

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural



Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte:

Exposições El Tercer Mundo e Queermuseu

Autor

Jair Jose Gauna Quiroz

Pelotas, 2021

Jair Jose Gauna Quiroz

Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte:

Exposições *El Tercer Mundo* e *Queermuseu*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Daniel Maurício Viana de Souza

Coorientadora: Maristani Polidori Zamperetti

Pelotas, 2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

G271c Gauna Quiroz, Jair Jose

Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte : exposições El Tercer Mundo e Queermuseu / Jair Jose Gauna Quiroz ; Daniel Maurício Viana de Souza, orientador ; Maristani Polidori Zamperetti, coorientadora. — Pelotas, 2021.

269 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2021.

1. Censura. 2. Memória subterrânea. 3. Exposição museológica. I. Souza, Daniel Maurício Viana de, orient. II. Zamperetti, Maristani Polidori, coorient. III. Título.

CDD : 069

JAIR JOSE GAUNA QUIROZ

**CENSURA DAS MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS NOS MUSEUS DE ARTE:
EXPOSIÇÕES EL TERCER MUNDO E QUEERMUSEU**

Dissertação de Mestrado para obtenção do grau de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Linha de Pesquisa Memória e Identidade Social.

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Daniel Maurício Viana de Souza - (Orientador) Doutor em Sociologia pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

.....
Prof.^a Dra. Maristani Polidori Zamperetti - (Coorientadora) Doutora em Educação pela
Universidade Federal de Pelotas

.....
Prof. Dr. Diego Lemos Ribeiro - Doutor em Arqueologia pela Universidade de São Paulo

.....
Prof.^a Dra. Carla Luzia de Abreu - Doutora em Artes Visuales y Educación
pela Universidad de Barcelona

Pelotas, 25 de novembro de 2021

Dedicado a quem foi forjado no fogo da adversidade,
a quem não tinha voz mas reclamou ser ouvido,
a quem quis ser escutado mas foi calado.

Aos que não conhecemos ainda
devido às injustiças do mundo.

Agradeço enormemente
ao Programa de Bolsas Brasil PAEC OEA-GCUB e CAPES,
com seu apoio consegui realizar esta pesquisa;
aos professores Daniel Viana da Souza e
Maristani Zamperetti pela guia maravilhosa
que permitiu o desenvolvimento este projeto;
ao professor Diego Lemos Ribeiro, sua disciplina
Acervos Documentais e Preservação do Patrimônio Histórico
criou novas questões e perspectivas para formular esta investigação;
aos colegas Jaime Bornacelly Castro e Isabel Bernal Vinasco,
pelas reflexões e debates que ampliaram minha visão;
ao meu parceiro Yuri pelas correções ortográficas,
lições da língua portuguesa e apoio emocional durante o mestrado;
a Víctor, Vanessa, Leonardo, Lucía, Miguel, Nataly e Mika
que me ajudaram de mil maneiras até conseguir meu primeiro voo internacional;
a todos aqueles colegas e amigos que de alguma forma
tocaram minha alma durante este processo criativo e científico,
mas por diferentes motivos não consigo nomeá-los a todos;
aos autores que logo serão citados, seu legado permitiu
analisar, transcender e transgredir ideias e conceitos;
aos entrevistados voluntariamente para estudar os casos;
a meus pais: Maria Isabel e Jairo Jose,
aos meus irmãos e irmãs (em particular, Jaiso Josuel) que embora longe,
fazem parte das minhas motivações e sonhos,
a todos eles, minha gratidão.

“Apilamos asociaciones de la misma manera que apilamos ladrillos para construir un edificio. La memoria es una forma de arquitectura”.

— Louise Bourgeois. Memoria y Arquitectura:
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999-2000.

“Artists to my mind are the real architects of change,
and not the political legislators who implement change after the fact”.

— William S. Burroughs.

“Estranho. Uma vez me disseram que, muito tempo atrás, as casas pegavam fogo por acidente e as pessoas precisavam dos bombeiros para deter as chamas”.

