras a serem ocupadas. Vejam, na progressão público/museu, primeiro a mulher adulta e branca foi incluída e só depois a criança (não todas as crianças). No momento, penso os desprivilegiados, os desviantes e subalternos pleiteiam a indulgência. Com isso, a sacra blindagem de séculos de autoridade inquestionável, atritada, origina fendas pelas quais, eventualmente, o dissenso, o desviante, o *queer*, a mulher, o negro, o sertão, outros patrimônios e outras epistemes, penetram o museu.

1.1.3. Cruzando a teia

Assim, antropólogos se encontram envolvidos em discutir o *status* das coisas na esfera museal, optando ora pelo distanciamento aos sujeitos, ora pela aproximação. Por outro lado a problemática da representação política desses grupos nos museus ainda é pouco difundida na Museologia. Haja vista que, a inclusão envolve outros sentidos, que ao serem levantados expõe a fragilidade e as limitações do que isso representa.

Na museologia, a discussão vem de diversas fontes, sempre incorporando aspectos internacionalizantes. Torna nítida a instrumentalização de conceitos que resultam mais precisamente na diversificação tipológica e instrumental das instituições museais sem a necessária sensibilização dos públicos sobre os problemas que lhes afetam no fluxo da vida. No Brasil, a não superação da prática da hierarquia classificatória impede a gestão de museus por representantes nativos ou tradicionais, além de atrasar Políticas Públicas de Estado para reparação ou devolução dos bens materiais espoliados ao longo dos séculos por museus nacionais ou internacionais.

Contudo, esse texto não é uma apologia sobre a dependência da disciplina museologia de outros campos do conhecimento. Mas, um alerta para a direção política de hierarquização, que oblitera outras possibilidades de museus. Em um estudo mais amplo, que esse texto é fração, demonstra que retirar as bases antropológicas do museu resultou em historicização e folclorização de seu discurso expositivo - que me deterei nos próximos capítulos.

1.2. Interseccionalidade e museu

1.2.1. Interseccionalidade

A presente elaboração pressupõe uma rede de sobreposições e entrelaçamentos deveras complexa, tanto espacialmente, quanto temporalmente. A adoção do conceito de interseccionalidade vem no sentido de organizar as várias camadas para o entendimento da complexidade

identitária e da desigualdade social, devido à larga adoção no território acadêmico brasileiro. Porém, cabe colocar o que se segue:

A categoria interseccionalidade foi pensada pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw (1989) para planificar as convergências das múltiplas discriminações que mulheres negras sofrem ao pleitear determinadas posições no mercado de trabalho estadunidense. À aquela altura, tal modelo explicitava a indefinição do corpo negro feminino tanto para o posto de trabalho em uma multinacional, quanto para a magistratura. Não era questão de marca, tal corpo é corpo em devir. Contudo, esse modelo planificante é criticado pela socióloga francesa Danièle Kergoat, pelo lado da sociologia que, ao discutir a articulação entre sexo, classe social e raça cunha o conceito de consubstancialidade e coextensividade nas décadas de 1970 e 1980 (KERGOAT, 2010). Kergoat defende uma aproximação, assim como dinâmicas “orgânicas”, apontando que as múltiplas discriminações acontecem o tempo todo, de maneiras diferentes e nem sempre explícitas, mas elípticas.

Nesse meio tempo, entre Kergoat e Crenshaw, temos a brasileira Lélia Gonzalez, antropóloga e intelectual, analisando nas décadas finais de 1970 para 1980, o “duplo fenômeno do racismo e sexismo” e que a “articulação” desse duplo fenômeno violenta a mulher negra em “particular” caracterizando a “neurose cultural brasileira” (p. 224). Lélia Gonzalez escreve:

Conseqüentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele é que habitualmente nós vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta (GONZALEZ, 1980, p. 224).

Nesse sentido, alinha ao lado do sexo e raça, o componente trabalho em suas análises. Convergem, assim, nas reflexões de Gonzalez triplos pontos de fugas caracterizados nas noções de mulata, da doméstica e da mãe preta, de forma consubstancializada, desafiando a seu turno, as redutivas explicações socioeconômicas de então (GONZALEZ, 1980, p. 225).

Assim, mais do que a disputa por primazia sobre categorias discursivas oriundas do norte, há uma maneira nativa de entendimento das relações afetadas por múltiplas violências devido a marcadores das diferenças. Tal disputa igualmente é observada para o termo “Queer”. Ainda agora, dizem, tal categoria é imprestável para tradução a termos nativos, embora já se saiba que o português tem ampla terminologia para rotular, detratar e violentar corpos não submissos aos códigos sexuais heteronormatizados. Fechando esse apontamento, nota-se, mesmo entre os corpos subalternizados, a produção de hierarquias, tangendo epistemias e experiências do sul para as periferias. Sobre essa problemática e do *queer* como categoria êmica nesse texto, retomo no subtítulo 1.3 *Teoria Queer* (p.42), e mais no Capítulo II (p.46) em diante.

No intuito de superar esse enredamento que a construção do sujeito e identidade fazem perceber, é que ao lançarmos mão da sugestão da feminista e professora Ina Kerner ao se perguntar-se: Tudo é interseccional? Na provocação, a autora desenha categorizações para as relações entre etnia e sexualidade no cruzamento com gênero. Kerner propõe quatro modos de relação entre racismo e sexismo que pressupõem diferenciações prévias. A primeira estabelece formas de racismo e sexismo. A segunda, as diferenças entre ambos. A terceira, os acoplamentos e a quarta, os cruzamentos, entrelaçamentos e intersecções (KERNER, 2012, p.48). Para nosso interesse nos deteremos na quarta categoria, que trata das relações de cruzamento e entrelaçamentos, produzindo intersecções.

O termo intersecção permite uma gama ampla de combinações e entrelaçamentos de poderes acionados por categorias de diferença, reunindo etnia, gênero, sexualidade, classe e eventualmente, religião, idade e deficiência. O termo foi introduzido por uma jurista estadunidense¹³ para demarcar que no caso de mulheres negras as experiências vividas de discriminação nem sempre eram visíveis e separáveis, a discriminação sexista e discriminação racial se interseccionavam (KERNER, p. 55).

A presente pesquisa, ao invés de ser um estudo que trate unicamente da necessidade de obtenção de visibilidade para determinados grupos, se interessa, contudo, pelos problemas, contradições e conflitos inerentes aos

¹³ Kimberlé Crenshaw em *Demarginalizing the intersection of race and sex*. 1989.

projetos de inclusão dos desviantes em conformidade aos marcadores sociais da diferença em museus, pelo viés da interseccionalidade. Mas, tradicionalmente, segundo Gilberto Velho, a perspectiva médica está preocupada em discernir o “são”, do “não são” quando se tratando do desviado. Pois o desviado é aquele que foge a expectativa da norma e padrões para um grupo social, já que toda sociedade ofereceria “objetivos e meios” legítimos para proceder com a integração de seus membros. Contudo o termo traz problemas, critica, porque pressupõe um “comportamento “médio” ou “ideal”” (p.42) do qual alguns indivíduos desviam. Sem querer explicar a capacidade ou incapacidade dos indivíduos de adaptarem ao “temperamento” social vigente, ou temperamentos. Velho então pensa o “inadaptado” ou “desviado” como aquele que vê significações “*diferentes*” do captado pelos “ajustados”. Para nos contempla em certa medida, já que como vemos a teóricos *Queer*, que por hora me apoio, rechaça a ideia de individuo, mas incorpora o caráter multifacetado, o dinâmico e ambiguidade das relações na vida (VELHO, 2013).

Há uma multiplicidade de frentes sendo formadas por grupos e pessoas na empreitada de obtenção de visibilidade para grupos que elaboram e se relacionam com o mundo de maneira diferenciada. Isso acontece há algum tempo, nos meios acadêmicos, entre ativistas, militantes e organismos internacionais, bem como o Estado, por meio de políticas públicas voltadas para minorias. A chegada dessas frentes ao baluarte museológico é vista como problema de investigação aqui. Contudo, as investidas são oleadas de contradições e conflitos próprios aos projetos de inclusão de marginalizados.

As questões de gênero – tema atualíssimo, etnia e raça – nunca superadas e sempre atualizadas, bem como sexualidades, transbordam o cubo branco museológico. E trazer à discussão esses temas de maneira conjunta é uma tentativa abertamente “ousada, porém, oportuna e necessária”, como diz Sergio Carrara (2006). É igualmente necessário discutir a misoginia, a homofobia e o racismo institucionalizados quando essas categorias travestidas reforçam essencialismos e naturalizam hierarquias.

Durante os enfrentamentos por liberdades civis na década de 1960 (GROSSI, 2012; MOUTINHO, 2014; ZAMBONI, 2014), os movimentos sociais veem demandas feministas, gays e lésbicas tomarem corpo e ousar questionar os papéis sexuais e afetivos para além do ambiente privado. Essa organização

perpassa o movimento negro, por meio das feministas negras, que em determinado momento abrem uma frente reflexiva no seio do movimento feminista branco. Essa onda reflexiva lançou luzes sobre diversas estratificações no seio dos grupos militantes.

Ao que parece, o reflexo é de que mesmo o movimento feminista, reproduz a aquela altura, determinadas características que são antes de tudo, reproduções naturalizantes do ser mulher. Fica colocado que análises homogeneizantes são excludentes, não bastando falar em mulher, mas, sobretudo, localizar essa mulher. É aqui que os marcadores sociais da diferença, passam a obter papel moderador para equalizar as relações intragrupo e extra grupais, posto que, uma feminista latino-americana ocupa uma posição periférica em relação a uma feminista anglo-saxã.

A mesma feminista anglo-saxã, caso se reconheça lésbica, é sempre desequilibrada silenciosamente em direção as margens. Porém, caso a mulher lésbica seja negra e latino-americana, esse desequilíbrio em direção as margens é sublinhado. Essas assimetrias tornaram-se eloquentes quando dos contatos entre movimentos, revelando uma das fragilidades da militância especializada. Em um dado corpo coexistem várias identidades. Em um corpo militante algumas das várias identidades são postas às margens em favor de uma identidade específica. Ainda, em determinado corpo militante, a identidade privilegiada é neutralizada em parte, por um ou vários dos marcadores sociais.

Marcadores sociais da diferença são exógenos. Segundo o antropólogo Marcio Zamboni¹⁴, “sistemas de classificação que organizam a experiência ao identificar certos indivíduos com determinadas categorias sociais” (ZAMBONI, 2014, p. 1). Esses sistemas imputam a determinadas pessoas categorias preestabelecidas. Compulsoriamente, independentemente da aceitação ou auto identificação da pessoa.

Essa forma de análise pode ser aplicada no museu. Contudo, observamos que no museu é sublinhada uma representação em especial em detrimento de várias outras representações possíveis. Entretanto, o modelo representacional privilegiado permite, por sua vez, outras possibilidades de

¹⁴ Zamboni é colaborador do NUMAS (Núcleo de Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP).

leituras, que não a preconizada o que ocasiona diversas fraturas e brechas pelas quais possibilidades, afetos, memórias, dejetos, blasfêmias, desejos dissonantes se infiltram matizando o discurso representacional autorizado.

O corpo enquanto consenso é uma unidade composta de órgãos internos e externos, dotado de sensibilidade ao meio. Entretanto, essa definição não leva em consideração a subjetividade que amplia a complexidade de alcançar a compreensão de algo que está longe de ser uma "unidade" (COSTA, 1998; GROSSI, 2012). Caso avancemos em direção as discussões sobre intersubjetividade, a complexidade se desdobra em diferentes níveis e direções de complexidade. Por isso, no que diz respeito às questões de gênero, irei me ater basicamente, aos aspectos morfológicos dessa definição de corpo "normal" acima. Aos órgãos externos que personificam, de maneira essencial para alguns, o que é Ser mulher e o que é Ser homem para endosso do senso comum. É sobre e entre esse corpo, que se inscreve a norma e também o desvio (LIMA, 2014; BUTLER, 2003).

Como ensina Miriam Pillar Grossi, estudiosa que encabeça várias pesquisas sobre gênero e sexualidade, a anatomia sexual já foi uma categoria acionada que permitiu fixar a diferenciação entre macho / fêmea (construção biológica), a "morfologia" confundida com o "papel" homem / mulher (construção social) (pp. 3-4). Ademais, Grossi explica que,

O conceito de gênero está colado, no Ocidente, ao de sexualidade, o que promove uma imensa dificuldade no senso comum – que se reflete nas preocupações da teoria feminista – de separar a problemática da identidade de gênero e a sexualidade, esta marcada pela escolha do objeto de desejo. (GROSSI, 2012, p. 4).

Esse binarismo foi acentuado nas incursões feministas sobre o sistema sexo/gênero, foi uma divisão de certas correntes do feminismo, segundo Claudia Costa (1998).

Finalmente, em ataque fulminante ao marco binário do gênero (e a qualquer noção rubiana de sistema de sexo/gênero), há aquelas outras que, seguindo os passos de Judith Butler através de intrincada – e penosa – topografia filosófica e lingüística, declaram que a categoria sexo foi gênero (entendido como um conjunto de práticas discursivas) desde o princípio, com isso demonstrando que a heterossexualidade é apenas uma "opção" dentre muitas outras manifestações do desejo. (COSTA, 1998, p. 128).

A visão pautada em um marco binário, contudo, sofre ataque fulminante ao se constatar que, o órgão sexual externo, como a vagina em um corpo,

desencadeia nesse corpo e na reação com os demais corpos uma série de relações causais, subjetivas e extrasubjetivas, cujos efeitos moldam essa base biológica mediada discursivamente. A presença aparente de pênis em outro corpo desencadeia iguais causas e efeitos em decorrência da construção discursiva que opera nessa base. Esse entendimento é próximo de outras correntes do feminismo encabeçadas por Judith Butler, segundo Costa (1998).

Por esse entendimento, o órgão sexual biológico é um empreendimento cultural, porque específico de uma coletividade, dentre várias outras tradições coletivas possíveis que desenvolveram técnicas corporais funcionais para os gêneros. Dessa constatação emerge o conceito de gênero como mais uma possibilidade, dentro dessa tradição na qual me situo, de entender os reflexos dessas complexidades que matizam os corpos que por ora me sirvo.

A tradição que permite a pessoa desenvolver essa escrita lhe deixa observar de maneira privilegiada, mas não menos dolorida, que essa descrição acima, ainda que deseje distender o painel de maneira suficiente para compreender esse fenômeno, ainda é incompleta. Também, é histórica e localizada evidenciando uma lógica relativa. A antropologia, parte importante dessa tradição, tem colecionado relatos consistentes de que essa relação com o corpo é diversa, como são diversos os grupos humanos ao longo dos tempos. A especialização dos sexos e suas funções podem ser tomadas como necessidade local ocasionada por demandas específicas.

Gênero é um conceito que explicita que os papéis sexuais de masculinidade e feminilidade são construções coletivas. Sexualidade é um conceito contemporâneo para se referir ao campo das práticas e sentimentos ligados à atividade sexual dos indivíduos (GROSSI, 2012). Já Butler pensa em termos de categoria social. A sociedade ocidental deseja uma correspondência total entre sexo biológico e a identidade sexual, quando isso não acontece há um "desvio", diz Daniela Rendón (2008).

Vale ressaltar que esses temas: gênero, sexualidade, raça/etnia, por meio das coisas que lhes dão sentido - nesse deslocamento, estão sempre presentes desde a gênese dos museus modernos. Entretanto, essas coisas são vigorosamente esvaziadas dos contextos ou higienizadas para se tornarem dóceis às diversas interpretações dos curadores submetidos à agência do estado nação.

A essa altura vale apontar que se essas categorias - gênero, raça/ etnia e classe - estando animando as representações museais desde o princípio é se entendermos que os museus e seus discursos,

em sua maioria (e desde sua 'invenção') são espaços de poder a serviço do patriarcado. Muito já foi dito sobre os museus como locais de celebração da memória do poder, que representam determinados interesses políticos de indivíduos e/ou grupos sociais, étnicos, religiosos ou econômicos privilegiados. (MAUÉS, 2015, p. 1).

As leituras possíveis dessas coisas nas vitrines museológicas podem estar também, equivocadas.

Sally Price (PRICE, 2012) nos dá uma mostra disso em seu estudo sobre o Quai Branly, a partir da antropologia. Na arqueologia feminista já se desconfiam que os artefatos possam não ser androcêntricos, mas pensados androcentricamente. A professora e arqueóloga Camila Wichers, ao deslocar do "cidadão pleno" a perspectiva de leitura dos artefatos, coloca essa suspeição sob "rasura" (WICHERS, 2017).

1.3. Teoria Queer

"Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais (...). Esse termo, com toda a sua carga de estranheza e deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais, precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier" (LOURO, 2016, p. 39)

O termo *queer*, insulto aos desviantes foi ressignificado na luta, tornando-se autodenominação, em um momento de intensa luta pelos direitos civis dos homossexuais, no início da década de 1980, em decorrência do avanço da AIDS nos Estados Unidos da América do Norte. Da política o termo passou a denominar uma teoria, que se expandiu na década de 1990 (MORAES WICHERS, 2019).

A instituição dos cursos de museologia¹⁵ no território nacional impulsionará o acúmulo, em futuro próximo, de reflexões sobre os modos de representação

¹⁵ Temos cerca de 14 cursos universitários de museologia criados, Unirio (1932) e Universidade Federal da Bahia - UFBA (1969) os mais antigos, Centro Universitário Barriga

dos diversos sujeitos no discurso expográfico¹⁶, permitindo ampliar a investigação de como se dá o apagamento simbólico da cor, do gênero e sexualidades nos museus brasileiros. Tal qual a arqueologia feminista, poderá surgir uma museologia *queer*, quiçá, feminista.

O pesquisador Renato Pinto, ao investigar as dificuldades interpostas na exibição de acervos eróticos ou associados a comunidade LGBTTQ¹⁷, constata que as exposições são valiosas ferramentas de aproximação para com os públicos. Com isso, Pinto tece relações entre arqueologia, *Teoria Queer* e museus, querendo demonstrar as potencialidades do museu na inclusão social de grupos subalternos já que na instituição a materialidade em exibição legitima identidades (PINTO, 2012).

Corrente pós-estruturalista que derivou a partir dos Estudos Culturais estadunidenses ganhando o mundo, a Teoria *Queer* ganhou notoriedade como contraponto crítico aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e à política identitária dos movimentos sociais (MISKOLCI, 2009).

O fortalecimento dos movimentos sociais, no Brasil, ocorrido a partir da segunda metade do século XX, conta-nos a socióloga Maria da Glória Gohn, trouxe consigo reflexões a respeito da representação e do agenciamento de sujeitos que reclamam aceitação e visibilidade (GOHN, 2010). Entretanto, na Europa, onde as discussões avançam nos mais diferentes campos, as mostras sobre sexualidade ou sobre grupos divergentes ainda são raras, dificultando o debate para além dos muros de poucos museus e grupos acadêmicos e concentrando as discussões em áreas restritas do museu. Com isso, persiste o estranhamento sobre a diversidade sexual e de gênero interpondo dificuldades à compreensão sobre as diferenças entre “desejo de ser” e “desejo de ter” (PINTO, 2012).

Verde - Unibave (2004), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB (2006), Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (2006), Universidade Federal de Sergipe - UFS (2007), Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (2007), Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2008), Universidade Federal do Pará - UFPA (2009), Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (2009), Universidade de Brasília - UNB (2009), Universidade Federal de Goiás - UFG (2010), Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2010), Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2010).

¹⁶ Diferente do discurso museológico o discurso expográfico limita-se a disposição das coisas, é a exibição e é o projeto de um discurso museológico que uma vez feito é materializado.

¹⁷ O “Q” diz respeito ao *queer* na sigla.

A sexualidade como foco privilegiado de estudo, explica a educadora Guacira Lopes Louro, desafia muitos tabus. Porém, ao lado dos tradicionais centros de regulação, educação e normatização dos desvios sexuais (escola, Estado), podemos acrescentar a instituição museal como mais um interessado no policiamento do transgressivo. Então, quanto mais visibilidade os grupos compromissados com as pautas progressistas reivindicam, mais tencionam os grupos e crenças hegemônicas (LOURO, 2001). Assim, podemos aguardar um recrudescimento de um posicionamento seletivo com feição conservadora operando nessas instituições.

Em Louro, percebemos categorias tais como homossexualidade e o homossexual como invenções do século XIX, a categoria heterossexual também é uma prescrição médica (AMBROSINO, 2017). A homossexualidade como desvio/doença, é ancora para a normalidade/saúde caracterizada como heterossexualidade. Parte da aceitação irrestrita da naturalidade dessas duas últimas categorias como naturais e atemporais se deve às elaborações no *locus* museu.

1.2.3. Museus e Representação

A questão da identidade está sendo discutida extensamente na teoria social, segundo Stuart Hall. Haja vista que, o sujeito até então visto como unificado se encontra fragmentado e com isso as referências sociais tradicionais que lhe dava suporte estão em declínio (HALL, 2006). A museologia, apostando em uma identidade única pede por uma “mutação do museu” na América Latina, considerando que a humanidade está em crise, ainda que persista a ilusão de um sujeito unificado.

Nessa esteira o sociólogo, teólogo e psicólogo Pedrinho Guareschi, escreve que é na multiplicidade das dimensões simbólicas e sociais que as representações têm exibição. Sendo que o conceito de representação por um tempo ficou toldado em decorrência do filtro cartesiano interposto para a leitura de mundo. Com isso, foi desenvolvida a ideia de separação entre sujeito que conhece do objeto conhecido (2010, p.79). Essa ilusão de separação, no museu, ocorre de duas maneiras: uma, dividindo o campo entre Museologia/Teoria e Museografia/Prática e a outra, é a classificação e

isolamento das coisas do seu contexto/fluxo e o empréstimo de novos significados.

A interpretação de Guareschi acerca da representação como série de fenômenos interligados e carregados de subjetividades, intersubjetividades e objetivos, ao mesmo tempo epistêmico, social e pessoal, se aproxima bastante de uma ideia de museu que se representa não uma cópia do mundo, mas reconstrói simbolicamente o mundo. Continua o psicólogo, representar é o mesmo que construir, reconstruir e dar sentidos a realidade material (GUARESCHI, 2010).

Nesse sentido Hall explica que a linguagem é uma “prática significante”, de mesmo modo a coisa fotografada é um “sistema representacional”. De mesmo modo, exposições quer sejam em museus, quer sejam em galerias, são tidas como uma “linguagem”. É por meio da cultura e da linguagem que a elaboração e circulação dos significados se dão (HALL, 2016, pp. 24-25). Sendo assim, as “formações discursivas” são maneiras de

Se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou *constituição*) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade (HALL, 2016, p. 26).

A representação enquanto prática de produção de significados deixa entrever “operações” conceituais e condutas estruturantes. Sexualidade, raça, gênero e cor, como marcadores da diferença, sofrem sobreposições nas leituras feitas, sendo anulados, ressaltados ou sobrepostos. Para Hall, representação é uma questão de linguagem. Por esse prisma, ele considera quatro abordagens teóricas que se debruçam sobre a questão da diferença. A primeira abordagem é da linguística, a segunda compreensão é encabeçada por Mikhail Bakhtin, a terceira abordagem é antropológica e o quarto tipo é o psicanalítico (HALL, 2016).