- Ray Bradbury. Fahrenheit 451, 1953.

RESUMO

Esta investigação analisa a censura das memórias subterrâneas nas exposições de arte contemporânea como prática discursiva que determina o controle da memória cultural através de cerceamentos e conflitos de poder, estudando o fechamento inesperado da exposição El Tercer Mundo de MAx Provenzano no Museo de Arte Valencia – Venezuela, 2015 – e o fechamento inoportuno da exposição Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira no Santander Cultural –Brasil, 2017 –. A Análise de Discurso (MOREIRA, 2011; ORLANDI, 2001) e a Multimodalidade (BEZEMER; JEWITT, 2010) permitiram a observação de imagens, depoimentos e textos que agem como veículos da memória subterrânea (POLLAK, 1989), interagindo contra mecanismos censórios que perpetuam a subalternidade e invisibilidade.

Palavras-chave: Censura. Memória subterrânea. Exposição museológica.

ABSTRACT

This research analyzes the censorship of subterranean memories in Contemporary Art exhibitions as a discursive practice that determines the control of cultural memory through restraints and conflicts of power, studying the unexpected closing of the exhibition *El Tercer Mundo* by M^Ax Provenzano in Museo de Arte Valencia –Venezuela, 2015 – and the untimely closing of the exhibition *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* in Santander Cultural – Brazil, 2017 –. Analysis of Discourse (MOREIRA, 2011; ORLANDI, 2001) and Multimodality (BEZEMER; JEWITT, 2010) allowed to observe the images, testimonies and texts that work as memory vehicles of subterranean memory (POLLAK, 1989) interacting against censor mechanisms that maintain the subaltern and invisibility.

Keywords: Censorship. Subterranean memory. Museological exhibition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exposição El Tercer Mundo	22
Figura 2 – Exposição Queermuseu	26
Figura 3 – Obra «Gas», Mx Provenzano, 2002-2015	36
Figura 4 – Detalhe da obra «Gas», Mx Provenzano, 2015	37
Figura 5 – Obra «Gaussiana de escombros», Mx Provenzano, 2015	37
Figura 6 – Obra «吃米饭», Mx Provenzano, 2015	38
Figura 7 – Obra «Travesti da lambada e deusa das águas», Bia Leite, 2013	39
Figura 8 – Obra «Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva», Fernando Baril, 1996 ...	40
Figura 9 – Obra «Amnésia», Flávio Cerqueira, 2015	41
Figura 10 – Visitante nu em frente ao artista durante a performance «吃米饭»	75
Figura 11 – <i>Tweet</i> por usuário anônimo contra o Queermuseu	76
Figura 12 – Cartaz da exposição	99
Figura 13 – Obra: Registro 01022015 El Tercer Mundo	100
Figura 14 – Vista da exposição El Tercer Mundo	103
Figura 15 – Sala exposição depois da destruição	106
Figura 16 – Esquema apresentado ao museu sobre o projeto expositivo	108
Figura 17 – Exposição documental depois da destruição, os caracteres chineses foram escritos pelo artista	110
Figura 18 – Registro da performance <i>Emancipación anal</i> com gotas de sangue do artista	114
Figura 19 – Dissidentes mostrando as nádegas durante protestos da oposição política	114
Figura 20 – Manifestante retornando o gás lançado pela Guarda Nacional da Venezuela	118
Figura 21 – Gaussiana de escombros	119
Figura 22 – Bairro Petare, Caracas	120
Figura 23 – Guarimba e manifestantes	122
Figura 24 – <i>Close up</i> da montanha de arroz com instalação no fundo, também aparecem os cardápios roubados no lado direito	123