A abordagem antropológica nos interessa sobretudo devido as potencialidades de tricotar teorias e discursos. A classificação tão cara para os grupos sociais, vertida para o sistema hierarquizante ocidental sofre importante distorção. Significados são perdidos e agências são transferidas à medida que as coisas são incorporadas ao sistema classificatório Ocidental.

Desconfio que devido a operação imposta pelo museu, com suas necessidades particulares e comunicacionais, não possibilita a dimensão proposta pelo linguista e crítico russo Mikhail Bakhtin, citado por Hall (p.155): para ele o “significado é sustentado no *diálogo* entre dois ou mais falantes”. As necessidades prioritárias do museu como emissor autorizado de qualquer discurso expográfico, nega a *dialogia* necessária para sustentação de uma representação adequada dos grupos ou pessoas desviantes.

Então, fui atropelado pela polêmica do Santander Cultural.



CAPÍTULO II

Exposições *Queer*: ou é patrimônio, ou é esquecimento, os dois não dá

Antes de entrar na caracterização do discurso expográfico, personificado nas exposições “Homo (*queer remixed*)” – 2007 e “*Queer*Museu - Cartografias da diferença na arte brasileira” – 2017, cumpre esclarecer que, no âmbito da museologia, quando algo ou coleção atravessa as portas museológicas, tais como relatos de vidas, coisas, textos e documentos, tornam-se patrimônio, na maioria das vezes, não consensualmente, mas compulsoriamente. Isso se dá, quer por força da aura do lugar, quer pelo processo que demanda uma documentação museológica exaustiva. Nesse sentido, o esquecimento (às vezes salutar) não se constitui como opção, por isso a razão do título desse capítulo.

No começo dos anos 2000, na Universidade, eu já não era o primeiro da família expandida a ser admitido no ensino superior. Mas, a todos que pretendiam o acesso o deslocamento geográfico era uma imposição da qual não podíamos fugir. O “*Boom*” da expansão universitária¹⁸ possibilitou um cenário inconcebível em momentos anteriores.

O período de exceção¹⁹ que permitiu alterar o cenário da educação superior, entre outros movimentos, está, para nosso interesse, delimitado pelos anos de 2003 a 2016, tendo início com os governos Lula e sendo interrompido pelo golpe ao governo Dilma. Não só bloqueou uma Era como expôs as contradições de uma gente, também, as fragilidades e a potência do Programa de Estado no período. O modelo: período conservador (longa duração) – período de exceção (curta duração) - período conservador (reiniciado), parece ser familiar para os propósitos dessa dissertação. Trânsito igual percebemos nessa pesquisa. Longos períodos de conservadorismos nos museus, um curto espaço de intervenções propositivas e uma nova interrupção que reconduziu o campo à apatia e invisibilidade.

¹⁸ Resultado do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras (Reuni), do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), do Programa Universidade para Todos (ProUni) e do Fundo de Financiamento Estudantil (Fies), assim como o Ciências sem Fronteiras e as Cotas Sociais.

¹⁹ A exceção aludida diz respeito ao avanço democrático que acompanhado de políticas públicas de redistribuição de renda, conjugadas com demais Políticas de Estado de Inclusão Social, permitiu ao país experimentar um ciclo de desenvolvimento sem paralelo. A proposta foi proceder uma inversão simbólica no uso do termo exceção – utilizado correntemente para períodos não democráticos, para contrastar com demais períodos. No Brasil, a exceção é a democracia e a igualdade de direitos.

Para a Universidade Federal de Goiás (UFG), o período de exceção estimulou a expansão da Universidade, a criação de novos cursos e o “sair do armário”. É na UFG que se constituiu o “Grupo Colcha de Retalhos - A UFG Saindo do Armário”, formado por um coletivo de “meninas e meninos” em busca de cidadania por meio da militância dentro da instituição. Esse grupo foi propulsor para a primeira exposição denominada como *Queer* no Centro-oeste. Seu histórico de atuação também é um histórico de interrupções. Começa por volta de 2003, sendo retomado em 2005, com um ciclo rico e atuante. O Colcha de Retalhos atuou contra a institucionalização do Coletivo e rechaçou as estruturas hierarquizantes dentro do coletivo. Pretendendo com isso, fomentar relações de “gênero igualitárias”, enfatizando a autogestão na organização interna. Essa caracterização do coletivo, feita por Davi dos Santos Nascimento (2007), traduz, em certa medida, o momento privilegiado que outras formas de gestão e organização tiveram oportunidade de experimentar naquele momento, quer seja no âmbito da institucionalidade, quer na relação com outras organizações congêneres.

Esse modo deslizante de atuar por dentro e por fora das estruturas concebidas como rígidas é muito próximo das concepções “*Queer*” de atuação no mundo, pois, atribuições de gênero e sexualidades, experiências e identidades são categorias a serem desafiadas.

Entre todas estas pessoas estão gays, lésbicas, bissexuais, heterossexuais, travestis, transexuais, transgêneros, pessoas que não se identificam com qualquer rótulo e quem se identifica com mais de uma categoria citada. As reuniões são abertas, todas e todos podem participar sem qualquer tipo de diferenciação ou segregação (NASCIMENTO, 2007, p. 30).

Assim, foram constituídas no coletivo, as condições para incorporação de uma estética orientada por uma Teoria Queer.

Nesse sentido, dentre as várias ações desenvolvidas pelo grupo esteve a realização do V Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual (ENUDES), ocorrido em outubro de 2007, em Goiânia. Nascimento coloca que a realização do ENUDS, o quinto encontro no Brasil, congregou estudantes, acadêmicos e simpatizantes de todo o país.

de Retalhos e ocorreu de 11 a 14 de outubro de 2007, em Goiânia, nas Faculdades de Educação e Direito da Universidade Federal de Goiás. Com o tema “Militância e Academia: ressignificando práticas e conceitos para a subversão da heteronormatividade”, o encontro manteve três grandes troncos de discussão: gênero, raça e classe (NASCIMENTO, 2007, p. 41).

Como demonstra Nascimento (2007), “ressignificar práticas” e conceitos, assim como “subverter” a normatização do gênero, são eixos manejados no léxico de uma teoria que vai ao encontro de uma interseccionalidade de raça, classe e gênero. Nas *Socializations*²⁰, *PreParadas*²¹, palestras, conferências, mesas redondas e atos públicos, com espaços abertos para intervenções de toda sorte, comemorava-se o orgulho do ser gay, lésbica, bissexual, heterossexual, travesti, transgênero, ou a liberdade de dispor dos rótulos segundo a vontade.

Entretanto, Nascimento encerra sua abordagem acerca da atuação do Grupo Colcha de Retalhos, sem mencionar aquela que foi a primeira exposição com essa envergadura no centro-oeste cuja orientação demarca uma estética “*Queer*”, tão cara ao grupo por trazer à materialidade conceitos, desejos e intensões do coletivo, manifestadas muitas vezes na apropriação da representação estética contida nos filmes exibidos em encontros, visitas a *exposições*, *piqueniques* e performances encenadas pelos membros e simpatizantes.

Assinalamos, ainda, que tal como o Passagem do Meio, Desencuca e outros coletivos goianos, o Colcha de Retalhos encontrou abrigo no Museu Antropológico para viabilizar atividades cujas memórias merecem recuperação, tendo em vista a importância e o alcance das ações desenvolvidas por esses coletivos para alterar a paisagem da Universidade, qualificar o museu como vivo e demonstrar a profundidade de seu comprometimento com as pautas inclusivas.

2.1. Homo (*queer remixed*)

No cenário aqui esboçado, a convergência dos que pretendiam inclusão e visibilidade encontrou eco no ambiente acadêmico, em uma aparente tolerância a essa diversidade.

²⁰ *Socializations* são encontros festivos com teor político e grupo de apoio. Momentos de apoio mútuo e para reforçar laços. Todavia, se constitui, principalmente, como espaço de intervenção (NASCIMENTO, 2007).

²¹ *PreParadas* são eventos realizados no âmbito da UFG pelo Colcha de Retalhos durante o período anterior a realização da Parada do Orgulho LGBT em Goiânia juntamente com a Semana da Diversidade Sexual, visando o debate e discussão dos temas (NASCIMENTO, 2007).

O Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG) se beneficiou do Reuni e daquele momento de otimismo. A instituição acabava de realizar uma bem sucedida intervenção discursiva – a exposição de longa-duração *Lavras e Louvores*, locus de intensa disputa com a parcela conservadora da instituição museal. Essa disputa deixou sequelas e fraturas sentidas ainda hoje.

O discurso de *Lavra e Louvores* pretende deslocar uma interpretação unívoca de Sertão. É um experimento de exposição não linear, que produz um recorte antropológico de um mundo imaginário. Em certo sentido, é um contraponto para o discurso expográfico do Memorial do Cerrado da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC). Porque as instituições pretendem traçar painéis do Sertão. Igualmente, desejam traçar uma feição das gentes que existem nesses territórios. Os dois projetos pretendem um museu vivo e atual. Contudo, o Memorial tende para os exemplos de zoológicos humanos do século XIX e XX. O outro propõe uma ideia de sertão que não pode estar em lugar algum (SENA, 2011). Na metrópole goiana, território sertanejo por excelência coexiste dois retratos de Sertão em oposição, diversificando o imaginário sobre centralidade e periferia.

Não obstante, *Lavras e Louvores*, apesar dos avanços, não fez com que o Museu Antropológico estivesse pronto para abarcar a diversidade sob o prisma político que se apresentava em seus espaços. O descompasso se caracteriza a cada vez que se pretende incluir no museu sujeitos ou identidades periféricas ou marginais, independentemente de escolhas ou decisões pessoais. Instituição normatizadora, disciplinadora e comprometida (é estruturante) com a Ordem e com o Estado (NUNES, 2015, p. 8), a instituição museal fica, muitas vezes, entre uma atuação conservadora e o ativismo de grupos aspirantes à institucionalidade, resultando em atritos difíceis de contornar.

Logo, o discurso expositivo *Homo (queer remixed)* visibilizou uma situação a qual ninguém se furta escapar. Enquanto tema de debate em palestras, seminários e rodas de conversas, gênero, sexualidades, raça e etnia são curiosidades acadêmicas que mostram aquilo que não queremos ver. Uma vez traduzidas em experiência estética, tornam-se representação estética. Contra essa experiência – inversão do lugar de fala, os profissionais de

museus não têm defesa. São postos face-a-face com outras possibilidades de existir.

Pois bem, o referido museu, cenário dessa experiência estética, está estendido à meia quadra, defronte à Praça universitária (Praça Honestino Guimarães), palco ela mesma de vivências marcantes para a capital do Estado de Goiás, ponto de socialização e manifestações sociais em diversas épocas. Em outro tempo, a sociedade goianiense vinha passear e aproveitar o *belvedere*, as fontes, o passeio de final de tarde e a intensa atividade política e estudantil nos nossos tempos. De desenho invulgar a Praça Universitária abriga edificação projetada para o primeiro museu de arte do centro oeste (ali jaz o corpo do prédio que foi construído para abrigar coleções de arte de Goiânia e Goiás nas décadas de 1970) e é fagocitado pela Biblioteca Pública Municipal Marieta Telles Machado. De lá, cruzamos os exóticos anéis dextrogiros em direção ao Sul.

Após cruzarmos os anéis temos acesso aos pavimentos do museu, depois de atravessar um estacionamento. Há canteiros arborizados. O Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (MA-UFG) divide com outros órgãos da Universidade o prédio e a quadra. Edificação em “T” posicionado norte-sul, cuja morfologia estreita, coloca dificuldades para as atividades museais, exigindo adaptações sucessivas e restringindo ambições expositivas e técnicas. Modificações ao longo dos anos descaracterizaram o perfil quando particularidades arquitetônicas como janelas, paredes, elevador, rampas exteriores e colunas foram vedadas, demolidas ou acrescentadas. Outrora havia, sob o vão, onde é hoje a biblioteca setorial, uma rampa helicoidal em balanço que dava acesso ao primeiro pavimento.

Com a demolição desse apêndice, pérola da engenharia, parte do vão foi suprimido, a rampa deslocada para o acesso leste com outra inclinação, a vista seccionada pela torre de elevador e o vão restante, ocupado por mesas e bancos de cimento.

O acesso durante algum tempo se deu apenas por uma íngreme escadaria com dezenove degraus. Está ali irredutível, a lembrar que aquele lugar não é para todos. Contudo não é prerrogativa desse museu esse obstáculo inicial. Todos os vetustos museus do mundo possuem escadarias frontais. Rampas e elevadores são concessões à inclusão física muito recente.

Vencidos os degraus, sob uma marquise a mais de três metros de altura, duas portas de folhas duplas abrem-se de par em par.

Orientado para o sul, no *hall*, do lado esquerdo, uma porta corta fogo dá acesso à exposição *Lavras e Louvores*, no lado direito, uma porta feita por caixilhos regulares em metal e vidro dá acesso à sala de exposições temporárias, a seu lado outra porta dá acesso para a área administrativa e salas de aula do MA-UFG. Completa a disposição, as escadarias que dão acesso aos pavimentos superiores. Em 2007, a edificação não contava com elevador, todos que desenvolviam atividades naquele prédio acessavam os diversos departamentos e atividades distribuídos pelo prédio por meio dessas escadarias e, então, qualquer que fosse seu envolvimento com o prédio, os passantes teriam que necessariamente se ater com os discursos expositivos presentes ali. Qual susto da servidora, terceirizados e visitantes ao chegarem nesse *hall*, para acessar por meio das escadas os pisos superiores, quando dão de cara com uma caixa de luz impressa com nu feminino (fig. 9) nada convencional.

“- Tira a bunda do caminho!”²²

Está estabelecido o conflito.

2.1.1. “Preliminares”: biografia de um discurso expositivo

De maneira afetiva, o curador da exposição Hugo Siqueira no projeto enviado aos diversos parceiros, entrega o filho parido ao escrutínio diverso e divergente.

Um projeto é como um filho, às vezes. Dedicamos a ele nossos esforços e o preparamos para a vida. Colocamos nele o melhor de nós, nosso trabalho e amor, mas nunca nos parece suficiente. Como um filho, é nosso, mas também do mundo. Tem vida própria, cresce, cria novos laços. Só nos cabe torcer para que o trabalho de formação tenha sido bem feito, que os novos galhos frutifiquem e floresçam (SIQUEIRA, 2007, p.1).

Filho no qual deposita bastante confiança na certeza de ter empregado as melhores esperanças. Nesse sentido a exposição é projetada para

²² Relato da entrevistada Nei Clara de Lima sobre a censura à obra na exposição *Homo (queer remixed)*. Essa censura foi ocasionada pelo “susto” de uma servidora ao se deparar com a obra, por ela considerada inadequada para aquele espaço. Esse ato resultou na retirada da obra do local. Entrevista realizada em 18/04/2018. Possivelmente é a imagem da fig. 10, página 70.

itinerância e para a internet. Em dois módulos, o primeiro chamado de “Preliminares” e o segundo de “Atos”, a narrativa expositiva é uma maneira curiosa e avançada de se pensar uma plataforma não somente vertical, mas horizontal com vários pontos de acesso, inclusive simultâneos. As complexidades expostas pela plataforma desafiam o espaço dessa dissertação.

Por isso, lanço mão de esquemas visuais para esboçar uma visualização de ações que se interpenetram, deslocam e distendem quer no espaço físico, quer na virtualidade, na intersecção de mídias, linguagens estéticas e produções diversas.

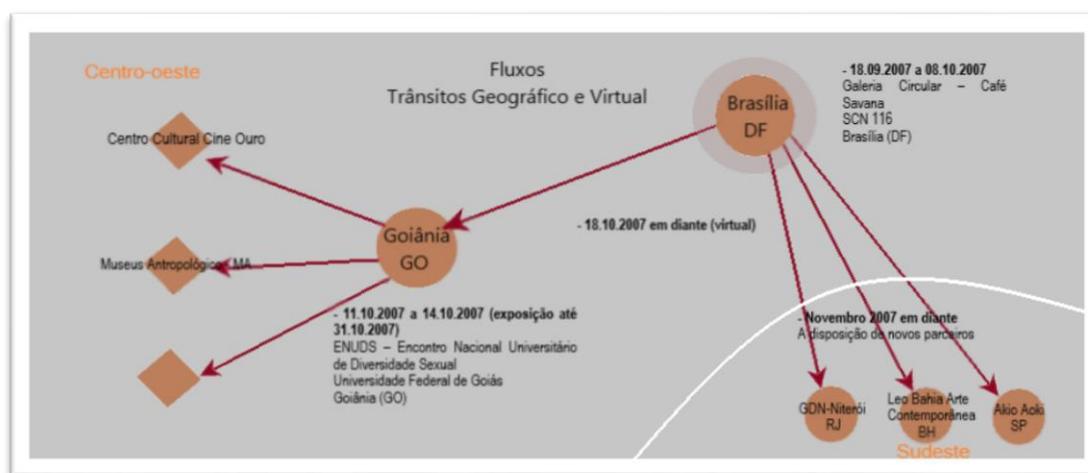


Figura 1 - cartografia do movimento dispersivo geográfico e virtual.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

A exposição, misto de sonoridade, performance e emprego de novas mídias, foi formatada para diversas plataformas de maneira simultânea. Arquetada em Brasília – DF (Fig. 1), de maneira colaborativa, transbordou em montagens físicas e virtuais sucessivas. Depois de Brasília - DF, foi montada em Goiânia – GO por ocasião do 5º ENUDS, disponibilizada na internet e posteriormente circulou pelo Sudeste: Niterói – RJ, Belo Horizonte – MG e São Paulo – SP.

O termo “*queer*” presente no título do discurso expositivo em tela, na sua língua original tem conotações depreciativas para quem rotula. O precursor Christopher Isherwood, citado pelo curador Hugo Siqueira (2007, p.1) para

fundamentar o texto do projeto da exposição, chega ao termo “*queer*” por eliminação. A palavra homossexual é demasiada “dura”, e “gay”, inapropriada para um meio caminho entre a sisudez médica e o contra movimento. Isherwood ao apropriar-se da conotação depreciativa desestabiliza a ofensiva do esquema heteronormativo. O esquema, confrontado de outro lugar, lugar esse o qual não está habituado, é esvaziado.

O agente insultador, em seu papel ativo é relocado por meio da “atitude de ativa contestação” pelo paciente insultado. É realizada uma inversão de papéis aqui. De ativo, o agente é feito passivo ao ser destituído da posição privilegiada de determinar rótulo ao Outro, de insultá-lo. Destituído do poder de fala, o agressor surge tão impotente quanto o vitimado pela reação de que é objeto.

Cabe um parêntese aqui, antes de continuarmos. Tem-se convencionado, no Brasil, a ideia de que o termo é intraduzível, assim como surgem questionamentos quanto ao seu emprego em outros contextos tão matizados e plenos de marcadores como a América Latina, notadamente o Brasil. Glauco Ferreira (2016) provoca ao afirmar que ressignificações pontuais e apressadas carregariam o *Queer* com novos significados. Como se em português corrente não houvesse termos com iguais conotações e intensões ofensivas, dessa forma

toda uma discussão se desenrola a respeito da pertinência de utilizarmos os estudos queer em contexto sul-americano ou mesmo de utilizarmos um enquadre teórico e analítico inspirado em teorias e debates queer em qualquer outro contexto no qual queer não se trate, digamos assim, de uma categoria ‘nativa’, provinda e elaborada a partir de debates e acúmulos políticos e identitários que partem de movimentos sociais locais. (FERREIRA, 2016, p. 213).

Pode-se mencionar, por exemplo, a atitude de converter um termo pejorativo como “bicha” em algo especial no trato com os seus. Recorrendo a Ariel Silva (2016), Ferreira lembra que Silva propõe o termo “bicha” enquanto “identidade de gênero”. Há pessoas que se tratam por meio de “bicha!” quando se referem aos pares, o termo “bicha” é quase sinônimo carinhoso para “viado” e mais comum que gay em rodas daqueles que praticam os afetos que não ousam dizer o nome, com variadas inflexões, quase interjeição. Continuando...

a novidade do “queer”: para além de definir uma identidade, o termo implica um questionamento da norma e do normal, uma atitude de ativa contestação. É impossível traduzir “queer” por equivalentes diretos: é necessária longa

paráfrase para contextualizar a carga negativa original e o significado político de sua recente apropriação (SIQUEIRA, 2007, p.3).

A citação acima traz duas ideias para possíveis entendimentos de exposições com essa temática. Uma primeira ideia para a compreensão da representação estética do que seria uma produção com viés “*queer*” fundando no questionamento à normalidade. O curador parece ter tido dificuldade em encontrar no sistema de arte brasileiro artistas com produção predominantemente *queer* com tais características ativadas e, por isso, Siqueira (2007) avisa que optou por produtores contemporâneos que “transitariam” (na falta de garantias) por esse universo. Todos necessariamente têm que ser LGBTQ+? O regime de produção contemporânea, ao que parece, permite aos sujeitos câmbios entre expressões e áreas. Contudo, é provocativo para questionamentos mais amplos tais como existência da militância de arte feminista, arte indígena, por exemplo, enquanto lugar de fala.

A posição política de ativa contestação é uma segunda ideia que possibilita formarmos um corpo para aplicação em posterior crítica a discursos expositivos que aleguem originar, transitar ou atuar nesse “universo” *queer*. Por outro lado, permite lançar um olhar penetrante sobre a produção mais vasta oriunda do sistema de arte brasileiro ao denunciar a atitude dos produtores de arte nacional²³.

É sobre esse substrato que tencionamos balizar os discursos expositivos. Adiante, o curador explica as filiações teóricas do termo situando-o, de maneira ampla, nos Estudos Culturais.

o termo “*queer*” é ainda utilizado sobretudo no meio acadêmico, normalmente associado aos “estudos *queer*”, que se poderia traduzir de forma imperfeita por “estudos sobre a homossexualidade”. Como disciplina, os “*queer studies*” estão associados ao debate sobre gênero e, de modo mais amplo, aos estudos culturais. A “teoria *queer*” surge no ambiente intelectual de língua inglesa, apoiando-se, porém na teoria pós-estruturalista francesa, em particular no desconstrutivismo de Jacques Derrida e nas obras sobre sexualidade de Michel Foucault. Para os teóricos “*queer*”, interessa questionar e desestabilizar a falsa dicotomia heterossexualidade/homossexualidade, que define – opondo e hierarquizando – sujeitos e relações sociais na sociedade contemporânea (SIQUEIRA, 2007, p.3).

²³ Para responder essas indagações, a sexualidade como critério provisório parece ser assumida pelo curador como baliza na escolha dos produtos expositivos ao mesmo tempo em que, ao optar por agentes próximos e de longa data, pretende suprimir a falta de fundamentação da condição crítica e militante de parcela dos produtores de arte no fluxo do sistema de arte nacional, como veremos a seguir nos registros do curador Siqueira.

Do ódio inicial, o “*queer*” expropriado é manejado no sentido de ativar a representação política que deu ao movimento performatividade. Mas essa apropriação pela curadoria informa Siqueira, teve alguns critérios norteadores:

A) não existiam critérios formais. Como curador, procurei elencar alguns artistas que considerava estar dentro do universo queer que me circulava, tendo alguns pontos de convergência tanto nas obras como na atitude dos mesmos:

- caráter contestador e muitas vezes “agressivo” das obras ou posicionamentos;
- crítica/ desprezo ao status quo vigente, principalmente entidades conservadoras como Igreja, Estado, família tradicional, heteronormatividade;
- serem iniciantes em sua maioria, estando à margem do mercado de arte estabelecido;
- facilidade de acesso ao acervo (além de eu possuir trabalhos de diversos deles, por ter um convívio próximo, era possível o empréstimo/criação de obras que enriqueceriam a curadoria); (SIQUEIRA, 2018)²⁴.

2.1.2. Leituras possíveis

A Mostra Virtual

A mostra virtual foi composta por vídeos, disponíveis nas redes de relacionamento, *blogs* e *sites* onde produtores e produto são apresentados. O vídeo “Homo (*queer remixed*) Módulo II – ato Circular | Arte Hoje”²⁵ (Fig. 2) trata da apresentação geral da exposição montada na Galeria Circular | Arte Hoje em Brasília – DF. Nesse vídeo a câmera passeia entre o público, mostrando a produção e algumas intervenções feitas pelos visitantes. Algumas obras, ao que parece, convidam à interação. Há obras tridimensionais: figuras retratando *Bondage* [Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo – BDSM (FACCHINI, 2008)], velas aludindo a ex-votos falocêntricos. Obras bidimensionais: desenhos, pinturas, fotografias e intervenções na parede. O vídeo mostra uma performance em que uma mulher

²⁴ Informações prestadas pelo Curador Hugo Siqueira.

²⁵ É posterior a exposição e aparece como desdobramento da “Preliminares” e “Ato”. Mais vídeos do Coletivo Circular:



veste uma saia com tecido colorido na forma de pênis e instalações com vídeos. A temática geral é homoerótica.



Figura 2 – Frame do vídeo que apresenta performance no espaço Circular.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

O corpo aparentemente masculino, as práticas sexuais e sexualidades oriundas desse corpo, bem como a identidade são objeto de intenso escrutínio. A palavra cobre parede e corpos, nesse sentido o espaço arquitetônico é tido como corpo.

A dor, o prazer e a religião parecem como temas transversais.

As velas, que podem ser ex-votos enquanto objetos da crença cristã, passam a instrumento de tortura ou prazer nas práticas BDSM. O vídeo instaura o prazer de olhar (voyeurismo), o prazer do *flâneur* por entre os presentes, olhando as peças, sem ser notado.

Curiosamente, um dos colaboradores dessa pesquisa²⁶ contou que ao se dirigir para ver a exibição no MA-UFG foi constrangido por colaboradoras terceirizadas se ele ia “mesmo” entrar na exposição, nesses termos. Logo, o “sem ser notado” empregado no parágrafo anterior é contradito pelo registro da câmera e pela censura humana. Como já dito, sublinho. Em um museu, tudo é registrado.

Os Postais

Cerca de cinco postais foram documentados como sendo produzidos para essa exposição, recebidos no encontro-entrevista de cerca de duas horas

²⁶ O principal colaborador dessa pesquisa é o Curador Hugo Siqueira que por meio de conversas via *Whatsapp* possibilitando um canal de diálogo. Tive cerca de três conversas informais com pessoas que estiveram na exposição no MA-UFG, ou participaram do processo e com mais dois produtores/expositores via *facebook*. Dessa forma, no total de seis pessoas colaboraram com a pesquisa.

entre o pesquisador, a orientadora e a diretora do MA-UFG à época da exposição, Nei Clara Lima. Esse encontro-entrevista²⁷ bastante frutífero deu margens a se pensar a pesquisa enquanto gatilho para ativar memórias. Delineou-se ali a possibilidade de se utilizar o recurso como metodologia para acessar informações que de outra maneira não teríamos. Diante da dificuldade em se estabelecer canais e retroagir a um momento que já não está mais dado, foi perguntado “qual a obra mais lhe impactou?”, a resposta dada foi: “Os terços em formato de pênis nos vidros da porta da exposição”. Recorri a tal gatilho para ajustar a temporalidades, o presente ao passado das pessoas com quem tive interlocução.

Seguindo, os postais. Na verdade, a “arte” já que não são as contra partes físicas. No geral, composições soltas, a nanquim, ou aguada de nanquim em preto e branco resultado e intervenções digitais. Uma única imagem é colorida (Fig. 7). As cinco imagens são figurativas e uma das imagens incorpora texto (Fig. 3). A tensão (Fig. 3), a narrativa do sexo explícito (Fig. 4 e 5) e a religiosidade (São Jorge - fig. 7), são elementos recorrentes, quer nas imagens de divulgação, quer nas exposições virtuais ou físicas.



Figura 3 – Desenho (imagem com texto - Carrossel) Fernando Cardoso - Postais.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

O conteúdo simbólico atravessa essas imagens. Se a princípio parecem cruas, logo são desfocadas do realismo por uma composição interrompida. A narrativa é a narrativa do deslocamento e da fragmentação. O espaço infantil do carrossel (Fig. 3) é reconfigurado para opor a identidade, estabelecendo

²⁷ Estavam presentes além da Nei Clara, o entrevistador e mais três pessoas.

uma tensão entre as figuras. Podemos especular que o produtor esteja se referindo a uma pulsão sexual infantil.

Na imagem (Fig. 4), os desenhos vão da direita para a esquerda, o nu da figura feminina é despersonalizado pelo corte que extrai a cabeça, como consequência perde a particularidade da identificação (a associação com o óleo sobre tela, hoje clássico, *L'Origine du monde*, de Gustav Coubert – 1866, é imediata). Elementos infantis, “bonecos”, “reis”, situam o conjunto, como na Figura 3, em um tempo infantil. Contudo não é uma situação idílica. A onipresente Górgona Medusa – figura mitológica que traz serpentes na cabeça em lugar de cabelos adiciona perversão ao conjunto. É da cabeça do adulto que as coisas saem.

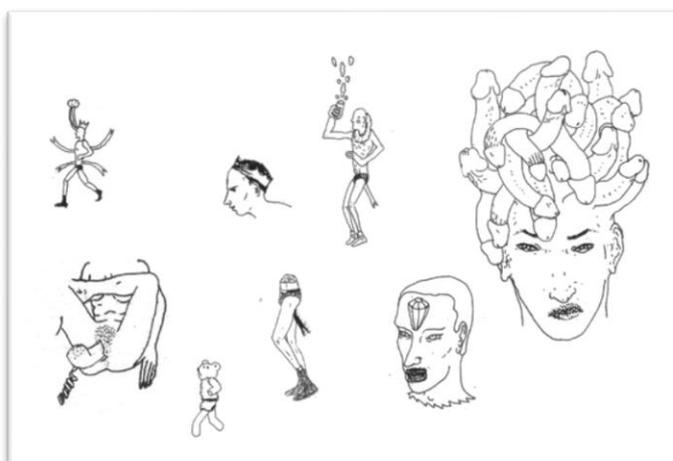


Figura 4 – Sem título 1, 2, 3, 4 e Passatempo 1, 2, 3, 4, Leopoldo Wolf 2003/2004. Desenho em papel (Acervo Bangalo) - Postal.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

Produtores diferentes, produtos similares. A imagem (Fig. 5) tem uma construção similar à imagem examinada anteriormente, cenas de sexo – homo e hétero, e elemento antropozoomórfico que parece cumprir o papel que a representação de umas das Górgonas desempenha na prancha anterior – a figura masculina porta uma cabeça de cervídeo. Possivelmente uma chave de tradução para o termo em português (aludindo ao *queer-viado*). A referência é reforçada devido à distribuição das figuras no plano, a figura mitológica da Fig.4 e o antropozoomorfo na Fig.5, estando dispostos no terceiro terço dos quadros, olham diretamente para o observador. Isso inverte a posição de quem, afinal, é observado.



Figura 5 – O pornógrafo – Eu comigo I (nanio) e O pornógrafo – Eu comigo II (veado) , Lincoln 2004. Desenho nanquim sobre papel - Postal.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

As marcações que as figuras trazem nas costas e ombros, aludindo a prática de modificação corporal (tatuagem) aparecem também indicadas na Fig.4, onde vemos um diamante em uma testa. É indicio de uma marcação social do qual a persona não pode esconder (“está muito na cara”, como se diz). Também, ao comparar com outros registros – inclusive fotográficos, do arquivo pessoal do curador, deu para associar que esse postal em especial, retrata um evento real, ou pelo menos reelaboração de um evento com pessoas reais (as tatuagens realmente existem fora do contexto estético). Nesse sentido, o valor de documento da produção em seu âmbito, reafirma a presença do sujeito *queer* em processos.

Com isso, abre-se um leque para pensar os conjuntos “postais” em associação com o conceito de postal fotográfico, em voga em outros tempos, como relato e “documento”.

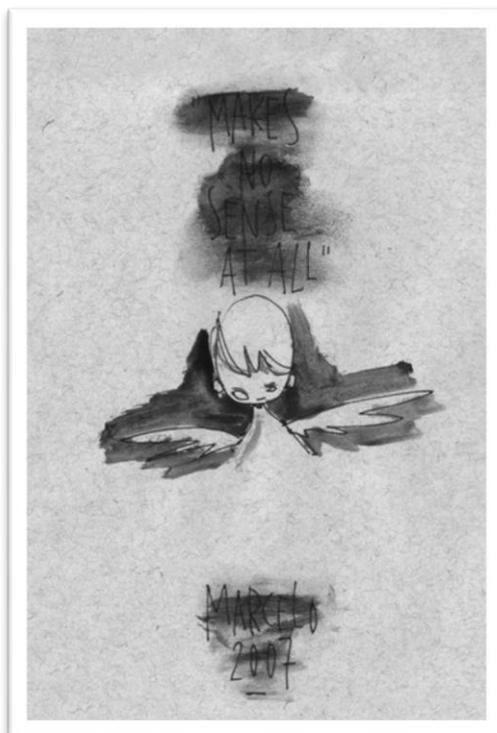


Figura 6 – Série: Marcelo 2007 – Marcelo Henrique 2007. Desenho/pintura em papel - Postais.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

A imagem acima (Fig. 6) e a seguinte (Fig.7) introduz outra categoria cara para o movimento: o sagrado. A composição em três níveis elaborada por Marcelo Henrique (2007) denota a ordem simbólica manejada por Gonçalves, se referindo aos três mundos, o inferior, a terra e o supra (para a teoria aristotélica, sublunar, Terra e supralunar). Podemos pensar também, em termos de Terra, inferno e Paraíso caso escolha a chave cristã. São Jorge (Fig.7) é pintado segundo o que a iconografia preconiza, no momento de subjugar o “inimigo” que jaz prostrado e inferiorizado. A campanha do santo guerreiro, solitariamente dia-após-dia, vence um dragão (remissão à missão impossível do demiurgo Prometeu impulsionador da vontade, figura do otimismo trágico), do alto de sua situação vencedora e impassível.

O produtor Marcelo foi contatado na esperança que pudesse ajudar a entender se sua produção (Fig. 6) teria a característica de registro documental como posto na análise anterior, mesmo que não de fatos, mas de registros subjetivos e no que se ancoram, contudo até o fechamento desse texto esses outros aspectos permanecem em aberto.



Figura 7 – São Jorge I (Série Santo Luxo), Ronan Gonçalves 2007. Desenho - Postais.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

É recorrente nessas imagens, portanto, o hibridismo (compósito homem-animal, homem-ser mitológico, corpo-texto), o imaginário infantil, o imaginário sacro-cristão e a sexualidade inscrita nas práticas dissidentes.

2.1.3. Produtos e produtores

Nem todos os produtores relacionados aqui estiveram com obras na exposição do MA-UFG, durante o período de 10 a 31 de outubro de 2007, uma vez que o discurso expositivo teve diversos níveis de desdobramento e deslocamento, a *Homo (queer remixed)* foi um movimento aberto, caracterizado pela formação do coletivo Circular Hoje, que teve por objetivo ser,

um grupo de artistas e conhecidos para viabilizar tanto a exposição quanto a experiência de criá-la a partir dessas novas perspectivas: não há classificações, não há regras, nos sentimos “na borda”, mas esse é o lugar que nos colocaram, onde estamos e que agora ressignificamos (SIQUEIRA, 2018, p.3).

A composição do Coletivo Circular Hoje é flutuante. Levantei cerca de setenta integrantes reunidos para compor as exposições físicas e virtuais. Na tabela abaixo consta lista com alguns dos produtores que participaram do Coletivo. Em verde estão realçados alguns dos participantes que foram identificados e relacionados à mostra no MA-UFG Essa identificação foi feita por meio de verificação de imagens produzidas na ocasião da abertura da exposição em 2007, daí resultando um mapa (p.68). A seguir, demonstro graficamente a distribuição por região geográfica (**Gráfico 1**) e perscruto a representação por “gênero”, utilizando, para isso, o nome artístico – social apenas como indício (**Gráfico 2**), sendo que alguns artistas adotam nomes gerais que tornam essa suposição mais como alegórica que declaração explícita. Um exemplo é Gazzeli, qual gênero esse performer se identificaria?, Outro exemplo é do produtor Hugo Siqueira. Dependendo do “gênero artístico” esteja performando, encontramos assinalado na produção como Tsi Frombrasil ou Hugo Siqueira.

A região Centro Oeste com trinta produtores lidera em quantidade de representantes. A região sudeste com quinze e a região norte tem um representante. Nas listas que tive acesso havia lacunas sobre a origem e uma parcela (duas pessoas), tinha um acréscimo assinalando trânsito internacional. Esse quantitativo importa no sentido de caracterizar deslocamentos dos eixos Centro/periferia. Contudo é notável a ausência do Nordeste.

Tabela 1 - Coletivo Circular com presença na Homo (*queer remixed*) MA-UFG e por Estado.

01		Adrian e Fernando Guimarães	DF
02		Akio Aoki	SP
03		Alex Cerveny	SP
04		Alisson Gothz	
05		Ana Cândida	DF
06		Andréa Faria	
07		Antônio	DF
08		Antônio Elias	DF
09		Astronauta Mecânico	MA
10		Beto Messias	DF
11		Carlos Caser	DF
12		Celmir	DF
13		Cláudio Holanda	DF
14	X	Clóvis Masson	
15	X	Chikim Lopes	

16		Eris Correia	DF
17	X	Estevão (Movimento Colcha	GO
18	X	Eskar	
19		Ezio Evy – SP	DF
20		Fábio Costa	DF
21		Felipe Vernon	SP
22	X	Fernando Cardoso	MG
23	X	Fernando Carpaneda	
24	X	Florian Raiss	RJ
25		Frederico Barbosa	DF
26	X	Gazzele - videos	
27		Giovanna Ditscheiner	GO
28	X	Glenda	
29		Guilherme Filho	DF
30		Guilherme Machado	MG
31		Hélio Veiga	GO
32		Hércules Barros	DF
33	X	Hugo Sirqueira – MG/GO	SP
34		Hugo Lima	DF
35		Junin	DF
36		Kênia Ribeiro	DF
37		Layo Barros	GO
38		Léo Bahia	MG
39		Leonardo Pinto Silva	SP
40	X	Leopoldo Wolf	
41	X	Lincoln	DF
42		Luiz Morando	MG
43		Marcelo Manzan	DF
44		Márcia Rocha	DF
45		Márcio Segundo	RJ
46		Marco Antônio Vieira	DF
47	X	Marcelo Henrique	GO
48	X	Marcelo Solá	GO
49		Marcos Hill	MG
50		Marcos Paulo Cipriano	DF
51		Marcos Queyroz	GO
56		Marília Panitz	DF
57	X	Nazareno	SP
58		Nivas Gallo	DF
59		Pedro Tapajós (The Six)	DF
60		Rafael Reche	DF
61		Railda	DF
62	X	Ronan Gonçalves	RJ
63		Ricardo Gomes – pinturas	
64		Ricardo França	DF
65		Ricardo Lucas	DF
66		Saulo Ceolin – DF/Itália	IT
67		Sérgio Bacelar	DF
68		Sílvio Garcia	DF

69		Thales Sabino	
70		Tainá Frota	DF
71		Tatiana Ornelas	DF
72	X	Zello Visconti	RJ

Fonte: Samarone Nunes (2019).

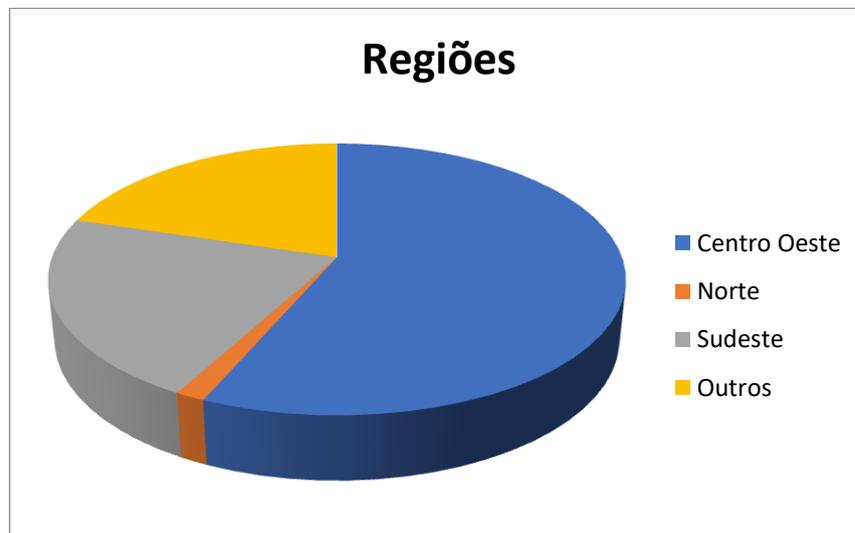


Gráfico 1 - Quantitativo por regiões dos produtores.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

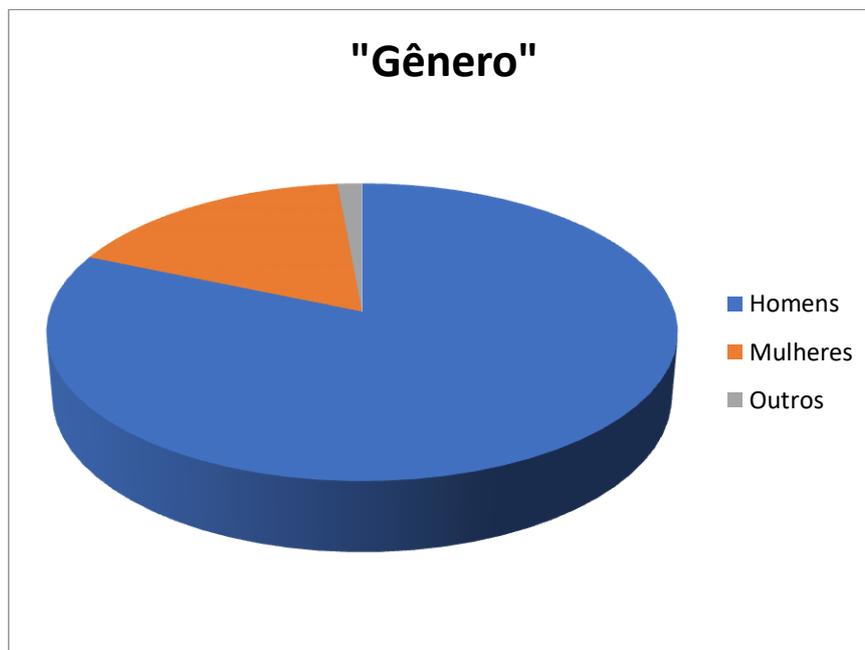


Gráfico 2 – Amostra por gênero.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

Nos vídeos abaixo relacionados, podemos assistir apresentações das obras e artistas do Coletivo Circular em atuação em 2007.

Quadro 1 - Vídeos de apresentação de produtores do Coletivo Circular.

Vídeo	https://www.youtube.com/user/hugosiq/videos
Vídeo 1	https://www.youtube.com/watch?v=7G7MCOZxXP4
Vídeo 2	https://www.youtube.com/watch?v=RN2UhhtfG8s&t=77s
Vídeo 3	https://www.youtube.com/watch?v=Y234OXqB1yo
Vídeo 4	https://www.youtube.com/watch?v=-UBZaGUINOQ
Vídeo 5	https://www.youtube.com/watch?v=N9yUe3HIY44

Fonte: Samarone Nunes – compilação (2019).

2.1.4. Recriação

Esse espaço de recriação pretende recompor memórias sobre a exposição por meio do afeto, empregando como gatilho mnemônico a pergunta “Qual obra mais lhe impactou?”. A pergunta serviu como fio condutor para a recomposição vivida daquele momento. Aplicar a pergunta para o expositor, para duas das pessoas que fizeram a produção do 5 ENUDS e 2 pessoas do público visitante em 2007, ajudou no acesso a um cenário não mais presente. Como base, a planta (fig. 8, p.67) da mostra, executada na sala de exposições temporárias do MA-UFG, amplia o entendimento e a visualização do discurso. A arquitetura da exposição permite imaginar o conceito do projeto, as limitações, soluções e visualidades encontradas para traduzir a concepção no espaço.

Em 2007, as aberturas dessa sala de exposições temporárias de formato retangular ainda não haviam sido vedadas e por isso as paredes com janelas do lado sul não foram ocupadas, também não foram revestidas, ficando à mostra paredes e janelas. A solução foi criar uma parede suspensa dividindo a sala. Entre uma e outra, cubos negros suportavam a produção tridimensional de Chikim Lopes e Fernando Carpaneda. A cobertura da sala tinha outro desenho do que vemos hoje. Foram eleitas duas cores – ou não cor, dependendo do filtro empregado, o preto e o branco para revestir o espaço.

Cerca de 3/6 do espaço foi “cortado” por uma linha de painéis suspensos, quatro seções, dupla face, para aproveitar circulação e paredes. 1/6 corresponde ao vão da entrada, outros 2/6 a parede falsa ao fundo dividindo o retângulo e criando um recuo para receber os vídeos em um monitor de televisão. O espaço criado pelo recuo e revestido de preto dialoga diretamente com o espaço de circulação do *hall* do museu, igualmente revestido de um tom marrom denso institucional. Por essa via de uma arquitetura simbólica, podemos pensar da seguinte forma: o sisudo espaço institucional, a área altamente iluminada da mostra e o espaço recôndito das projeções. Sombra-luz-sombra. Materialidade e técnicas, Fora-bi/dentro-tridimensionais-novas mídias, ou ainda como vazamentos ou subversões, som/imagem-imagem-som/imagens.

Justaponto a esse esquema algumas informações recuperadas e que enriquecem a visão daquela montagem física. Relaciono o nome e a figura da produção que estiveram presentes à mostra no MA-UFG. É um embrião de inventário visual para cartografar produtos e produtores nesse espaço ainda que virtual. Nesse sentido, ainda está em construção (Fig. 9).