Figura 25 – Artista e público	124
Figura 26 – Marina Abramovic, <i>The artist is present</i> , 2009	124
Figura 27 – O arroz foi jogado no chão enquanto o artista fazia a performance	126
Figura 28 – Comentários de ataque a Luciana Genro	156
Figura 29 – Protesto contra o fechamento da mostra	159
Figura 30 – Público esperando entrar na exposição no Parque Lage	160
Figura 31 – Imagem polêmica sobre Queermuseu publicada por Ary (2017)	166
Figura 32 – Site sobre a exposição, mostrando a obra de Bia Leite	168
Figura 33 – Site sobre a exposição, mostrando a obra de Fernando Baril	171
Figura 34 – Vista lateral da obra «Amnésia» no jornal GaúchaZH	173
Figura 35 – Obra «Tigre», Antonio Obá, 2017	174
Figura 36 – Mapa de interações entre censor e censurado	186
Figura 37 – Diagrama sobre os discursos dos censores em ambos casos	189
Figura 38 – Diagrama sobre o discurso dos grupos subalternos na Venezuela	190

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Atitudes dos censurados e aliados diante à censura	191
----------	--	-----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAMC	Association of Art Museum Curators
AD	Análise de Discurso
AI-5	Ato Institucional nº5
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
COVID-19	Corona virus disease 2019-nCoV
DOPS	Departamento de Ordem Política Social
EUFRA	European Union Agency for Fundamental Rights
FMN	Fundación Museos Nacionales
IACHR	Inter-American Commission on Human Rights
ICOM	International Council of Museums
IPYS	Instituto Prensa y Sociedad
LGBT+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e mais identidades
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MBL	Movimento Brasil Livre
MPPEF	Ministerio del Poder Popular de Economía, Finanzas y Comercio Exterior
MUVA	Museo de Arte Valencia
NCAC	National Coalition Against Censorship
OAS	Organization of American States
ONU	Organização das Nações Unidas
PR-RS	Procuradoria da República no Rio Grande do Sul
PT	Partido dos Trabalhadores
PSC-SP	Partido Social Cristão do São Paulo
PSUV	Partido Socialista Unido de Venezuela
Trans	Transsexual, transgênero
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
UN-ECOSOC	Economic and Social Council of the United Nations

UNESCO

United Nations Educational, Scientific and Cultural
Organization

SUMÁRIO

1 Introdução	17
1.1 Tema	17
1.2 Questões da pesquisa	28
1.3 Hipóteses	28
1.4 Objetivo geral	29
1.4.1 Objetivos específicos	29
1.5 Justificativa	29
1.6 Metodologia	31
1.6.1 Análise e interpretação de dados	31
1.6.2 Levantamento de dados	35
1.6.3 Estrutura da pesquisa	42
2 Arte, memória e museus	44
2.1 Transgressão e transcendência na arte	44
2.2 A memória desde o oficial até o clandestino	53
2.3 Museus como espaços plurais	60
3 Censura nos museus de arte	67
3.1 Tensões atuais entre a deontologia e o cerceamento da liberdade de expressão	67
3.2 Arte e sexualidade	73
3.3 Mecanismos de censura nas instituições de arte	80
4 O caso da exposição “El Tercer Mundo”	88
4.1 Breve introdução sobre a censura na Venezuela	88
4.2 A produção e fechamento de El Tercer Mundo	94
4.3 Gas, M ^A x Provenzano, 2002-2015	116
4.4 Gaussiana de escombros, M ^A x Provenzano, 2015	118
4.5 Coma arroz, M ^A x Provenzano, 2015	123
5 O caso da exposição “Queermuseu”	128
5.1 Breve introdução sobre a censura no Brasil	128

5.2 A produção e fechamento de Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira	139
5.3 Travesti da lambada e deusa das águas, Bia Leite, 2013	162
5.4 Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva, Fernando Baril, 1996	169
5.5 Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015	173
6 Comparações, análises e proposições	177
6.1 Censurados, aliados e censores em El Tercer Mundo	177
6.2 Censurados, aliados e censores em Queermuseu	180
6.3 Ações, narrativas, discursos e memórias nos casos de censura	185
6.4 Proposições	192
7 Considerações finais	194
Referências	199
Apêndices	220
Anexos	265

1 Introdução

1.1 Tema

O objeto de arte está constituído por uma materialidade que permite sua apreciação através dos sentidos, mas também de imaterialidades vinculadas a discursos construídos e transmitidos em determinados contextos sociais. As obras de arte podem servir como veículos da memória através dos seus símbolos externos, estabelecendo que as imagens, segundo Assmann (2008), são interações imateriais com a mente que lembra e a lembrança.