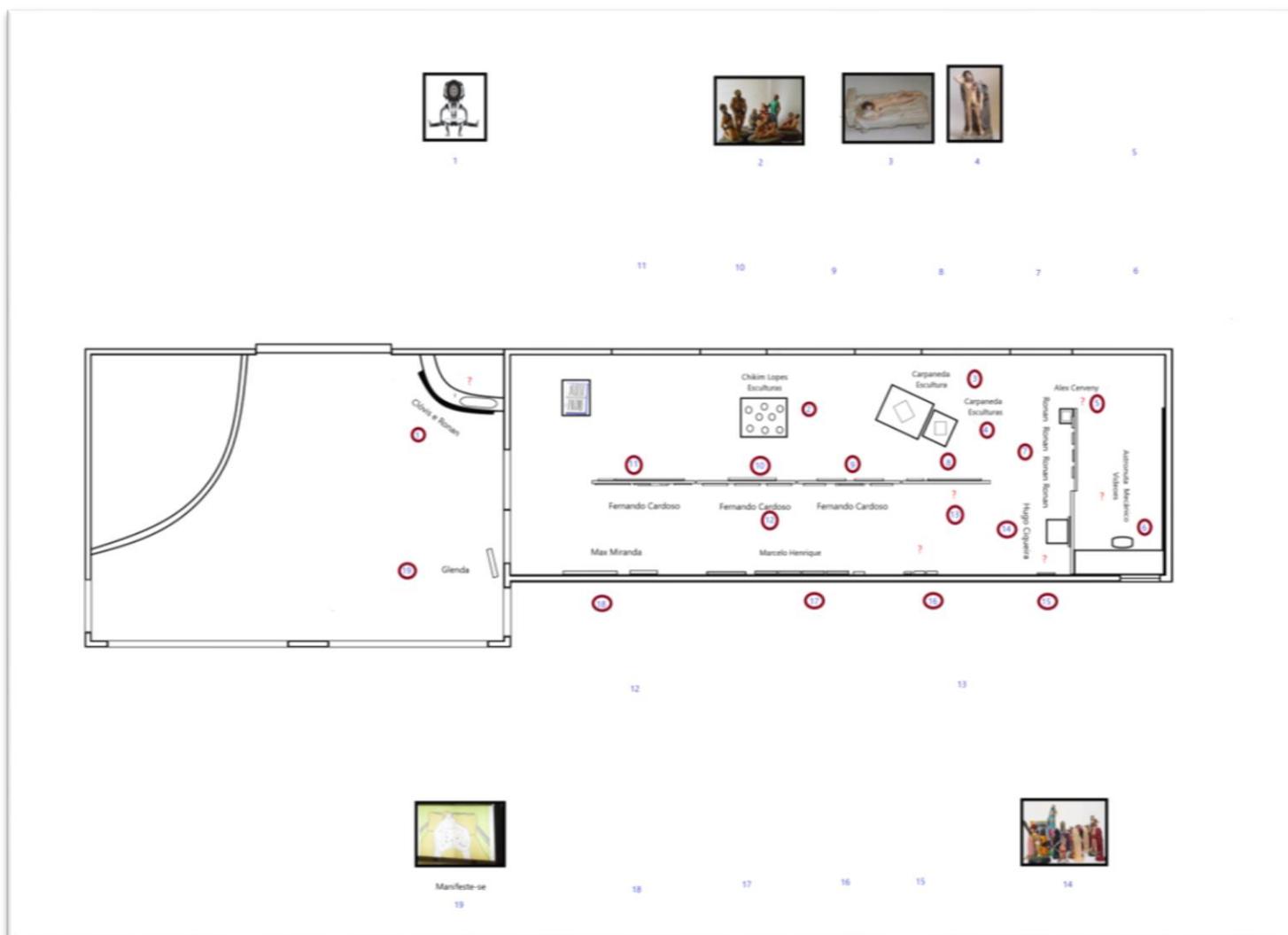


Figura 9 – Planta baixa assinalando produtores e obras identificadas em exposição Homo (queer remixed). Fonte: Samarone Nunes (2019).

O sentimento de se estar “na borda”, na periferia, não é uma aquisição auto imposta, “é um lugar que nos colocaram” e para estar desejável, confortável, é preciso ressignificar (SIQUEIRA, 2007, p.3). O corpo desviante é um corpo periférico empurrado para lugares sempre as margens impostas por técnicas corporais nem sempre próprias, tomadas. Mas sempre ressignificadas. Esse estado provisório e nômade pelas imposições centrais morais, deslocadas desses tempos e lugares desconfortáveis, aparecem na exposição na estrutura arquitetônica por meio da ambivalência das cores (ou não cor), e pelas paredes suspensas. A precariedade da solidez das paredes é vazada, corta o espaço e corpos, com o sólido na altura do rosto e vazio na altura dos membros inferiores.

Podemos remeter ainda sobre a parte clara/visível – parte escura/invisível de muitas condições do ser. Isso porque as paredes e seções pintadas na frente e verso são também base (esteio) para suportar a produção *queer*. Também, como ferramentas de faces contínuas, ditadas pelas condições ambivalentes em passagens que o projeto impõe aos públicos ao disciplinar o trajeto e a condução do olhar. Ou seja, foi criada uma arquitetura simbólica das condições indenitárias em processo. Essa ideia de vazamento, contudo, lembra-nos que o *queer* confronta dicotomias e polarizações, sugerindo passagens e transbordamentos, reforçados pela imagem (fig. 10) e memórias a ela associadas, tornando-se estopim de um dos conflitos recuperados por essa pesquisa.

O discurso sólido e fluído vaza ao contêiner reservado para a exposição no *hall*. A obra censurada “MANIFESTE-SE” de Glenda, cuja retirada do lugar privilegiado no *hall* foi exigida antes da inauguração, retorna ao lugar na referida inauguração na mostra. Mesmo que timidamente e ao rés do chão transborda ao ato. Ainda nesse local, o balcão da recepção é revestido com impressão (fotografia digital manipulada) de Ronan Gonçalves e Clóvis Masson que ilustra também, a identidade da *Homo (queer remixed)*. Outro elemento difícil de conter é a música que, presente no espaço de transição, perfura suscetibilidades.

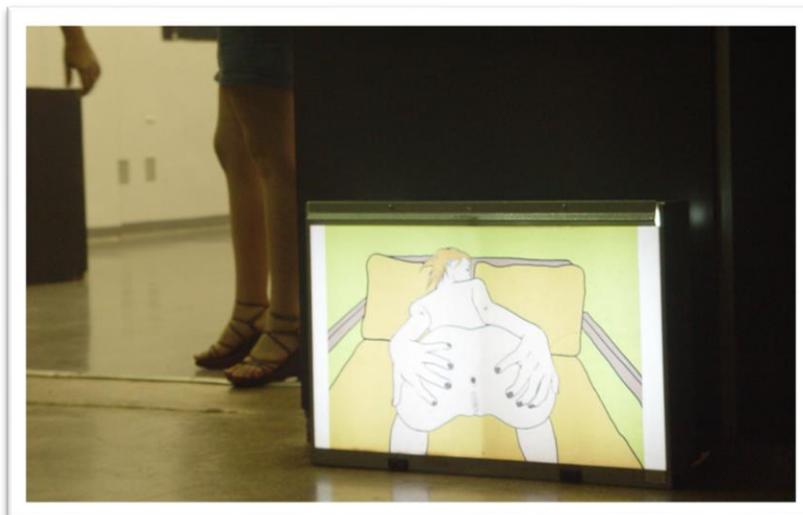


Figura 10 – Produção “MANIFESTE-SE” – Glenda.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

A produção “desagravo a Marcia X” (plotagem em papel adesivo) (Fig. 11) de Tsi frombrasil na porta de entrada revestia os caixilhos. “é de uma delicadeza, pena, que não fiquei com nada para lembrar” nos conta Nei Clara. Essa apropriação “desagravo a Marcia X” é a maneira de responder a censura que a produtora Marcia X (1959 – 2005), foi objeto por problematizar por meio da produção contemporânea a religião. Nessa produção a luz vaza o desenho desde o espaço contido até o fora opressivo, a economia do traço é potente o suficiente para, não obstante o “nada para lembrar”, fazer com que desenho em especial seja rememorado.

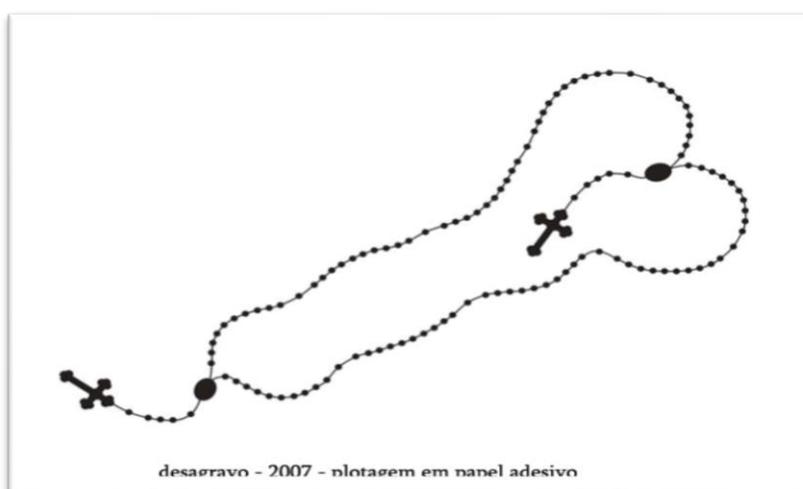


Figura 11 – Produção “desagravo a Marcia X” – Tsi frombrasil.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

Para fechar esse momento, a produção que mais dialoga com categorias tais como “borda” “periferia” e “sertão” e que por isso catalisará as reações mais incisivas, está montada diretamente para a entrada em um altar sobre um praticável encimado por uma bandeira votiva estampada com um anjo (Fig. 12). O conjunto é composto de imagens representando São Sebastião, velas coloridas em formato de pênis, colares indígenas e terços.

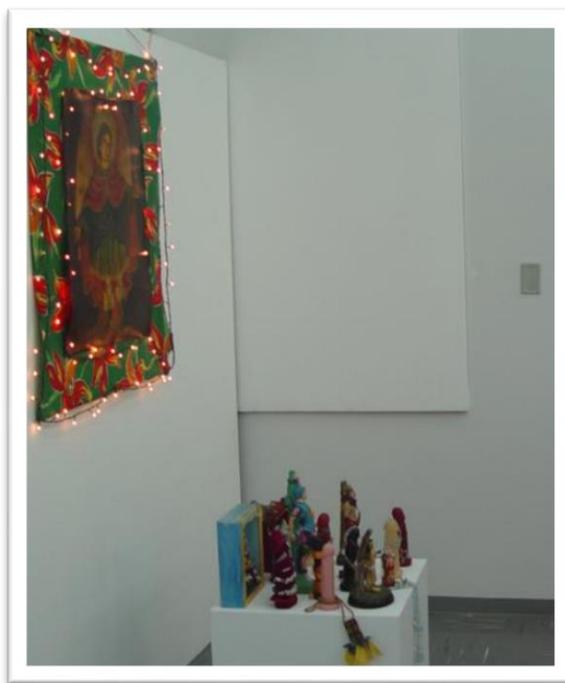


Figura 12 – Montagem do altar – Hugo Siqueira.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

Tal disposição explicita a relação construtiva que iremos reconhecer na composição em outra sala próxima, na exposição de longa-duração *Lavras e Louvores*. No módulo “Louvores”, os elementos populares e sincréticos são redimensionados para ilustrar uma ideia de apropriação popular das crenças. O discurso expositivo faz isso com um *mix* de recortes de materiais, devoções, construção temática e cromática que se conecta com quem vê, por meio de elementos afetivos pessoais, assim como territorialidades afetivas. A aguda relação é mais próxima na instalação “altar” (fig. 13) ao fundo no módulo “Louvores”.



Figura 13 – Módulo “Louvores” (altar) Exposição Lavras e Louvores – MA-UFG.

Fonte: Hugo Siqueira (2007).

Decerto que o museu não abarca a totalidade e por isso vive de recortes, hierarquias e clichês produtores nos diversos públicos por meio da recepção mais ou menos legível de uma mensagem. O *Queer* com seu “caráter contestador” e “agressivo” dos posicionamentos irá, por sua vez, criticar entidades conservadoras. Contudo, há um quê de devoção na serialização da imaginária representando São Sebastião (adotado como padroeiro pelos LGBTQ+), a associação das velas fálicas e a ressignificação de elementos exóticos diz muito sobre o tempo e dedicação que só o devoto se dispõe a dar. Sobretudo, sobre o invisível e a necessidade de materialização.

Os ex-votos, sinal de compromisso, compromete o devoto a dar o retorno, a pagar a benção adquirida por meio do intercessor São Sebastião. Nesse sentido, a religiosidade, longe de ser execrada, é reelaborada dentro de matrizes seculares para dar conta da necessidade paradoxal, mas necessária para soldar, mesmo que precariamente, crenças sob rasuras.

A relação sexo, gozo e devoção, na religiosidade, assim como na musealização é tida como êxtase, a melhor materialização dessa categoria podemos ver no “Êxtase de Santa Thereza” de Bernini, exposta no Vaticano

em Roma. A fria pedra exala o gozo do corpo perpassado pelo amor divino, tanto isso é mais aquecido, quanto mais lemos os poemas dedicados pela retratada – irmã Thereza, a suas visões do Bem Amado.

O amor torturante também estará mal resolvido (incompreendido, talvez?) no próximo painel, quando trataremos da leitura da produção *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, de Fernando Baril (Fig. 22, p.86) alvo de censura e acionado com interesses nada devocionais na mostra *QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira*.

2.3. *QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira – 2017*

Abro esse painel com o posicionamento de primeira hora do programa educativo publicado pelo Santander Cultural voltado para a exposição *QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira* inaugurada em 2017.

A exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, apresentada no Santander Cultural, está ancorada em um conceito no qual realmente acreditamos: a diversidade observada sob aspectos da variedade, da pluralidade e da diferença. O que é diverso e tem multiplicidade, seja na área cultural ou étnica, na crença ou na linguística, ganha cada vez mais atenção por parte da nossa organização. Diferentes ângulos de visão e abordagens são fundamentais e extrapolam questões institucionais ou relacionadas ao politicamente correto. Trata-se de um valor para nossa empresa, pois acreditamos que a diversidade é a impulsora da criatividade e da eficiência. Essa mostra inédita é composta por cerca de 270 obras – oriundas de coleções tanto públicas quanto privadas – que percorrem o período histórico de meados do século XX até os dias de hoje, promovendo o questionamento entre a realidade das obras e do mundo atual em questões de gênero e suas nuances. Com curadoria de Gaudêncio Fidelis, a exposição é um espaço no qual a inclusão é exercida para além dos parâmetros restritivos, por meio de um diálogo do histórico com o contemporâneo. Esta é a primeira exposição já realizada no Brasil com a referida abordagem, além de ser a primeira com tal envergadura na América Latina, o que insere plenamente o Santander em um contexto global. Queremos cultivar a diversidade em uma organização contemporânea, plural, criativa e madura. Aqui você pode ser quem você é! Desejamos a todos uma ótima visita!

Sérgio Rial Presidente Santander Cultural (SANTANDER, 2017, p.1).

Com duzentas e sessenta e quatro obras expostas (264) perfazendo um arco temporal elástico, centrada na pintura e escultura, a exposição dialoga com a sexualidade e o gênero apresentados de maneira “embaraçosa”, segundo Tiago Sant’Ana:

Queermuseu traz em seu contexto obras que possuem temáticas relacionadas ao gênero e à sexualidade, mas a representatividade da exposição é embaraçosa – já que a maioria das pessoas artistas sequer são LGBT ou, se são, muitas estão emaranhadas nos próprios sistemas da arte e do capital. Até mesmo no episódio da censura, o que se anuncia é que

obras de Portinari, Volpi, Lygia Clark e Adriana Varejão – nomes consagrados no cenário artístico e de mercado brasileiro – não foram permitidas de serem mostradas e não o conteúdo da mostra e o discurso de ódio anti-LGBT que recai sobre a mostra. Ao ver as entrevistas do curador da mostra Gaudêncio Fidélis, além de todo material institucional divulgado, a mostra tinha uma visão muito simplista e integracionista sobre a estranheza queer, higienizando uma pauta que se insurgiu aos próprios modelos sociais e também de produção artística. (SANT'ANA, 2017, p. 1).

A diluição do propósito *queer*, denunciado por essa matéria Sant'ana no veículo *Le Monde* (2017), é emblemática dos procedimentos para capturar complexidades que, na arena de embate, os diversos grupos divergentes, na peleja que lhes caracterizam, pouco acionariam.

Assim, dois mil e dezessete foi o ano que contradisse o entendimento de que o “museu está em crise” e que essas vetustas instituições estariam em vias de desaparecer em decorrência da irrelevância. Após dez anos da *Homo (queer remixed)* – logo, a exposição censurada do Santander Cultural não foi a primeira, para o bem ou para o mal - a vitalidade das polarizações sugere que o museu está tão vivo como sempre esteve. Malgrado os prognósticos, os debates se multiplicaram, acionando um contingente de público não só de especialistas, mas de pessoas e clientes da instituição mantenedora, Banco Santander - Porto Alegre, observadores internacionais e robôs (fig.14). Na próxima figura, a massa vermelha e azul aglomera intervenções pró e contra a mostra. Os pontos verdes e rosas indicam origem repetitiva e contas automatizadas.

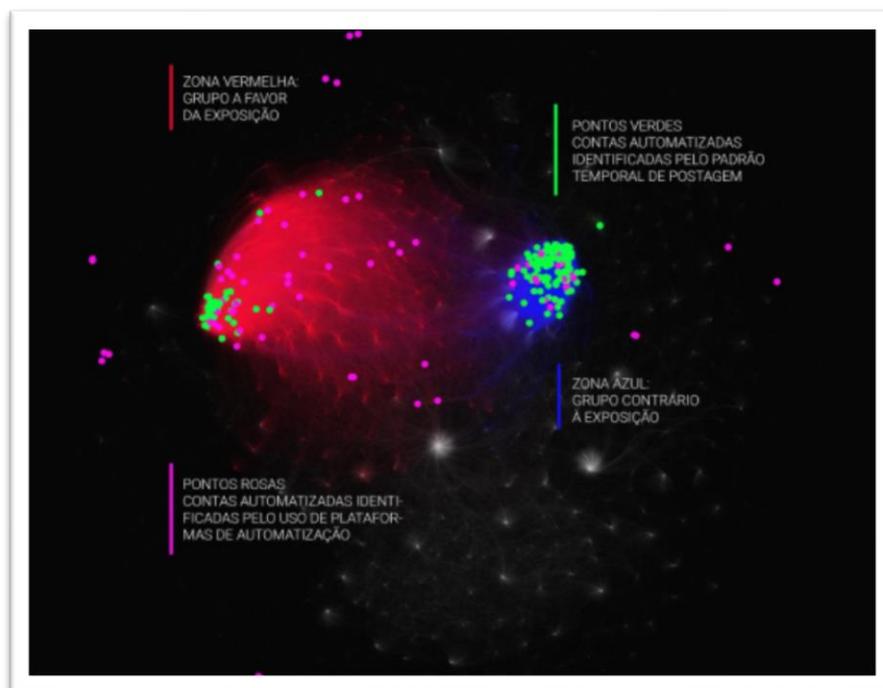


Figura 14 - Grupos em oposição no debate (Grafo).

Fonte: FGV DAPP.

Em decorrência da guerrilha em que robôs (boots) foram usados, declinei de analisar os comentários nas postagens. Primeira intenção superada na pesquisa de cartografar as exposições *queer* em tela, o emprego da cibernética pode dificultar a análise dos comentários uma vez que não dispunha de ferramentas que possibilitassem dissociar manifestação genuína do público artificial. Isso, contudo não invalida a pesquisa antropológica, mas acentua a profundidade e diversidades de abordagens que esse estudo aponta.

A exposição aguçou a percepção de que há de fundo, uma operação que visa capturar o sistema cultural brasileiro, protagonizada por forças “censuradoras” manifestadas em “azul” no Grafo da FGV DAPP. Assim posso dizer, essa disputa foi acionada de fora do sistema de arte e se constitui em apenas um dos aspectos de vários, como o ataque coordenado contra a educação superior, os movimentos sociais e a ciência.

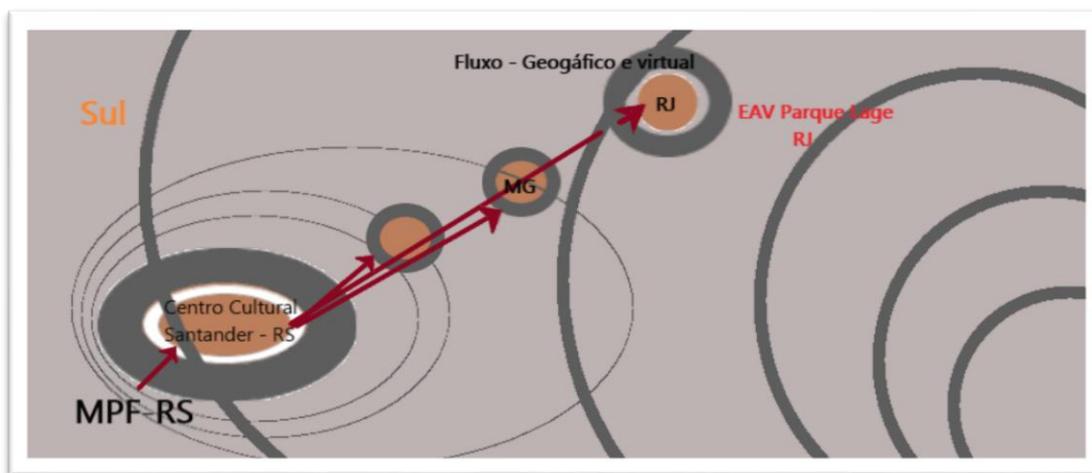


Figura 15 – Fluxo gráfico dos movimentos conservadores, influência da opinião virtual nos deslocamentos da exposição e MP-RS.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

O discurso expositivo no qual nos detemos foi inaugurado em 14 de agosto de 2017, sendo encerrado prematuramente no dia 9 de setembro do mesmo ano. Na figura 15, busco demonstrar como as reverberações comprimem o discurso, ao mesmo tempo reações são influem na trajetória da exposição, culminando na versão exposta na Escola do Parque Lage como reação a “onda conservadora” que tem início no Centro Cultural Santander. Ainda que o Ministério Público do Rio Grande do Sul tenha se pronunciado esclarecendo que as “denúncias” não tinham solidez e atuado no sentido de obrigar a reabertura da exposição, ela seguiu fechada.

2.3.1. Recriação

Uma instituição financeira transnacional - Banco Santander, cria em Porto Alegre, Rio Grande do Sul (RS), o Santander Cultural. As instituições financeiras lograram, durante o Período de Exceção, patrocinar uma série de espaços voltados à cultura pelo Brasil, beneficiando-se da vitalidade do momento. Cultura tem sido um bom negócio.

Após o golpe, as instituições financeiras preservadas dos escândalos, prosseguem patrocinando megaexposições dentro do preceito diversidade, inclusão e abordagens antropológicas das discussões sobre gênero, identidades e sexualidades dissidentes.

Pelo visto, o tempo mudou e as instituições não perceberam que o Golpe não era algo localizado, tendo consequências e reverberações importantes, inclusive no sistema de arte brasileiro que mantém relações complexas com o sistema financeiro e político local, que as ações de marketing empresarial não conseguem bloquear.

A exposição em tela levou cerca de dois anos da concepção à abertura em Porto Alegre, sendo fechada após 26 dias. Em vídeo de cobertura por jornal²⁸ local percebemos o espaço e disposição das produções. O comentarista foca em algumas obras contextualiza autores e entrevista o curador e o editor de cultura do *Jornal do Comércio* (JC). Antes da polemização, tal registro do curador Gaudêncio Fidelis traz a preocupação com o cenário do momento e menciona como o discurso estético exposto poderia ser afetado.



Figura 16 – Frame do vídeo de divulgação da coluna Olha Só!.

Fonte: Jornal do Comércio (JC).

Esse registro importa, pois, na falta do catálogo institucional²⁹, podemos passear pela exposição recuperando a estratégia de montagem, os textos e fragmentos de falas do curador, bem como comparar com a versão impressa do catálogo da *QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira*,

²⁸ Coluna *Olha Só!* do Jornal Comércio – versão on-line. Tempo 00.06.08'. 2017.

²⁹ Durante o tempo dessa pesquisa foram feitos vários contatos por vias institucionais e físicas, envio de e-mails e telefonemas para o Centro Cultural Santander, contatos em Porto Alegre e órgãos, mas não logramos obter catálogos da exposição ou outras informações impressas para documentação dessa plataforma. Contudo, obtivemos o catálogo da versão da Escola Parque Lage que traz imagens panorâmicas da exposição (figs. 17, 18 e 19).

montada no Parque Lage, no Rio de Janeiro, cujo catálogo, editado em 2018, tivemos acesso.

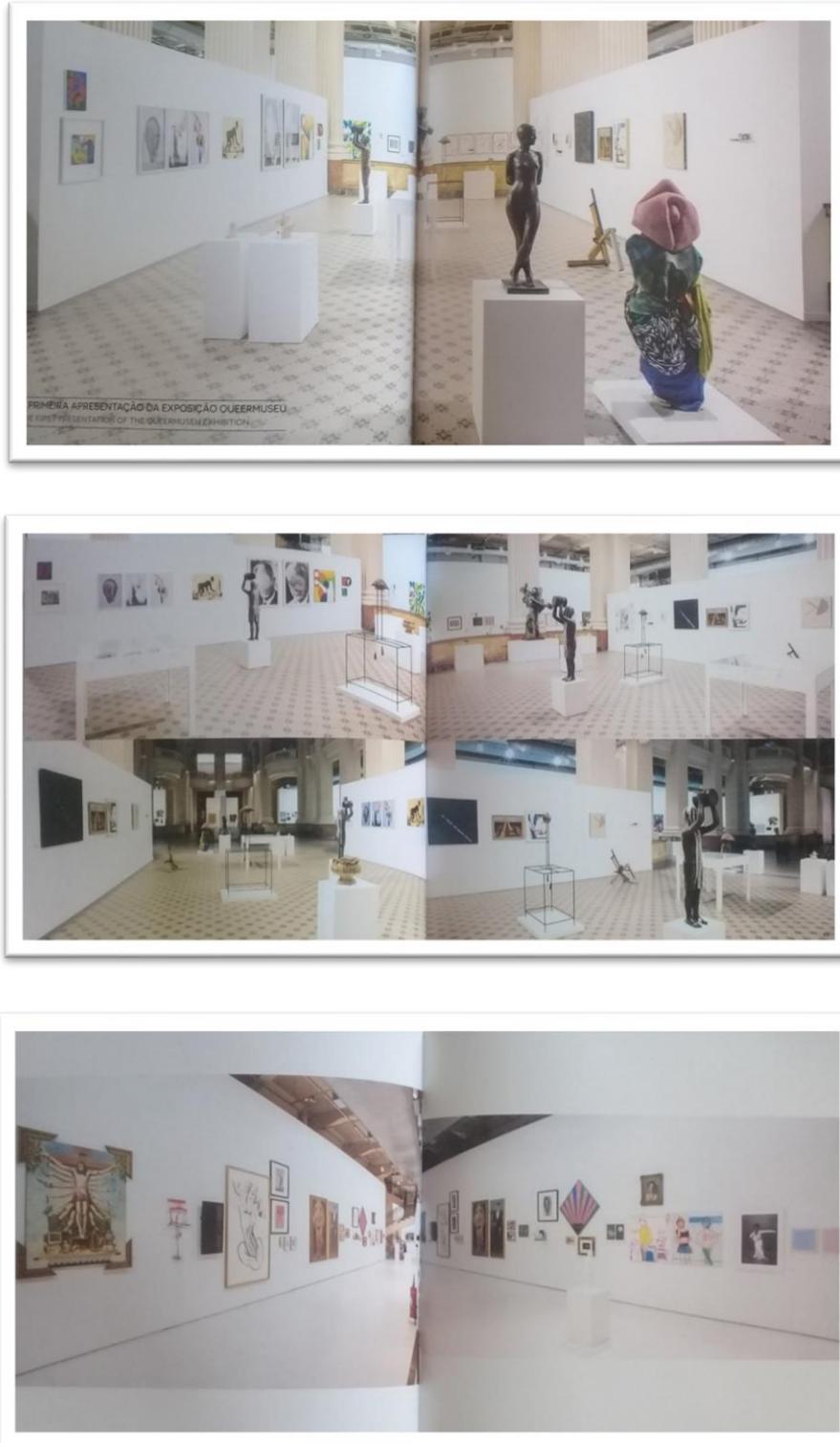


Figura 17, 18 e 19 - Panorâmicas da QueerMuseu no Santander Cultural Porto Alegre.

Fonte: Samarone Nunes - tratamento gráfico (2019).

O colunista Ivan Mattos abre o vídeo apresentando o catálogo da exposição em *close*. O título do vídeo é *Queermuseu_arte de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros*³⁰. A coluna *Olha Só!* Informa que a exposição é “a primeira a retratar o universo da arte de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros”, para quem gosta de arte e de cultura no “momento certo”. O Centro Cultural Santander está localizando a Rua Sete de setembro, número 1028 no Centro Histórico de Porto Alegre³¹. Por falta de planta sigo a descrição fornecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (Iphae-RS), como uma

...linguagem arquitetônica e eclética, com predominância de elementos neoclássicos. De planta retangular, possui três pavimentos, com a parte central iluminada por grandes vitrais no teto, importados da França, bem como os pisos, vidros, portas e revestimentos. As fachadas imponentes possuem base de granito e são revestidas por cirex (massa raspada, mica), apresentando molduras com elementos escultóricos e decorativos, e colunas lisas em ordem colossal com capitéis coríntios. O acesso ao prédio é feito por escadas externas nas entradas das ruas Sete de Setembro (hoje incorporada pela praça da Alfândega) e Siqueira Campos (IPHAE – RS, 2019)³².

A estrutura bancária segue impoluta. Os vãos entre colunas em alguns momentos foram unidos por paredes acima do guarda corpo. Tais paredes estão pintadas de branco, bem como os praticáveis que recebem os tridimensionais. A cor local bege dos mármores e ladrilhos hidráulicos junto a

³⁰ Disponível aqui:



³¹ Construído a partir de 1927 e concluído em 1931 para sediar a matriz do Banco Meridional, exemplar de arquitetura eclética foi tombado em 1987 (portaria 07/87 de 10.03.87).

³² Disponível aqui:



arquitetura adaptada cria um cenário sem integração entre o vão classicizante e competitivo do lugar, “não é um museu” diz Mattos (2017).

A enorme abertura do vão do piso em que está a exposição achata a montagem, sobra espaço acima das paredes móveis. O vazado aéreo mantém ao rés do chão, mesmo produções de grandes dimensões. Parte do acervo exposto é sobre papel, há objetos mistos, óleos e acrílicos. A “densidade artística”, por isso, espalha-se entre os vãos no ambiente.

A arquitetura da exposição está sujeita à simbologia do espaço arquitetônico local. Enquanto edifício o Centro Cultural Santander está vinculado intimamente com uma ideia de patrimônio “o padrão de significados e concepções herdadas, realçando por meio de um processo de metonímia simbólica um dado aspecto da dimensão cultural” (TAMASO, 2015, p. 158), integrado ao fazer bancário do século XX, de uma instituição financeira local atrelada ao sistema financeiro geral em que o “valor primário” do Patrimônio equivale ao valor “econômico” como entendido por Choay (2001, p. 98).

Na paisagem descortinada por Mattos, o cenário, a despeito das figuras passeando por entre a mostra, é uma paisagem ainda em construção. Vemos figuras com escadas verificando os últimos detalhes e fotógrafos ao fundo. Isso nos coloca na mesma posição dos privilegiados que puderam ter acesso à mostra em primeira mão. As produções expostas que mais chamam a atenção nesse vídeo são devido ao destaque dado, ou por serem alvos de comentários do apresentador, ou ainda pelas reiteradas vezes em que são enfocados na edição final de Patrícia Comunello.

Um dos trabalhos expostos ao lado de *Ilhas de lanês*, ficou por identificar. Na sequência: *Sem Título* de Dudi Maia Rosa, *Cena de Interior* de Adriana Varejão, *Butcher IV* e *Hércules Possesso 2* da série *Mestres açougueiros e seus aprendizes* de Odires Mlászho, “*FUCK*” de Danillo Villa, *AVAF (ASSUME VIVID ASTRO FOCUS)* de Eli Sudbrack, “*Sem título*” de Mário Röhnelt, *Mulher tomando chimarrão* de Guttman Bicho, *Bestiairemagenta* de Rodolpho Parigi, *Série Linha d’Água* de Gilberto Perin, *Boyfriend* de Érika Verzutti, *Tirésias Revela a vinda de São Sebastião* de Thiago Martins de Melo, *Batman, Madonna e Mulher Maravilha* de Romanita Disconzi, *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, de Fernando Baril, *Experiência nº 3 - New Look - Traje do "Noivo Homem dos Trópicos"* de Flávio de Carvalho, *Ney Matogrosso*, séries

do Pantanal e da Figueira de Luiz Fernando Borges da Fonseca, *Série Corpo 24, 01, 10 e 20* de Ana Norogrande, *Queres Ser uma Rainha? Meta a cara e fotografe* de Fernando Baril, *Halterofilista* de Fernando Baril, *Retrato de Rodolfo Jozetti* de Cândido Portinari e *Ilhas* de Maurício Ianês.

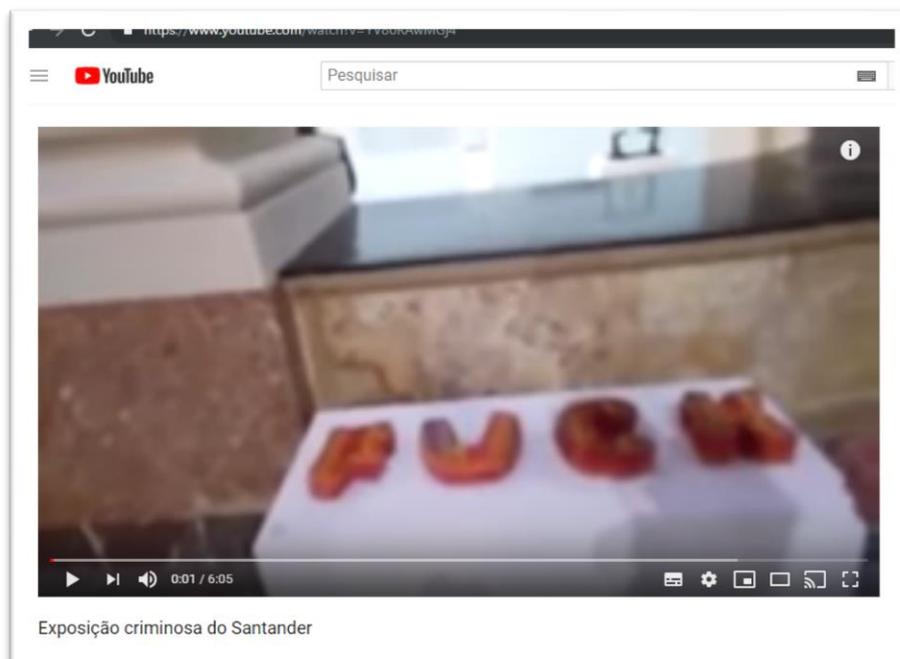


Figura 18 – Frame do vídeo que deu partida no ambiente virtual à denúncia associando o discurso expositivo de “pedofilia”, zoofilia e desrespeito a símbolos de culto religiosos.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

O vídeo em tela foi o gatilho e expressão daquilo que desencadeou a censura pela Santander Cultural, nóculo de uma situação intensa, profunda e pouco entendida em seus diversos aspectos do contexto que permeia o atual cenário brasileiro por envolver *boots* (robôs), *fakenews*, manipulação de imagens e *firehosing*³³.

A acolchoada produção “*FUCK*” (*frame* da fig. 18) desfocada e vibrante nas cores quentes dá passagem para o enquadramento do blogueiro Felipe Diehl. É o “recado” entregue do Centro Cultural Santander e do curador para o

³³ Lei a reportagem aqui:



“povo gaúcho”, diz no vídeo *Exposição Criminosa no Santander* (2017, 06:05)³⁴. O blogueiro afirma que nos próximos segundos mostrará “só putaria, só sacanagem” alerta. A imagem desfocada, em tomada de baixo para cima aponta para *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, de Fernando Baril. “Presta atenção nas obras”. Continua. *Sem Título* de Nuno Cais é passada rapidamente. O Gilberto Perim *fim de Jogo (Série camisa brasileira)* abaixo das fotografias de Alair Gomes, *From Opus Three* e *Beach Triptych n°10 e 25*, servem como mote para interagir com a audiência: “Veja só, se isso aqui é arte?”.

Feito o “pause” defronte de *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, passa adiante para a Nelson Boeira Fäedrich, *Exu Elegbara* do *Álbum Deuses do panteão africano*: a representação estética de um Orixá é renomeada como “satanás”. *Travesti da Lambada e Deusa das Águas* e *Adriano Bafônica* da série *Criança Viada* de Bia Leite são apresentadas como pedofilia. *GAY ! VOTA* de Rogério Nazari do Projeto MailArt que sofre intervenções de diversos artistas tais como: Hudinilson Jr e Milton Kurtz, são alvo. *Cena de interior II* de Adriana Varejão é exemplo de zoofilia.

Segue um percurso livre deparando com representação das “hóstias língua, vulva, cu, vagina” da produção *Et Verbum* de Fernando Obá, lembrando que “87% da população brasileira se diz cristã”. Reconduz o expectador às produções Projeto MailArt, frisando estar “pior que veado, tô mostrando só pinto”. De Sandro Ka, *O peso das coisas* e *Despertar* dimensiona o peso das palavras. O blogueiro aponta que “pornografia, a ideologia de gênero, putaria, sacanagem, perversão. Logo, logo, estaremos com zoofilia”.

De João Faria Vianna, fica sob escrutínio. *Bestiairemagenta* dá lugar ao *Mulher tomando chimarrão que coloca o self gaúcho em cena*. Ensaçando passos nervosos busca o quê mais pode ver. Curiosamente encontra *Tirésias Revela a vinda de São Sebastião*, Tirésias foi um profeta cego tebano que a tudo vê. O riso nervoso do produtor/realizador sela a fatalidade do encontro.

³⁴ Assista ao video aqui:



A produção *Boyfriend* não poderia ser mais clara na analogia do momento de fechar o vídeo, “engraçado” caso não “fosse trágico”, emudece Diehl.

Dando as costas, a produção chamada *Sem Título* de Angelina Agostini, encerrar o vídeo.

2.3.2. Leituras possíveis

Essa sessão permite uma leitura das principais obras que foram capturadas a serviço da posterior censura. As produções a seguir foram as mais acionadas nesse sentido. Procurarei digerir os mecanismos de edição postos em curso para cumprir determinados efeitos que os agentes pretendem potencializar em cada edição. Cabe lembrar que a edição “seca” descontextualiza a imagem editada e “abre” mais do que o necessário e prudente, permitindo o vazamento de significados e significantes. Correndo risco de esvaziar – por transbordar as intenções primeiras, nas dialogias descontroladas das interações comunicacionais. Até por que, as imagens na íntegra foram veiculadas e comentadas por especialistas logo após os argumentos virem a público, assim evidenciando a seletividade das edições e cortes.

Assim, a imagem da figura 19 faz parte da série *Criança Viada*, composta pelos trabalhos *Adriano Bafônica*, *Luiz França de She-há*, *Travesti da Lambada* e *Deusa das Águas* de Bia Leite (2013).



Figura 19 - Travesti da Lambada e Deusa das Águas.
Fonte: Tadeu Vilani/Agência RBS.

Outra obra acionada no contexto foi *Cena de interior II*, de Adriana Varejão (1994), o trabalho foi truncado (Fig. 20) para divulgação no ambiente virtual para “provar” que a exposição em tela, tratava-se de apologia à zoofilia.

Por meio desse concatenado plano de ataque, foram escolhidas obras específicas que, tratadas como puras imagens, foram editadas, descontextualizadas e disseminadas pelas redes sociais. Essas imagens, já que não podemos falar em obras nesse caso, mesmo porque muitas delas foram recortadas em detalhes, tais como as obras de Antônio Obá, Adriana Varejão e Bia Leite, agora são vistas não só como obras, mas como dispositivos capazes de praticar pedofilia, incitar vilipêndio ou transformar-se em outra natureza que não corresponde mais à sua, tais como a pornografia (FIDELIS, 2018, p. 419).

A cena de sexo entre figuras de homens brancos e um homem negro é maximizada na evidenciação e corte da imagem, sendo o contexto suprimido da cena. A obra completa (Fig. 21) traz um conjunto de práticas sexuais. A cena de lesbianismo – um gênero artístico na cultura japonesa “*chungas*”. A cena também foi omitida com o corte, já que ampliava o fundo interpretativo.



Figura 20 - Cena de interior II - recorte.

Fonte: Divulgação/Agência RBS.

Proceder com o isolamento (corte) de “certos” aspectos, que no geral são laterais na categoria, eleva o recorte e o promove à categoria dominante. Assim, o peso dado ao recorte propicia a abertura de interpretações dirigidas, porém limitadas. A cena lésbica, suprimida, no contexto ocidental é fetiche acalentado pela norma. O potencial ameaçador, no entanto, é reservado às práticas entre homens, por desestabilizar o papel e hierarquia plenipotenciária do sujeito heteronormatizado, como marcado no imaginário machista ocidental.

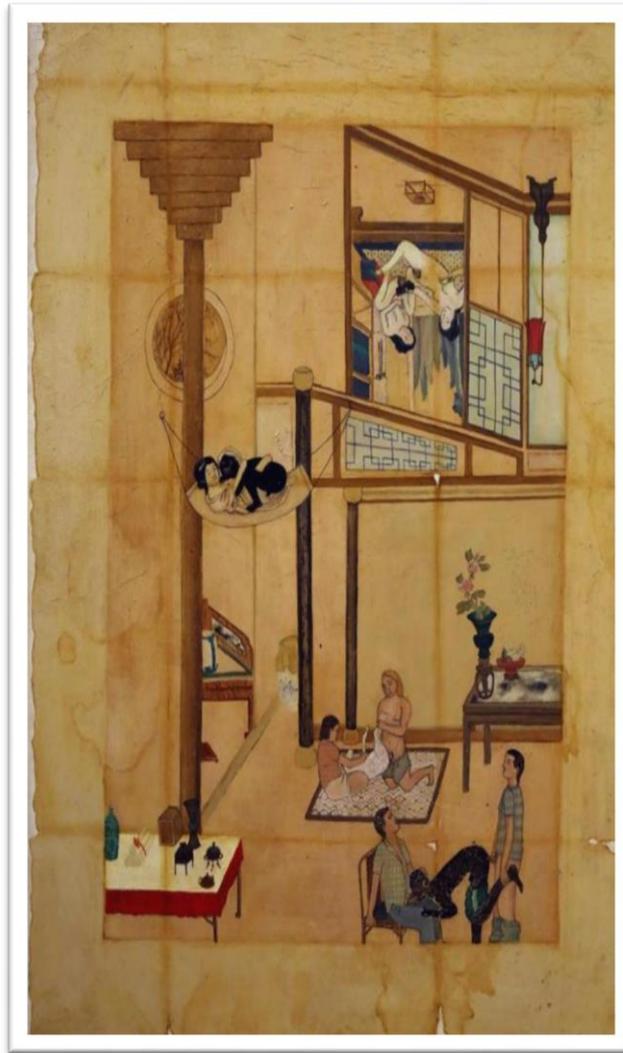


Figura 21 - Cena de interior II – obra completa.

Fonte: Tadeu Vilani/Agência RBS.

Por último, o trabalho *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, de Fernando Bari (1996), representa mescla de elementos “pop” tanto do panteão religioso cristão/hindu, quanto do imaginário ocidental da história da arte.

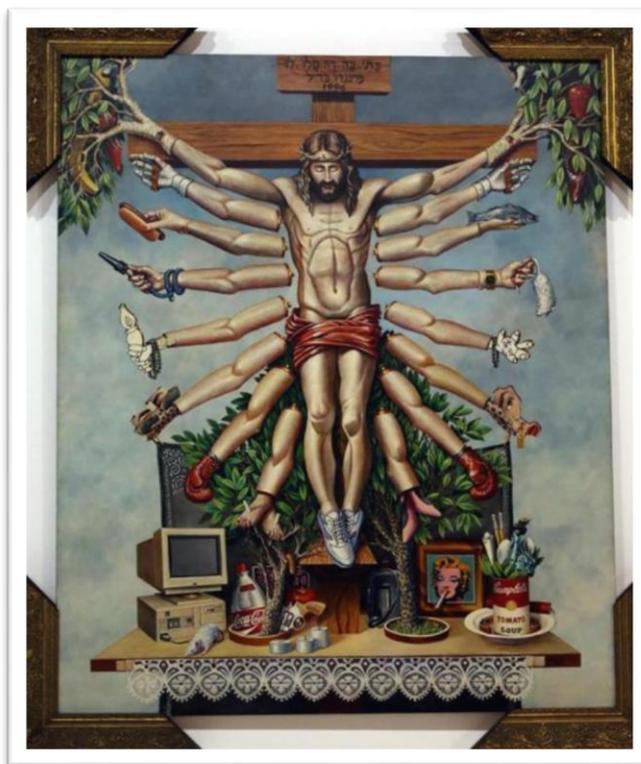


Figura 22 - Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva, de Fernando Baril.

Fonte: Tadeu Vilani/Agência RBS.

A interação do público com o discurso expositivo poderia ser gatilho para discutir hibridismos, sincretismos religiosos e até a violência que foi estabelecida contra as crenças de matriz africana, como visto no vídeo de Diehl onde a obra *Exu Elegbara* do Álbum *Deuses do panteão africano: Orixás* é automaticamente satanizada como entidade judaico-cristã. No Brasil, contudo, a dialogia é toldada e a força restabelece a matriz ocidental de crenças.

Para o curador Gaudêncio Fidélis, a plataforma QueerMuseu pretende desafiar também os cânones que em latência espreitam as investidas de um museu desviante, ainda que como “ficção”.

Ela [A plataforma Queermuseu] se adiantou enormemente a uma mudança que já vem se configurando como uma necessidade para representar os pressupostos institucionais de colecionismo, reestruturação do cânone da história da arte e o estabelecimento de uma nova epistemologia (FIDÉLIS, 2018, p. 11).

A multidão *queer* foi digerida pelo sistema de arte local e econômico, no caso, a o Centro Cultural do Banco Santander foi infiel ao compromisso queer de não-normatização, sendo flagrante seu descomprometimento com a

diversidade firmada no texto da ação educativa da instituição bancária (SANTANDER, 2017).

A produção de arte foi “invertida”, tendo seus significados amputados para aparecer como imagem pornográfica a serviço de ação política de grupos reacionários. As disputas e discussões sobre representações estéticas são cirurgicamente afastadas para alimentar o jogo das paixões pré-selecionadas no público alvo, tendo como objetivo o fechamento da exposição cerceando o direito ao contraditório e a livre fruição. Pornografia, pedofilia e zoofilia são as acusações montadas como discurso útil para o alcance da meta.

Tem, nesse universo, importância singular a estética em fase de consolidação, evidenciada nos cortes, montagem e atmosfera intimista, direta, que cria uma artificial aproximação como se vê no Vídeo 2 (fig. 18). Há um precedente na produção cinematográfica com o *A Bruxa de Blair*³⁵.

Felipe da Silva Polydoro expôs como a busca pela verdade pelo emprego da historicidade para angaria efeitos de realidade selecionada, é exemplificada com o caso Zapruder (filmagem do assassinato do presidente estadunidense Kennedy), para estabelecer marcos no *mainstream*. Já Ilana Feldman persegue o “apelo realista” vazado nas produções documentais, trazendo outros exemplos. Contudo quero enfatizar que os exemplares estudados pelos dois autores Polydoro e Feldman, ainda estão vinculados a outro regime (*mainstream*) de realização e divulgações. Os exemplos que trago, por sua vez, está articulando processos jamais vistos e como pretendo mostrar mais adiante no capítulo 3.

A Bruxa de Blair, por sua vez como marco, é produto de baixo orçamento para os padrões centrais, a pretexto de documentar um evento e ancorada em um marketing que hoje chamaríamos *fake* alinhava estratégias técnicas para aproximar o público dos “fatos” tidos como reais em 1999. Na ocasião, a narrativa da “descoberta” de uma câmera com conteúdo (registro fílmico) “intacto”, permitiu sustentar, sem necessidade de referências ou provas, a existência de crime, levando multidões aos cinemas. A produção bateu recordes de bilheteria. A grande indústria do entretenimento tem problema de lidar com a produção horizontal de conteúdos por essa ser

³⁵ Direção de Daniel Myrick e Eduardo Sanchez (1999).

altamente refratária às técnicas de capturas tradicionais. Qualquer um ou uma hoje pode ser alçado ao *status* de superstar sem necessidade de submissão aos canais tradicionais de produção e promoção. O Brasil tem três modelos em desenvolvimento testados com a operação da grande indústria no sentido de capturar essa estética rizomática inclassificável pelos métodos tradicionais: a Pablo Vittar, MC Fioti e Anitta.

A Pablo Vittar por meio de produção caseira e precária unida a estética *drag* amplamente difundida no meio LGBTQ+ furou a bolha e tomou o mundo de assalto. Atrás dessa figura ambígua há um batalhão de outras *drags*, trans, travestis produzindo e realizando por fora do sistema. Nos país que mais mata LGBTTs, tais fenômenos só se sustentam na horizontalidade que o sistema tradicional não comporta e elas/eles “vazam”.

MC Fioti compôs *Flauta Envolvente* (2017) que explodiu no mundo inteiro com uma base centrada em uma composição para flauta de Bach usando um celular e um computador pessoal. O *mainstream* ao tentar emular tal performance percebeu que era virtualmente impossível replicar com sucesso o modo de operação, restituindo a composição á produção local do MC³⁶.

Anitta por sua vez, é apresentada com um meio termo, é líquida. Superproduções são realizadas sob uma estética amadora. As “imperfeições” físicas retocadas em outras condições, nela são superexpostas. Os marcadores sociais são selecionados e editados para os diversos nichos. Para cada grupo, uma Anitta customizada. Dos três é a que está mais integrada aos processos de transição, a versão Beta de uma geração de produtores refratários, mas capturados.

Tal quais as criteriosas edições nas imagens, a construção cirúrgica para aproximar intersubjetividades por meio de elementos audiovisuais como som, luz e enquadramentos têm surtido efeitos inesperados. O *mainstream* já percebeu tal filão embora não consiga controlar de tudo os efeitos desejados. A

³⁶ Ler a matéria aqui:



emergência de uma nova moralidade e apreensão dos significados, fragmentação da informação diluída e repetitiva da fala por diversos canais encontrou um solo fértil nas redes sociais com capacidade de conformar plasticamente o público sensível a seus efeitos. Quando a produção periférica brasileira não faz conta dos limites centrais é hora do uso da força.

Juntamente com os *Boots*, as técnicas de captura, edição de vídeos, imagens e a difusão pelo método *FireHoose* (*firehosing*) tornaram perceptíveis procedimentos dos agentes envolvidos na disseminação das denúncias que provocaram a censura da *QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*.



CAPÍTULO III

Desvios do olhar antropologizado

3.1. A virtualidade como campo em que se dão as disputas

Chamo a atenção nesse capítulo para o que se segue: os dois discursos expositivos, *Homo (queer remixed)* em (2007) e *QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* (2017), de maneira e profundidades diferentes, estiveram articulados com os novos meios e tecnologias. No primeiro caso, de forma intrínseca – com imagens digitais ou virtuais manipuladas e vídeos arte, e no segundo caso de maneira extrínseca – produção de vídeos e manipulação/edição de imagens. Contudo, as disputas nas quais se veem envolvida não são engendradas dentro do discurso expositivo. Antes, a *QueerMuseu* é matéria motivacional para atuação e interface com os públicos e as várias correntes que se manifestam sobre. O vídeo que catalisa isso não é uma peça de cinema *mainstream* produzida para estabelecer o dissenso, mas são os usos dados ao cinema (ainda podemos chamar assim?) e ao documentário produzido, juntamente com a inserção inteiramente nova dos fazedores/realizadores e públicos com a realidade para além do contentor museu que irá fazer desse discurso, um discurso polêmico.

A matéria artística, as poéticas nas edições “amadoras” nas mãos dos fazedores/realizadores na produção do audiovisual se realizam como documentário de uma perspectiva subjetiva, passando ao compartilhamento direto com os diversos públicos adiante, que por sua vez, têm a possibilidade de interagir com as novas formas de uma realidade customizada. Felipe Polydoro (2016) e Ilana Feldeman (2008) perseguem o entendimento de como o cinema se reinventa na emulação do desejo do real pelas massas. Penso ligeiramente diferente, as massas já estão de posse dos meios técnicos de realização e difusão de uma realidade pessoal sem o concurso da indústria cinematográfica. Polydoro lida com isso na tese de doutoramento para estabelecer o estatuto dos processos de documentação do vídeo amador.

O instante singular do “flagrante”, o “momento decisivo” importante para “atestar e documentar”, contudo, não está presente nos meus objetos de estudo. Vemos as produções e manipulações digitais (Glenda, Siqueira, Masson e Gonçalves) e nos vídeos arte (*Astronauta Mecânico*) na *Homo (queer remixed)* apontarem para uma tessitura da apropriação. Na *QueerMuseu*, embora tenha vídeo arte (Maurício Ianês), não é tônica para

desencadear ações ou edições, mas a produção de realizadores/fazedores (Diehl) externos, como arquitetos de uma “verdade” customizada para a guerra cultural que desencadeiam e polemiza a exposição. Dessa perspectiva, penso que os dispositivos são meios pelos quais os agentes determinam certos efeitos em um público.

A produção audiovisual e o concurso de novos meios e mídias sociais tem uma importância que não podemos nos furtar a acentuar, mesmo que ligeiramente na Homo (*queer remixed*) e na QueerMuseu: cartografia da diferença na arte brasileira.

Primeiro, se o discurso expositivo elaborado pelo curador da Homo (*queer remixed*), em 2007, inaugura a aproximação da plataforma expositiva dos novos meios, propondo relações intrincadas entre o analógico-físico e o virtual, torna perceptível que adensa uma percepção inédita de contato entre museus, públicos e demais segmentos produtores do sistema de arte e a academia. Por outro lado, os agentes conflitivos, é de se notar, a aquela altura, ou não manejavam ferramentas (edição), ou não estavam inseridos completamente no ambiente virtual, a ponto de manejar essas novas ferramentas em favor da polemização ou debates nos ambientes virtuais. Ou seja, não havia uma equiparação entre públicos e novas mídias suficientemente maturada para que irrompesse o cenário vivenciado dez anos depois.

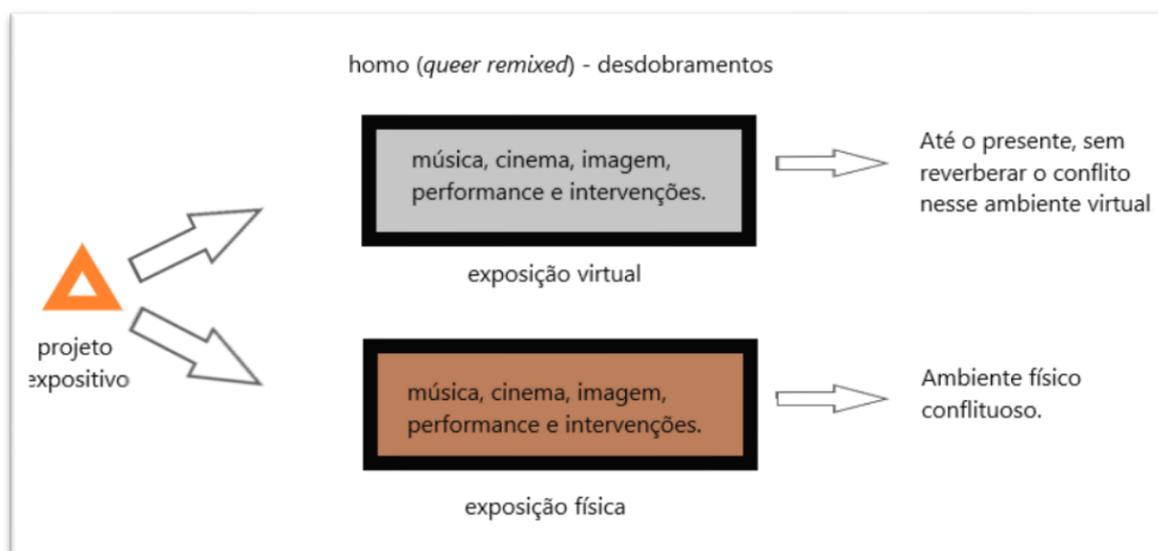


Figura 23 - Comparativo dos desdobramentos dos discursos expositivos Homo (*queer remixed*).

Fonte: Samarone Nunes (2019).

Embora a curadoria interaja intensamente com os diversos produtores, apoiadores e produtos com ferramentas virtuais disponíveis, os desejos e afetos dos públicos não acompanham essa inserção no caso da Homo (*queer remixed*). O exame da figura 10, deflagradora de uma das tensões evidenciadas, mostra que o conflito se dá principalmente nas relações imediatas das relações corporificadas. É o colaborador terceirizado que se recusa a higienizar o espaço expográfico. É a servidora que contesta a presença da obra no *hall* (“tira essa bunda daí”). Partilhar mesmo espaço que a produção material é tabu pela proximidade com a coisa. A profissional do museu recusa terminantemente, até contra seu estatuto de servidora pública, ficar sob a influência presentificada das coisas. É a Instituição que usa o poder para exigir a retirada de um trabalho da exposição, ou não enfatiza a importância da tolerância em outros momentos. Nesse sentido, fechada a exposição na data prevista, cessam os conflitos em torno da diferença.

Continuando no empreendimento de 2007, pensando em categorizar o uso ou inserção dos novos meios na plataforma expositiva, o campo virtual é, em primeiro momento, meio de divulgação. Funcionando enquanto plataforma experimental para o discurso expositivo *Queer*. Em um segundo momento, é de onde são extraídas e produzidas obras – imagens audiovisuais e áudios “construídos” por meio de ferramentas virtuais. São produtos digitais. Um terceiro ponto a ser observado, em razão do momento, ou por incorporar muitas informações, nessa plataforma, o discurso de intolerância não logrou espaço. Podemos imaginar que em 2007 a performagem do duplo subjetivados no ambiente virtual, redes sociais e congêneres não são ainda tão disseminados para além dos produtos e produtores envolvidos imediatamente com a exposição.

Por sua vez, o discurso expositivo da QueerMuseu, em 2017, com horizonte novo, passa necessariamente por essa paisagem diversificada com inteirações digitais complexificadas. A análise da FGV-DAPP (Fig.14), demonstra que as ferramentas de atuação estão se sofisticando e com uso massivo, bem como se tornou perceptível o uso consciente e direcionado para provocar determinados efeitos nos públicos atingidos. A interação em rede das relações intersubjetivas e a expressão da subjetividade particulares estão

matizadas pelo emprego de robôs (*boots*), as técnicas de captura, edição de audiovisuais e a difusão pelo método *FireHoose* (*firehosing*) nas redes sociais.

Quero crer que a complexificação decorre da configuração como “feixe de processos sociais/individuais de produção, circulação, consumo e regulação”, tal como explica Ilana Feldman, no artigo *Apelo Realista* (2008). Se em um momento a conjunção de feixes tornam as coisas propensas a “indiscernibilidades” (FELDMAN, 2008, p.61), por outro lado, a clivagem é suficientemente violenta para apontar que algo novo está em operação.

Se em uma, a materialidade é necessária para afetar o público, na outra nem tanto. A produção pivô do dissenso é tornada imagem, mediada por um discurso, que nem é um discurso de *connosseur*, de especialista, mas apropriação de códigos pré-existentes.

as já naturalizadas convenções realistas do momento, codificadoras de nossa apreensão do mundo, oferecem-nos, além de um vocabulário estético-narrativo de reconhecimento e legitimidade consensual, uma organização intensiva da realidade e da experiência, face ao fluxo naturalmente disperso, fragmentário e amorfo da vida cotidiana (FELDMAN, 2008, p. 63).

A discussão passa também, pela produção de meias verdades e informações editadas (compósito de representação estética realista mais leitura descontextualizada da produção em exposição). A materialidade é ancora para vincular comprometimentos virtuais. Feldman faz essa discussão tendo em mente a produção industrial. Eu estou pensando no contingente de produtores “amadores” operando esses códigos no dia-a-dia e onde o *maistream* ainda se testa.

A disputa se dá pelo conteúdo afetivo contido no público situado além das fronteiras geográficas e temporais do Centro Cultural Santander. Nem mesmo a instituição financeira habituada com a moeda simbólica foi capaz de operar, em casa, esse capital. Além dessa operação constitutiva híbrida que denota passagem do analógico para atuação virtual, esses discursos denotam um corpo social cada vez mais conectado e descontinuado nas potencialidades que se descortinam. Sobretudo permite pensar em performances digitais com coisas analógicas ou, performagens digitais em ambientes com ferramentas virtuais.

A *Homo (queer remixed)* por outro lado, almeja, produz, relaciona e transita nesse novo campo (pensando na continuidade das ações no meio virtual ainda acessível). Quase pretexto que há obras físicas, com presença massiva de trabalhos em suporte papel. A adesão ao papel subverte em parte a normalidade e hierarquia de valores no sistema de arte brasileiro para o bidimensional. Nessa valoração estabelecida desde os quatrocentos, está no topo produções realizadas sobre tela e executadas a tinta óleo e na base desenhos sobre papel. Um discurso que minimiza essa hierarquização e elege novos suportes – imagens digitais manipuladas, vídeos arte e vídeo cliques, estão desafiando cânones vetustos.

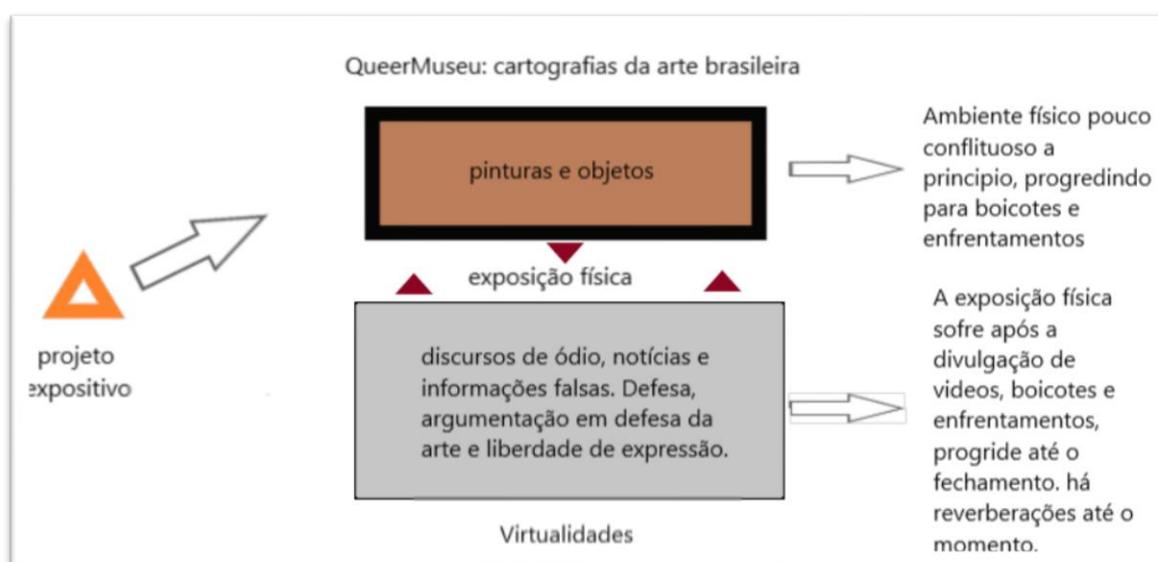


Figura 24 – Comparativo dos desdobramentos dos discursos expositivos QueerMuseu.

Fonte: Samarone Nunes (2019).

Na figura 24, procuro demonstrar como a exposição física ganha certa autonomia no meio virtual principalmente pela alavancagem das discussões travadas nesse meio. A QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira, inaugurada com sucesso de público, reservas da crítica e imprensa especializada, foi abortada. Quero chamar atenção para não vocação da plataforma para os novos meios e tecnologias diversamente da *Homo (queer remixed)*. A QueerMuseu enquanto exposição física foi abalroada pelas relações intersubjetivas matizadas por robôs e a estética do desejo do real que matura no meio virtual.

Assim, essa plataforma ganhou sobrevida principalmente, nesse ambiente de disputa em que as elaborações *queer* encontram resistência, mas também defesa. As reverberações das produções físicas adquirem eco nas simulações e dissimulações que as edições nesse ambiente permitem.

Tanto o MA-UFG, quanto o Santander Cultural, não manejaram o capital simbólico inaugurado por esses discursos no território museológico, para produzir uma sensibilização entre os seus públicos, tendo em vista, problematizar o lugar de onde procedem as cargas que inviabilizam a incorporação do desviado, do diferente e do Outro no espaço musealizado. Sem a sensibilidade, o passo seguinte foi negação e apagamento da representação do desviado, do diferente e do Outro nesses espaços por meio da violência (Em Porto Alegre foram usadas as tropas militares para conter os protestos pró-QueerMuseu). As fontes documentais e registros sobre a Homo (*queer remixed*) inexistem nos departamentos do MA-UFG, sugerem apagamento gradual e orgânico, no sentido que, estando retido apenas na memória individual, está sujeito a dissolução pelo tempo. No Santander a ruptura se dá pelo corte seco do fechamento da exposição principalmente. Acontece também na recusa em reconhecer a responsabilidade em reter na memória institucional a existência da QueerMuseu. Isso fica claro na recusa da instituição bancária disponibilizar exemplares do catálogo da mostra para consulta na biblioteca do Centro Cultural Santander, por exemplo.

3.2. Preliminares: engenharia do Devir

As plataformas expositivas gozam - ainda que estejam separadas no tempo e não demonstram serem referências uma para outra, semelhanças existem e dizem respeito aos aspectos físicos e materiais da exposição. Somente o projeto gráfico do catálogo da QueerMuseu se compara em densidade com a arquitetura da exposição de 2007 (discorri sobre o partido simbólico da arquitetura no capítulo 2) em Homo (*queer remixed*). No quadro 1(Processo) selecionei alguns significantes que emergem para que possamos compreender nesses discursos, as implicações da recorrência de “categorias”, modos de proceder os “apagamentos” ou silenciamento. A importância dada à

legitimação. Ocupar o território do museu é objeto de desejo para esses expositores e acervos. Por último, chamo de “restauração” a volta a “normalidade” das condições pré-estabelecidas e perturbadas pelo acolhimento do *Queer* nesses espaços privilegiados do MA-UFG e Centro Cultural Santander.

Quadro 2 - Seleção de significados.

PROCESSO						
Seleção de significados						
DISCURSO EXPOSITIVO	CATEGORIAS		APAGAMENTOS		LEGITIMAÇÃO	RESTAURAÇÃO
Homo (<i>queer remixed</i>)	SEMELHANÇAS O LÚDICO E A RELIGIOSIDADE	DIFERENÇAS	TRAUMA	OMISSÃO	Legitimação da autoridade institucional, Violência, violência epistêmica, atos censura.	Após o encerramento das exposições, retorno a um estágio anterior a quebra da “normalidade”. - retorno ao fluxo normal. - cessa o conflito.
	- O imaginário infantil nos postais (fig. 3 e 4), Ursinho Pooh, Carrossel.	- narrativa em primeira pessoa. Autobiográfica. - Sincronia.	- Estado elementar, Irresolução e infantilização. Leitura da produção de maneira primária e descontextualizada. - converte uma possibilidade positiva de vivencia e relacionamento com o “divergente” em relação negativa com o diferente.	- Sincretismo secular da religiosidade judaico-cristã e Hindu. - Bricolagem dos ícones religiosos ocidental. - combinação iconográfica. - Não há negociação curadorial entre produtores, ou movimentos “ <i>queer</i> ”. Sant’ana sintetiza a crítica na reportagem e depois vemos na versão da <i>QueerMuseu</i> (2018), com a inclusão da monitoria Trans e Travesti na ação cultural.		
<i>QueerMuseu</i>	- O imaginário religioso nos postais (fig. 6 e 7), Querubim, São Jorge.		- Censura.			
	- O imaginário infantil nas produções (fig. 21), - O imaginário religioso nas produções (fig. 23), Crucifixo.	- Anacronismos. - relações estreitas com o sistema de arte.				

Fonte: Samarone Nunes (2019).

As semelhanças dos discursos expositivos se dão quando acionam igualmente o imaginário presente nas conformações sobre a categoria infantil, do lúdico, do perverso, da religiosidade e das sexualidades. Ao introduzir esses conceitos no ambiente sacralizado do museu, as exposições são vistas cada uma, como blasfêmia, muito do interesse de um público conservador, ávido por simulações de realidades para justificar interdições nos discursos expositivos.

Nos discursos artístico-expositivos, uma pintura ou escultura representando uma criança, não é uma criança. O mesmo se dá com esculturas e pinturas que remetem a seres de determinadas crenças. Cenas de sexo, não são atos sexuais. A representação estética muda significados não se configurando como linguagem metonímica (René Magritte³⁷, que o diga). Os novos sentidos valem para os contextos da cartografia ou remixagem pleiteadas. O silenciamento impostos a essas plataformas denotam, a meu ver, insegurança em manejar os códigos das sexualidades e religiosidades, códigos estéticos diversos, de maneira simultânea pela institucionalidade.

A negociação entre curador e produtores na Homo (*queer remixed*) dá liga e equilíbrio, bem como camadas em se tratando das categorias trabalhadas. Por outro lado, o fraco nexos da QueerMuseu possivelmente se dá em razão da não negociação entre curadoria e produtores e com razão, pelos anacronismos que se constitui como diferença particular.

O desejo de apreensão do real exercitado longamente pelas artes transbordou borrando fronteiras. Os sujeitos tratam plasticamente, não só as coisas em redor, mas os fatos, editando-os com novas tecnologias e dispersando em redes virtuais elaborações da realidade pessoal. Saliento que esse tratamento já era dado as coisas em museus. O emprego da seletividade é ação para produção de apagamentos. Tal higienização conta com o concurso de agentes que mesmo em condições de frustrar o processo de amnésia institucional em curso, não fazem por que é norma nas instituições.

O que fica é o trauma de tratar o diferente como igual. Deixando a temática da equidade em estado de irresolução. As plataformas podem ser

³⁷ René François Ghislain Magritte (1898 – 1967), pintor belga surrealista, com traços realista mais do que onírico. Penso na tela *La trahison des images* (1920). Magritte discursa ao relacionar imagem e texto pintando uma figura de cachimbo e abaixo escreve “*Leci n’est pas une pipe*” – *Isto não é um cachimbo*.

momentos de discussão das categorias, respeito às diferenças, pensando nas questões do sincretismo histórico do cristianismo e matizamentos iconográficos com outras crenças, diversidade das sexualidades e precariedade das categorias fixas, por exemplo. Essas provocações evidenciam as omissões das instituições museológicas. Em um choque de mundos, as instituições conservam os cânones convencionais eurocêntricos, heteronormativos e centralizantes.

A tutela decorrente dos cânones estéticos convencionais mantém a subalternização da estética *queer*, o bloqueio da “fala” e a perpetuação das instâncias de poder pela na disputa do imaginário. Penso que para restauração dos cânones convencionais é imperativo o bloqueio e fechamento da plataforma expositiva, “garantindo” retorno a um estágio anterior à quebra da “normalidade” que a *Homo (queer remixed)* completou com dificuldade e a *QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* encerrada prematuramente.

As narrativas *queer*, por seu forte conteúdo político, permitem relacionar um sem número de categorias. Por não serem “exposições didáticas”, possivelmente questões prementes tenham sido pouco tratadas ou ignoradas. O que é ser *queer*? Ou melhor, o que é estar *queer*? Decerto que essa resposta não seria dada pelo enunciado em 2017 no Santander Cultural em Porto Alegre e não foi respondida pela exposição arquitetada a partir do ENUDS em 2007, em Goiânia. Se para os sujeitos, rótulos são buscados, para as coisas, categorias determinantes parecem afetá-las diferentemente. Como as narrativas *queer* deslocam sujeitos e coisas? Qual o gênero de um objeto material? O objeto de forma fálica pode ser uma vela, pode ser objeto de culto, ou instrumento sexual. Ou pode ser tudo ao mesmo tempo. E nada disso, só pura representação.

A categoria interseccional³⁸ (CRENSHAW, 2002), importante para esse estudo, é pouco visível nos exemplos observados, enquanto reação as

³⁸ Para Kimberlé Crenshaw sistemas complexos de subordinação têm sido descritos de várias formas: “discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação”. Crenshaw ensina que a conceituação de interseccionalidade deve-se ao problema que “busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a

“consequências estruturais” que submetem o *Queer*. A linearidade histórica acionada para demarcar a autoridade em QueerMuseu juntou militantes e não militantes em um cadinho desconfortável para muitas biografias (tal licença não foi utilizada na *Homo (queer remixed)*). Tal anacronia permite licenças que em outros momentos pouco importariam. Por outro lado, os aspectos políticos saem prejudicados abrindo flanco para a censura e silenciamento dos discursos. No âmbito do sistema de arte, mulheres, mulheres negras, homens negros, trans, gays, feministas, travestis dentre outras categorias, são produtores, justificando “presença” pela necessidade de reinventar para um público sedento de “lançamentos” produções autenticadas pelo desempenho enquanto militantes.

Não são visíveis negros ou negras nas duas mostras. É um debate em aberto. Será mulher branca, Adriana Varejão, porém que irá elaborar o “estar” da raça subalternizada naquele ambiente por meio da obra *Cena de interior II* (fig. 22a). Não escapa que os eixos estruturantes de poder, raça, etnia, gênero e classe constituem as bases para os terrenos sociais, econômicos e políticos (CRENSHAW, 2002, p. 177), que o sistema de arte de qualquer maneira não dá conta nessa elaboração. Em um sistema escravista e abissalmente desigual, contestar a norma e o cânone, ainda que do sistema de arte, é incluir a categoria raça, a imaginária e estética (negra com reservas) no discurso expositivo.

Crenshaw ao definir o dinamismo com que a discriminação tornou aparente a partir da crítica feminista me levou a perceber que dois eixos estão operando nesse estudo, eventualmente de perspectivas diferentes. Qual sejam “ações” e “políticas”. Não me resta dúvidas que determinadas “ações” de funcionários graduados da Universidade federal de Goiás e demais colaboradores foram contra uma política de tolerância e inclusão da mesma Universidade. Igualmente, pessoas e mais tarde grupos reacionários perpetraram ações, que culminaram na censura da QueerMuseu, também a despeito da política da Instituição financeira Santander para o momento.

interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento” (2002, p. 177).

Ao que parece, a principal diferença do cenário que permitiu a gradativa censura ou silenciamento entre os dois painéis é que em um as ações foram pontuais, na outra foi ampla e difusa, abarcando diversos segmentos da sociedade. No primeiro, em 2007, não invalidou a exposição como um todo (a mostra prosseguiu segundo o cronograma e utilizando estratégias de adaptação e reação). A censura é manifestada de maneira pontual, localizada, envolvendo poucos sujeitos, porém não menos nociva. No exemplo de Porto Alegre, no entanto, as ações foram suficientes para solapar a continuidade da mostra. Contudo, ações de contrarreação à censura generalizada foram igualmente ou mais, articuladas e fortes, permitindo reeditar a exposição no Rio de Janeiro na Escola de Artes Visuais Parque Lage³⁹, meses depois, subvertendo a lógica rentista por meio do financiamento popular.

3.3. Ato I - diferença como tônica da representação

O direito à diferença marca a necessidade contemporânea de sujeitos e coletivos, em contraponto à indiferenciação compulsória tão recorrente nas narrativas institucionais, em especial, nas museológicas. Quanto mais os teóricos *queer* pontuam a defasagem do modelo de sujeito homogêneo, mais recrudescem as escoras nas brechas do modelo hegemônico de sujeito. A força e quantidade de violência empregada – inclusive com uso de força policial em Porto Alegre para reprimir manifestações pró-exposição equivale ao uso dos poderes institucionais para esmaecer a mostra em Goiânia. Nesses contextos a violência institucional se fez presente para obliterar a emergência no campo das disputas do imaginário e o debate sobre as diferenças.

Nessa pesquisa duas categorias insistiam, a cada passo, em se confrontar: performance como ato estético e performatividade. Autores que transitam pelo sistema de arte, têm a performance como categoria datada. O historiador Michael Archer conta que a performance tem raízes no *Pop*, Minimalismo e no novo realismo. Desenvolvida durante as décadas de 1960 e 70 nos Estados Unidos da América do Norte, decorrendo da facilitação dos

³⁹ A EAV do Parque Lage, ligada ao Estado e instalada em um palacete em uma grande área verde do bairro Jardim Botânico, na capital fluminense – RJ abrigou a versão da exposição a partir de 18 de Agosto 2018 após campanha bem sucedida financiada coletivamente por meio do *crowdfunding*.

meios técnicos para comunicação e registro. Com isso, houve um afrouxamento das áreas expressivas na arte. É na interseção entre artes plásticas, teatro, dança, música e fotografia que a performance se constitui. A arte de então é tida como apresentação (ARCHER, 2001). Para a antropóloga da performance Paula Godinho, performance é definida como a relação entre a ação, a atuação e a encenação (GODINHO, 2014). É deixar aparente a interpretação. A antropóloga Fernanda Lima, por seu turno, entende a performance enquanto gesto. Assim, a performance arte tem caráter limiar (LIMA, 2013).

Performatividade, por outro lado, É a sensação de coerência interna idealizada por meio de atos, gestos, atuações e desejos performativos que, para Butler, “produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa”. Resultando que a essência ou identidade desejada para expressão são, “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2003, p.194). Isso me sugere que performatividade é dispositivo de constituição de gênero passível de reprodução intencional, ainda que transitória para a identidade. É razoável tomar que a explicação não satisfaz de tudo, mesmo que a sujeito em processo supere a ideia persistente de sujeito preexistente.

Penso que a diferença reside fundamentalmente nos campos de atuação da externalização de uma narrativa para fruição com conotações lúdicas ou irônicas. A performance é uma categoria de expressão artística naturalizada no Sistema de arte mundial que o produtor encena diferentes papéis, documentado os atos e descartando-os após a produção. A performatividade, por outro lado, constituindo “sujeitos”, requer um investimento em ações contínuas sustentadas por uma vigilância cerrada sob o risco de não alcançar o desempenho desejado.

O sujeito artista é fortemente homogêneo⁴⁰. No sentido de que invisibiliza raça, gênero, exclui territórios e subalterniza modos de produção de

⁴⁰ O projeto desenvolvido na UNICAMP pretendeu dimensionar a exclusão por raça e gênero, entre outras categorias em livros de História da Arte. Do recorte com onze livros editados em

arte. Tal identidade torna análogos gêneros e sexualidades dissidentes frente ao sistema de arte. A categoria sexualidades na Homo (*queer remixed*) foi substancialmente desejada. As produções giram em torno das pulsões e sentidos que a sexualidades podem se expressar com acento para as práticas não heteronormativas. Contudo, no todo, expressam forte conteúdo falocêntrico.

Talvez por isso, a questão da interseccionalidade não apareça bem marcada nessas plataformas expositivas. O negro aparece representado na produção, mas não como produtor de arte. O corpo devir feminino negro cumpre ausência. O fato de ter mulheres brancas produtoras nas mostra não basta para contemplar todas as mulheres – razão demarcada no discurso jurídico de Crenshaw. De qualquer maneira, a tessitura consubstancializada é revestida de outras e profundas sutilezas, possibilitando um olhar amplificador e integrado entre diferentes eixos de opressão na ausência do corpo negro feminino, quer como tema, quer como produtora de arte.

Em QueerMuseu, o falocentrismo está igualmente presente, como se a arte *Queer* fosse uma questão cômoda nas relações de gênero com as identidades sexuais. O falo como pano de fundo para a discussão empreendida pelo curador ainda que tonalizada pela abstração profunda engessa a expressão dos/as não binários e sexualidades não centradas no falo. Os matizamentos que a cultura ocidental produziu, visando encobrir a relação institucional com as hierarquias formadas a partir da “economia do falo” é emblematicamente recuperada com a obra de Baril, reeditando o sincretismo religioso nas divindades Shiva e Jesus Cristo. Unificados sob o cânone Pop pretende tergiversar sobre o sacrifício ritual. Se para o imaginário ocidental a deidade Cristo é fruto de uma elaboração visando não autorizar o aparecimento

português as informações tabuladas dão conta que: “de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não estadunidenses”. Daí que a história da Arte constrói narrativas por meio de coisas e experiências, em sua maioria constituída, por “homens brancos, europeus, estadunidenses e pintores” (MORESCHI, SANTOS & PEREIRA, 2016). Disponível em: <https://historiada-rte.org/>

de aspectos sexuais em sua biografia e iconografia, por outro lado, na Índia, outra representação autorizada de Schiva é o *Lingam*.

Curioso que o produtor/realizador do vídeo aparentemente homem cisgênero conservador parece repudiar com veemência as representações fálicas na exposição que são em última análise, suporte imagético da condição heteronormatizada. O produtor do vídeo “DENÚNCIA: Pedofilia, zoofilia, pornografia e profanação sendo promovidos pelo Ministério da Cultura aos olhos de crianças!” (DIEHL, 2017), estranha a presença da moeda biológica, o pênis e sua representação de masculinidade, o falo, que garante – penso em garantias provisórias, seu lugar na Hierarquia. “a operação da repulsa pode consolidar “identidades” baseadas na instituição do “outro”, ou de um conjunto de outros, por meio da exclusão e da dominação” (BUTLER, 2003, p.191).

A *queerness* “Pedofilia, zoofilia, pornografia e profanação” é acionada reiterada vezes, porque é o que permite ao sujeito necessitado de uma identidade coesa performar o “sexo forte”. Logo, o vídeo, parece um monólogo remissivo para imprimir ao “ideal regulador” a certeza do ser constituinte. O produtor reitera para si a condição cis do sujeito heteronormatizado temendo a desagregação da “ficção reguladora da coerência heterossexual”. “Deseja” o Poder, negando o falo que, por sua vez, fundamenta a categoria heteronormativa. Atos ritualizados diante da câmara (confessionário?) parece ser efeito do desejo de identidade por meio do jogo de “ausências significantes” (p. 194). Butler diz que isso acontece na *superfície do corpo* (p. 194). O que vem a superfície é a aparência juntamente com os meios/ação de gravar e distribuir. Superfície técnica – se estivéssemos falando em arte, chamaríamos de “plano de gravação” filme. E a aparência espelha a imagem desejada. Para nós isso esses atos, gestos diante da câmera constitui a identidade híbrida inscrita na filmagem e mediada pela tecnologia.

Nesse sentido, no quadro 2, busco entender como as ações, desejos e afetos se ligam em dispositivo para o episódio da QueerMuseu já que não performa gênero (rigorosamente) em seu discurso expositivo. É estática, com discurso fechado. A figura 25 – O crescendo do Caos (p.104), visualização do encadeamento das ações por meio dos fatos ao longo de cinco dias de outra perspectiva. Então, a performatividade, se acontece, acontece na dialogia tumultuada das inconsistências de gênero (cisgênero) dos debatedores

externos na figura primeira do catalizador (Diehl) que espelha ânsias do público fascista. O encadeamento prossegue na recepção (segunda coluna) nos públicos que “respondem” segundo a perspectiva heteronormativa para as categorias da pornografia: a *queerness* “blasfêmia, bestialismos e pedofilia”. Como resultado, a instituição cultural, sob a tutela bancária, temendo as reverberações financeiras, censura outras possibilidades de representações por meio do ato de encerramento da mostra. Têm-se como consequência nos públicos, retroalimentados por robôs, “reações conservadoras” duras contra o diferente. Como resultado final o estabelecimento do “Nós contra os Outros” por afinidade aos estímulos selecionados no imaginário difuso comum. Ocorre que estou pensando ser necessário genuíno desejo por uma identidade coesa e de um corpo a fim de ser presa da subjetividade por meio de atos, como quer Butler, para a constituição do Outro. É frustrante e cansativo.

Quadro 3 - Performance em escala.

PERFORMAÇÃO DA ESCALADA DO CAOS				
PRODUTOR/REALIZADOR (DIFUSO)	RECEPÇÃO	REVERBERAÇÃO	CONSEQUÊNCIA	RESULTADO
Emissão de estímulos selecionados (duro) INÍCIO - 06 a 08/09/2017	Seleção da resposta segundo a “norma” (maleável)	Outras possibilidades de identidade são censuradas (internamente)	Independentemente do nível de formação, classe, gênero, há uma contaminação	Criação do diferente

Fonte: Samarone Nunes (2019).

Como veremos o processo tem começo, porém não tem termino. O contexto será atravessado constantemente, daí para frente, vagas de reações e contrarreações reverberam. O “Outro” se consolida satisfazendo o ideal de identidade do Nos.



Figura 25 – O crescendo no Caos.

Fonte: Revista Época.

3.4. Ato II - adiantando considerações

O emaranhado que dá uma tessitura que aproxima os dois discursos aparece na recorrência das categorias sexualidades (Quadro 3) segunda coluna, embora semanticamente diversas, são esteticamente similares. O Sincretismo/hibridismo e práticas sexuais. O sincretismo/hibridismo está caracterizado nas imagens já comentadas no Capítulo 2. Essas obras estão mais confortáveis nessas categorias. A mesma tessitura com tons diferenciados solapa, por isso, o ideal de transgressão da norma ou do cânone como quer o Curador Fidelis para a QueerMuseu. Antes, reitera o compromisso com o sistema que deseja confrontar.

O discurso acessado para as falas do Curador vão contra a norma e o cânone. É o que ele se propõe. Contudo, a forma, com autonomia “escapa” aos seus desejos.

Quadro 4 - Deslocamento e disputa

PROCESSO				
Deslocamentos/disputas				
DISCURSO EXPOSITIVO	CATEGORIAS Sexualidades	FOLCLORIZAÇÃO	LEGITIMAÇÃO	RESTAURAÇÃO
Homo (<i>queer remixed</i>)	Sincretismo/hibridismo Práticas sexuais	Estado elementar, Irresolução e infantilização. PRIMITIVISMO - fortalecimento de hierarquias. CULTURA	Reatualiza a dicotomia natureza x cultura. popular x alta cultura; - é arte x não é arte.	Retorno ao gosto padrão. - restabelecimento da hierarquia. - obtura assimetrias. - anula a regeneração positiva das representações
	Fig. 4 – Desenho (górgona Medusa). Fig. 5 – Desenho (<i>queer-viado</i>).			
QueerMuseu	Sincretismo/hibridismo Práticas sexuais			
	Fig. 10 - <i>Travesti da Lambada e Deusa das Águas</i> . Fig. 11 e 11b - <i>Cena de interior II</i> Fig. 12 - <i>Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva</i> .			

Fonte: Samarone Nunes (2019).

O hibridismo e o sincretismo são recorrentes nas produções mostradas tanto em 2007 quanto em 2017. A ambiguidade da performance estética folcloriza questões próprias da produção estética. A redução que a folclorização produz está sendo discutida de outra maneira em Hall (2006) e exposta em Nunes (2015). A “indiscernibilidade” de que fala Feldeman, parece muito próxima das certezas provisórias dos teóricos *queer* para os problemas que gênero suscita e explica, em parte, a busca subalterna por acomodação dos sujeitos à Hierarquia universalizante do mundo ocidental.

Doutra maneira, também legitimação necessária para figurar no espaço midiático e sacralizado do museu requer que o discurso reedite dicotomias como Natureza/ Cultura e Cultura popular/ Cultura erudita, Arte/ não-arte, Clássico/ Contemporâneo e Patrimônio/ pornografia. Verdaderamente, os produtores/realizadores *queer* desejam romper dicotomias. Parece-me que a grande dicotomia não está no produto de arte realizado, o qual é efeito.

Sendo efeito, assim é que podemos rastrear filiações teóricas especificadas ou sugeridas nas mostras. Em *Homo (queer remixed)* é explicitada de duas maneiras: na presença teórica de Christopher Isherwood entre outros (SIQUEIRA, 2007) fazendo espinha que sustentará as escolhas de produtores e obras e a arquitetura simbólica afinada com a escolha teórica que conforma o espaço. Na *QueerMuseu*, o filósofo Bolívar Echeverría (1997), aparece (elejo dois momentos), na paridade entre Baril e Portinari, e quando Fidelis (2018) trata a obras e produções com autonomia. O discurso desconstrutivista da imagem de Baril e o “maneirismo” de Portinari são tidos como feminilização do homem.

Enviados de esa nueva "naturalidad" o "normalidad", en la que la androginia y todas la "identidades" sexuales imaginables, el cuerpo compartido con los otros, la "razón sensual", la "productividad sin productivismo", etcétera, estarían a su anchas, los *queer* harían el anuncio de ella en medio de la "naturalidad" o "normalidad" dominante en la que vivimos (ECHEVERRÍA, 1997, p. 4).

A androginia em Portinari e todas as identidades possíveis de se registrar em uma pintura bidimensional produzida por Baril, lado a lado, pretende naturalizar a *queerness*. Isso deu azo às pessoas questionarem o estatuto da arte nas mostras por não ser “natural”. Echeverría, em carta a revista *Debate Feminista* discute a propósito do barroco e maneirismo, qual desses capítulos da arte ocidental é mais “*queer*” o “artificial” *versus* “natural” é

tomado como medida. O público questiona, assim, inclusive, o espaço museológico e o financiamento privado, ou estatal, nunca, porém, as questões de gênero, ou a norma, ou o cânone.

Por último, de qualquer modo, a violência epistêmica perpetrada contra as exposições – porque impede às pessoas acesso para averiguar por si o que tem de arte ou de *queer*, A voz pública é sequestrada. Ato violento pretende dobrar o imaginário desviante ao “padrão” heteronormativo, à normalidade capitalista e ao cânone tradicional travestido de contemporâneo, assim, aprofundando assimetrias para realimentar o consenso e cessar a regeneração positiva das representações diversas dissonantes.

Contudo, não se pode prever onde as fissuras serão produzidas nesse processo, já que as plataformas discursivas se projetam para além da capacidade do sistema em negá-las (tanto a exposição de 2007, quanto de 2017 se desdobram em novas edições e de uma forma ou de outra deixam “rastros” – nós, nódulos que permitem refazer as narrativas). E as significações escapam por entre as dialogias dos produtores/realizadores, o sistema de arte e os diversos públicos que cabem nessa esfera. Nesse istmo inaugurado, emerge novos significados e releituras outras. Tanto quem captura como os capturados estão sujeitos às transformações decorrentes do processo, abrindo espaço para processos e sistemas inéditos.

A reação violenta das instituições museais envolvidas nesse estudo, ainda que com graus diferenciados, passa da reação à aversão (Butler explica!) aos processos e sistemas inéditos que “arranham” os sistemas tradicionais aos quais estão assentadas. Incapacitando a captura, optam pelo silenciamento obsequioso e o expurgo dos fatos, a exclusão do acervo *queer*. Porém, as brechas abertas consolidam outras possíveis expressões divergentes, que costumam chamar de “nós”, que de maneira tácita permanecem no sistema como ecos de possibilidades não plenamente realizadas.

São nas operações dos processos de captura dos desviantes que o sistema se reinventa. Mostrei aqui dois exemplos, extraídos do sistema de arte brasileira que se deram no campo museal, como parte do patrimônio que irá se configurar como *queer*. Patrimônio esse constituído muito mais pelas plataformas que lhe comportaram do que pelas coisas que verdadeiramente lhes deram sentidos.

4. Conclusão

Mostras, festivais, exposições e intervenções polêmicas têm chamado a atenção nos últimos anos. No teatro em Pernambuco, na Parada LGBT em São Paulo, no cinema e nos museus, produtores trans, travestis, feministas, gays e lésbicas, negras e negros em nada deixam a dever em qualidade discursiva ao cis-artista branco e ao sistema de arte local. Contudo, as dificuldades e violências que esses produtores sofrem por utilizarem os mesmos meio de “expressão” que o cis-artista, ultrapassa a dor simbólica ou agressão virtual: é dor real.

Não é o abaixar das cortinas e a catarse desejável. É morte de fato. Por isso mesmo essa pesquisa expõe as vísceras dos que ousam divergir da norma, já que a disputa da narrativa sobre esses corpos e seus desejos e a construção desse sujeito pelos museus corta feito navalha amputando a carne.

No texto em voga: **Nós museológicos: os discursos *queer* nas exposições Homo (*queer remixed*) (2007) e QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira (2017)**, procurei caracterizar os discursos expográficos personificados nas exposições “Homo (*queer remixed*)” – 2007 e “QueerMuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira” – 2017, por meio de documentação de arquivo digital, intervenções mnemônicas, acessos a entrevistas virtuais, vídeos e depoimentos, usando os meios e mídias eletrônicos e virtuais. Os usos e abusos da informação, por isso, são elementos com os quais me esbarrei muitas vezes e que tive que superar. O tempo em que a veleidade dos novos tempos impõe se constituiu um problema à parte.

Na passagem dos dez anos entre um discurso e outro, as políticas públicas da paisagem cultural brasileira, após alcançar um patamar sem precedentes, declina. A euforia de 2007 para a militância LGBTTTQ+ deu espaço – não sem resistência, devo dizer, ao “ninguém larga a mão de ninguém” de 2018. A moral que um lado agarra para justificar intervenções e perda de direitos fundamentais carece de ética e arroja ao lixo da história a narrativa de país republicano como escrita menor.

Entre meios, estava eu pesquisando, por meio dos corpos insubmissos e corpo devir, a *queerness* nos espaços sagrados dos museus, para compreender como esse discurso se estrutura ou venha a se estruturar dentro

desses espaços. O questionamento da normalidade da sexualidade, do sexo, da estética, da religiosidade, do museu e raça, por que não? O desconforto com a normalidade, nesse caso, o desconforto com o cânone, liberou a produção do produtor. Fica patente isso na análise da QueerMuseu. Por um lado esgarçou o papel do artista militante, quer seja feminista, indígena, ou corpo devir da negra. Pelo seguinte motivo: o *queer* libera o produtor da necessidade de pretender ser um sujeito homogêneo e essencial. Qualquer um, qualquer uma, qualquer ente, qualquer ser, em qualquer lugar e tempo pode reivindicar a expressão estética como propõe a Homo (*queer remixed*). A estética Trans está liberada para acontecer.

As diversas subjetividades, liberadas para expressão estão colocando em cheque as normas vigentes. Eurocentrismo, heteronormatividade e sistemas diversos, para ficarmos em alguns, estão sendo arranhados pelos atritos entre as intersubjetividades. As pessoas estão montando sua própria realidade por meio das redes sociais, ferramentas comunicacionais virtuais, meios novos. E os museus que são uns dos espaços privilegiados de construção de realidade por meio de narrativas, se veem no centro das rivalidades da guerra cultural em curso.

Parto da compreensão de que em parte o silenciamento da Homo (*queer remixed*) no âmbito da institucionalidade e no panorama nacional, se deve ao fato de que discurso foi encenado na periferia, nas bordas. Goiás é tida como essa “última” fronteira que nunca se esgota totalmente. As narrativas de modernidade construídas para circunscrever o que o território demandava, situa o sertão imaginário para além das bordas do próprio território. Junto a isso, a novidade dos novos meios e a incipiência das mídias sociais teve seu peso para que a exposição ficasse circunscrita a um recorte ‘periférico’ – ainda que tenha transitado por outros espaços. Não obstante, comparativamente, a mostra encravada no Sertão, menos comprometida com o mercado e plena de fluxos, parece subverter a ‘ordem’. O Sertão torna-se *queer*. O contraponto está, em 2018, na QueerMuseu no Rio de Janeiro, território que ocupa, ao lado de São Paulo, o centro imaginário. Foi, então, possível arregimentar por meio de dispositivos virtuais as condições necessárias para remontar a mostra que em Porto Alegre se fundava no concurso do sistema financeiro particular e no apoio estatal. Por seu turno, em QueerMuseu as obras estão mais

comprometidas com o mercado da arte, fato silenciado quando uma política de coalizações entre coletivos diversos ganha lugar, visando possibilitar a remontagem da mostra e a resistência à censura.

Nesse sentido, Porto Alegre (mesmo como centro periférico) esteve sob a sombra de um sistema que determinou o que, como e até quando, devem ser realizadas as narrativas dissonantes. Não é temerário afirmar que o capital transnacional não se importa com a militância ou conceitos de equidade, diversidade, ou *Pink Money* (*Pink Money é queerness!*). São índices alocáveis motivados por ações no sentido da lucratividade ou permanência em alta na bolsa de mercadorias. Tal comportamento – censura em solo brasileiro, possivelmente seria impraticável na sede da instituição financeira na Espanha.

A assimilação do *queer* é um empreendimento em curso, mas não natural. Por isso, as incursões dos sistemas de arte e financeiro sobre a agência *queer* para proceder com a tal captura. Nem sempre agem com sucesso. Os exemplos do passado, saques, roubos e expatriamentos de pessoas, acervos culturais e patrimônios, no contexto do imperialismo e formação dos estados nacionais são referências de assimilação exitosas.

O contrário, maravilha, é quando o periférico faz a incursão inversa – como propõe o *queer*: sai das bordas e subtrai à centralidade. É o exemplo de captura inversa da narrativa. Tem potência simbólica o que MC Fioti faz ao realizar uma incursão ao Centro. Os novos meios permitem excursões de qualquer ponto a qualquer ponto, a “rede” permite pensar em centralidades a partir do “sujeito”. A captura de uma joia “*Partita em Lá Menor*” do alemão Johann Sebastian Bach (1723), cara aos centrais, por meio de ferramentas *queerness*, a flauta erudita passa a seu repertório/acervo perifa. Blasfêmia!

Por isso, estranhar a expressão *queer*, a teoria e inclusive meu lugar é fundamental. Perceber que o pensamento do qual verteu esse texto é um pensamento colonizado e binário é inaugurar resistência contra a normalidade e desconfiar das minhas próprias ações e conclusões. O *queer*, assim, pode ter circunstâncias das quais são possíveis traçar novas rotas.

A dicotomia Centro/periferia não explica de todo os processos de esquecimento e censura dos discursos *queer*. A contradição inerente entre a inclusão compulsória/mecânica versus a incontinência *queer* à incorporação ou inclusão, pode ser outro aspecto digno de nota. A inclusão

compulsória/mecânica determinada pelas proposituras políticas do campo museal - ferem o zelo nativo de autoafirmação, devido a higienização dos elementos *queerness* dos locais sacralizado pela aura museológica. De outra forma, as associações subjetivas em processo *queer* são refratárias a incorporação, porem querem transitar, se assim for de vontade, na institucionalidade.

Paralelamente, as memórias pessoais prenes de afetos se encarregam de “fixar” e produzir fissuras nas narrativas oficiosas. Permitindo, assim, a emergência de “sujeitos necessários” na paisagem cultural, na qual o *queer* artista, o *queer* pesquisador, o *queer* museu, o *queer* acervo, o *queer* arquivo e o *queer* público possam performar.

Operam aqui dois eixos nesse estudo, eventualmente de perspectivas diferentes. Qual sejam: “ações” e “políticas”. Não me resta dúvidas que determinadas “ações” de funcionários e colaboradores da Universidade Federal de Goiás, foram contra uma política da diferença. Igualmente pessoas, mais tarde grupos reacionários perpetraram ações, que culminaram na censura da *Queer*Museu, a despeito da política da instituição financeira no momento.

Entre 2007 a 2016, na vigência do contrato social de 1988, a diversidade e a tolerância, respeitando diferenças deram o colorido necessário para que ações afirmativas no âmbito das políticas públicas puderam ser firmadas. Deriva daí as políticas institucionais que permitiram certo nível de tolerância aproveitada pelo Coletivo Colcha e pelos curadores Siqueira e Fidélis, para colocarem em marcha ações reais e transformadoras. As mostras em tela, por sua vez comprovam que ações verticais (do tipo *top down*), desvinculadas, tendem a não permanência e em si não são transformadoras das narrativas que permeiam o tecido social, haja vista, a ausência do corpo devir feminino negro transpassado por sucessivas “dororidade” (PIEDADE, 2017), que mesmo compondo a base da pirâmide social brasileira são mantidas, ostensivamente ausente, nesses discursos mesmo pretendendo captura. O sistema de arte brasileiro não está equipado com lentes para ver esse corpo-mulher negra-devir produtora de arte em específico.

Intervenções nas marés entre intersubjetividades – são onde as coisas realmente acontecem. Na micropolítica, os poderes são exercitados mutuamente e em frenético e silenciosos avanços e recuos. O confronto tende

a ser público quando subjetividades fazem frente à macro política de conformação do diferente.

Esse texto representa um esforço em trazer para a discussão sobre museus e patrimônios culturais a partir da perspectiva *queer* (mais precisamente, o acervo *queer*), sem me deter apenas às questões das sexualidades, embora esses marcadores sejam muitas vezes destacados nas produções, outros também se fazem presentes, ou ausentes. Sou forçado a reconhecer a sexualidade hipotética do museu enquanto heteronormativo, porque sobre base heteronormativa é que as narrativas, ali, são encenadas, e por isso, a disputa por um museu *queer* como não eurocentrado, não misógeno, diverso e feminista negro feminista.

Uma abordagem *queer* aconteceu em Goiânia (GO) em 2007, o ato de realização da diversidade se dá com a responsabilidade de agir onde a disputa por narrativas fundantes se dão, isto é, no Museu. Porém, o *queer* está mais no ato de realização da ação do discurso expositivo do que propriamente no acervo mostrado. Por isso é capital preservar a memória dos discursos divergentes inaugurados pelas exposições polemizadas descritas acima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 31, 101-125. 2005.
- ALBERT, Bruce. Situação Etnográfica e Movimentos Étnicos: notas sobre o trabalho de campo pós-malinowskiano. Campos Revista de Antropologia Social/Universidade Federal do Paraná. 15 (1):129-144, UFPR/PPGAS, Curitiba- PR. 2014.
- ANTUNES, Marco A. Público, subjectividade e intersubjectividade em Gabriel Tarde. Biblioteca on-line de ciências da comunicação – bocc. 2008.
- APPADURAI, Arjun; BRECKENRIDGE, Carol. A. Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia. In: Musas, Revista Brasileira de Museus e Museologia. Ano III, Nº 3. 2007.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. 1ª ed. Ed. Martins Fontes, São Paulo – SP. 2001.
- BBC/Brasil. Exposição relembra shows étnicos com humanos 'exóticos' na Europa. Reportagem. 2011. disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111201_galeria_shows_etnicos_df
- BECKER, Howard S. *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar. [1963] 2008.
- BOAS, Franz. A Formação da Antropologia Americana (1883 -1911). Antologia. Org. George STOCKING JR. Contraponto, Ed. UFRJ. 2004.
- BRANDOM, Ambrosino. Como foi criada a heterossexualidade como a conhecemos hoje. BBC Future. Brasil. 11/06/2017. Reportagem disponível em: www.bbc.com.
- BRULON, Bruno C. S. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 no. 2. 2012
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 2003.
- CALDEIRA, Teresa P. do R. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. Novos Estudos CEBRAP, n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

- CANCLINI, Nestor G. O Patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 23, 94 - 115. 1994.
- CARRARA, Sergio. Educação, diferença, diversidade e desigualdade. CLAM/IMS/UERJ. 2006.
- CAVALCANTE, Thalita L. Museu de imagens: os zoológicos humanos. 02/08/2018. Reportagem em: www.museudeimagens.com.br. 2013.
- CHAGAS, Mario de S. Memória e Poder: dois movimentos. In: Museus e Políticas de Memória. Cadernos de Sociomuseologia, v.19, n.19. - Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. 2002.
- CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. Tradutor: Luciano Vieira Machado Editora Unesp, Estação Liberdade, São Paulo; 1ª edição. 2001.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX: 17-58. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008.
- , James; *MARCUS, George*. A escrita da cultura – Poética e política da etnografia. Ed,Rio de Janeiro: ed UERJ; Papeis Selvagens edições. 2016.
- COSTA, Claudia de L. O tráfico do gênero. Cadernos Pagu (11). pp.127-140. 1998.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1. UFSC. 2002.
- CUNHA, Maria J. As coleções de Arqueologia e Antropologia do Museu de História Natural da Universidade do Porto, Asensio, Lira, Asenjo & Castro (Eds.) SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 6. 2012.
- DAPP-FGV. Robôs, redes sociais e política no Brasil [recurso eletrônico]: estudo sobre interferências ilegítimas no debate público na web, riscos à democracia e processo eleitoral de 2018 / Coordenação Marco Aurélio Ruediger. – Rio de Janeiro: FGV, DAPP. 2017.
- DIEHL, Felipe. Exposição Criminosa no Santander. Vídeo: Youtube. 06:05”, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1906769406256856>

- ECHEVERRÍA, Bolívar. *Queer, manierista, bizarro, barroco*. Revista Debate Feminista, Vol. 16. CIEG-UNAM. México. 1997
- FACCHINI, Regina. *Entre umas e outras: Mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo*. Campinas – SP. (s.n.). 2008.
- FELDMAN, Ilana. *O Apelo Realista*. Revista FAMECOS. nº 36. Porto Alegre. 2008.
- FERREIRA, Glauco B. 'Arte Queer' no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. *Urdimento*, v.2, n.27, p. 206.- 227. 2016.
- FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento*. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 417-423. 2018.
- , Gaudêncio. *QueerMuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Catálogo. Escola de Arte Visual do Parque Lage – Org. curadoria e textos: Gaudêncio Fidélis. AMEAV. Rio de Janeiro. 2018.
- GEERTZ, Clifford. *Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita. Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Pp. 11-39. 2005.
- , Clifford. *Os dilemas do antropólogo entre 'estar lá' e 'estar aqui'*. *Revista Cadernos* v. 7, n. 7. 1998.
- GODINHO, Paula. *Agir, actuar, exhibir. Antropologia e Performance, uma introdução*. In: *Antropologia e Performance Agir, Atuar, Exibir*. Org: Paula Godinho. Coleção: Cultura e Sociedade - n.º 12. 1ª ed. Castro Verde-Alentejo. 2014.
- GOHN, Maria da G. *Movimentos Sociais e Redes de Mobilizações Cívicas no Brasil Contemporâneo*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2010.
- GONÇALVES, José R. S. *Os Museus e a Cidade*. In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro. 2007.
- GONZALES, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. 1980. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247561/mod_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf.
- GOULD, Stephen J. *The Hottentot Venus*. In: *The Flamingo's Smile*. New York: W.W. Norton & Company. p. 291-305. 1985.

- GREENWOOD, Davydd J. *De la observación a la investigación-acción participativa: una visión crítica de las prácticas antropológicas*. Revista de Antropologia Social. N. 9: 27-49. Ed. Complutense, Espanha. 2000.
- GROSSI, Miriam P. Identidade de gênero e sexualidade. In: <http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/livros-artigos-e-publicacoes/artigos/>. 2012.
- HALL, Stuart. A identidade Cultural na pós-modernidade. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 11ª edição. 2006.
- , Stuart. O Espetáculo do "Outro", in: *Cultura e Representação*. Trad: William OLIVEIRA e Daniel MIRANDA - Editorial: PUC-Rio: Apicuri. Rio de Janeiro. 2016.
- HENNING, Carlos E. Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. Dossiê - Desigualdades e Interseccionalidades. 2015.
- IPHAE/SEDACTEL. Bens Tombados Ag. Matriz Banco Meridional S.A. Porto Alegre - RS. In: <http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=15900>. Acessado em 16/01/2019.
- JESUS, Alesandro S. Políticas da Cultura e Espaços Decoloniais: elementos para uma teoria sobre o Museu Inclusivo. *Realis Revista de Estudos Antiutilitaristas e Poscoloniais*, v. 3, p. 138-155. 2012.
- JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. *Cadernosdiretrizes*. 2ª parte. 2006.
- KENDRICK, Walter. *El museo secreto: La pornografía en la cultura moderna*. Tercer Mundo Editores. 1995.
- KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. Trad: CAMPOS, Antônia Malta. *Novos Estudos*. Edição 86 – Volume 29 – N. 1. 2010.
- KERNER, Ina. Tudo é interseccional? Sobre a relação entre racismo e sexismo. Trad: TAVOLARI, Bianca. *Novos Estudos CEBRAP* 93. pp. 45-58. 2012.
- LIMA FILHO, Manuel F. Coleção William Lipkind do Museu Nacional: trilhas antropológicas Brasil-Estados Unidos. *Revista Mana* 23(3): 473-509. 2017.

- LIMA, Fátima. *Corpos, gêneros, sexualidades: políticas de subjetivação*. Coleção Micropolítica do Trabalho e o Cuidado em Saúde. Ed. Rede UNIDA, Porto Alegre. 2014.
- LIMA, Fernanda D. B. *A performance arte como gesto*. Dissertação. UFF/PPGA. Niterói – RJ. 2013.
- LIMA, Glauber G. F. de. *Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia*. *Museologia e Patrimônio*, Vol. 7, No 2. 2014.
- LOPES, Maria M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências e as ciências naturais no século XIX*. Hucitec. São Paulo – SP. 1997.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*.
 -----, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.
- MAUÉS, Paola. *Museus e Gênero*. In: ESTUDO LIVRE, <http://labexperimental.org/museus-e-genero/>. 2015.
- MAUSS, Marcel. *Profissão etnógrafo, método sociológico*. Tradução de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. *RBSE*, 9 (27): 1045 a 1055. 2010. <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>
- MENDES JUNIOR, Walcler de L. & DIAS, Juliana M. M. *O documentário etnográfico sob premissas pós-estruturalistas: Derrida e Deleuze entre câmeras, impressões e depoimentos*. In: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 185-200. Lisboa: AIM. 2016.
- MinC/IPHAN. *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4. Ed. 2006.
- MORAES WICHERS, Camila. *Narrativas Arqueológicas e Museológicas sob rasuras: provocações feministas*. *Revista de Arqueologia*. Especial: *Crítica feminista e Arqueologia*. Vol. 30, Nº 2. 2017.
- , Camila A. de. *Arqueologia, museus e identidade cultural: tensionamentos queer*. *Revista de Arqueologia Pública*, 2019, no prelo.

- MORESCHI, Bruno. SANTOS, Amália dos. PEREIRA, Gabriel. Projeto A História da_rte. UNICAMP – São Paulo. 2015-2016. Disponível em: <https://historiada-rte.org/>.
- MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. In: Dossiê Antropologia, Gênero e Sexualidade no Brasil: Balanço e Perspectivas. *Cadernos pagu* (42). 2014.
- NASCIMENTO. Davi dos S. O grupo Colcha de Retalhos e a cidadania homossexual. Monografia. Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia/Comunicação Social – Jornalismo. UFG. Goiânia. 2007.
- NUNES. Samarone S. Um nó museológico: reflexões sobre ausências e museus. Faculdade de Ciências Sociais - Museologia. UFG. Goiânia. 2015.
- OLIVEIRA, Roberto C. de. A categoria de (des)ordem e a pós-modernidade da antropologia. *Anuário Antropológico*, 86, pp. 57-73 (também in OLIVEIRA R. de, 1988b, cap. 4). 1998.
- ORTNER, Sherry B. Teoria na Antropologia Desde os Anos 60. *Revista MANA. Estudos de Antropologia Social*, 17 (2): 419-466. 2011.
- PEIRANO, Mariza. Os antropólogos e suas linhagens. In: *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1995.
- PIEIDADE, Vilma. Dororidade. Editora Nós. São Paulo. 2017.
- PIFFERO, Luiza. "Não podemos aceitar a censura. É um recado ao Brasil", diz diretor de escola que receberá "Queermuseu" no Rio. Entrevista. In: gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2018/07. 2018.
- PINTO, Renato. Museus e diversidade sexual: reflexões sobre mostras LGBT e Queer. *Revista Arqueologia Pública*. Unicamp. 2012.
- POLYDORO, Felipe da S. Vídeos amadores de acontecimentos: Realismo, evidência e política na produção cultural visual contemporânea. ECA/USP. São Paulo. 2016.
- PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. *Periódicus*. n. 8, v. 1 nov.2017, abr. 2018. p. 20-31. 2018.
- PRICE, Sally. Higienização da cultura: poder e produção de exposições Museológicas in: *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas / orgs: Manuel Lima Filho, Regina Abreu, Renato Athias*. – Recife: Editora UFPE. 2016

- , Sally. Silenciando o Subalterno: reflexões sobre o Museu do Quai Branly em Paris. In: Subalternidades, fluxos e Cenários. MARTINS, NUNES e LIMA FILHO (orgs.). Goiânia: Ed. da PUC Goiás. 2012.
- RANGEL, Marcio F, NASCIMENTO JÚNIOR, José. A trajetória da política nacional de museus: impactos sobre o campo museológico brasileiro. 2015.
- RENDÓN, Daniela. El abc de la teoría queer. Ed. Espolea. 2008.
- RIBEIRO, José da S. Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta. Doc On-line, n.03, www.doc.ubi.pt. 2007.
- , José da S. Trabalho de Campo e Narrativas digitais. NO PRELO. UFG. 2017.
- SANTA'ANA, Thiago. "Queermuseu": A apropriação que acabou em censura. Revista *on line* Le Monde Diplomatique Brasil. 2017. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/>
- SANTANDER Cultural. Educativo-QUEERMUSEU-Versa-o-Digita. 2017.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées, Éditions Gallimard, collection Découvertes histoire Pièce de théâtre en trois actes créée en 1939*. 2007.
- SCHEINER, Teresa C. M. Informação, memória, patrimônio e museu: Revisitando as articulações entre campos. XVI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB. 2015.
- , Apolo e Dionísio no templo das musas – Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ. 1998.
- SCHWARCZ, Lilia M. O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.
- SENA, Custódia Selma. Uma narrativa mítica do sertão. In: Sentidos do Sertão. Orgs. Custódia Selma Sena e Mireya Suárez, Goiânia: Cãnone Editorial. 2011.
- SHELTON, Anthony A. Museums and Museum Displays. 2006.
- SIQUEIRA, Hugo. Projeto Homo-versões. Brasília-DF. Acervo do Curador. 2007

- SPIVAK, G. C. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 133p. 2010.
- STRATHERN, Marilyn. Estratégias antropológicas. In: O Gênero da Dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. 27-52. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. 2006.
- VARINE, Hugues. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz. 2012.
- VASCONCELLOS, Camilo de M. Museus antropológicos na contemporaneidade: perfil, perspectivas e novos desafios. In: El Pensamiento museológico contemporáneo. ICOM/ICOFOM. Argentina. 2011.
- VELHO, Gilberto. Um Antropólogo na Cidade: ensaios de antropologia urbana. Orgs: VIANNA, Hermano; KUSCHNIR, Karina; CASTRO, Celso. Ed. Zahar, Rio de Janeiro. 2013.
- YÚDICE, George. Museu molecular e desenvolvimento cultural. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do (org.). Economia de museus. Brasília: MinC/IBRAM. 2010.
- ZAMBONI, Marcio. Marcadores Sociais da Diferença. Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades), São Paulo, v. 1, p. 14 - 18, 01 ago. 2014.