Assim, a memória “é ativada também por parte da imaginação de cada indivíduo, sempre que evocada [...] estabelecendo uma relação direta entre o artista [...] e espectador” (OLIVEIRA, 2014, p. 79). Porém, a experiência estética tem a potencialidade de transcender a relação da memória individual. Assmann (2008) através da definição de memória cultural trata, teoricamente, que tais evocações causadas pela materialidade estética podem constituir-se como memória cultural, configurando lembranças, preconceitos e linguagens compartilhadas por um grupo de pessoas dentro de seus lugares de memória.

Por seu turno, os museus como lugares de memória exercem uma seleção de objetos e constroem narrativas curatoriais, influenciados direta ou indiretamente pelo discurso oficial da sociedade ou Estado, o que diversos autores consideraram como controle da informação. Mesmo sem tratar-se de países com governos ditatoriais, existem tabus, cerceamentos e memórias silenciadas dentro das democracias que ainda não conseguem serem visualizadas nos museus. De tal maneira, os países democráticos assinaram documentos para iniciar regulações que permitiriam a liberdade de expressão, a soberania e paz interna. Tais como, o artigo XIX da Declaração Universal dos Direitos

Humanos adotada pela Organização das Nações Unidas em 1948; os artigos 5 e 220 da Constituição Brasileira de 1988; e os artigos 57 e 58 da Constituição da Venezuela de 1999¹. No entendimento de Torres (2013), são documentos que promovem o respeito à expressão e manifestação do pensamento, assim como a criação e livre circulação da informação, ou seja, direitos essenciais para a dignidade do indivíduo em qualquer estrutura democrática.

Segundo Costa (2014), a liberdade de expressão é usada como figura marcante dos estados democráticos para se diferenciar do totalitarismo do comunismo na União Soviética e o nazismo alemão. As instituições modernas no capitalismo oferecem ao mundo a visão de neutralidade e o julgamento do ato censor como desrespeito às dinâmicas sociais entre cidadãos e órgãos do Estado. O autor compara a Modernidade com o passado europeu, cheio de monarquias com órgãos censórios, tais como a Inquisição que promoviam a queima de livros e assassinatos. Porém, a moralidade moderna na defesa da liberdade de expressão dentro dos estados democráticos não é uma desculpa para negar os atos censores que ainda acontecem contra a livre produção cultural e manifestação de ideias entre indivíduos. Também não se pode negar a existência de discursos hegemônicos que invisibilizam e apagam outras narrativas, assim como os efeitos da colonização nas repúblicas americanas e africanas, só para ilustrar.

A existência da censura hoje indica que o Estado como instrumento regulador, garantidor do discurso e da memória hegemônica, ainda faz parte de nossas estruturas democráticas. Silva (2009) pressupõe que silenciar um grupo de cidadãos atrofia

¹“Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras” (UNIVERSAL, 1948)

“Art. 5: IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1990)

“Art. 220: É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística” (BRASIL, 1990)

“Artículo. 57 Toda persona tiene derecho a expresar libremente sus pensamientos, sus ideas u opiniones de viva voz, por escrito o mediante cualquier otra forma de expresión, y de hacer uso para ello de cualquier medio de comunicación y difusión, sin que pueda establecerse censura” (VENEZUELA, 1999)

“Artículo 58. La comunicación es libre y plural... Toda persona tiene derecho a la información oportuna, veraz e imparcial, sin censura... así como el derecho de réplica y rectificación cuando se vean afectados directamente por informaciones inexactas o agravantes” (VENEZUELA, 1999)

grandemente a participação política, diminuindo a diversidade de pontos de vista, além de implicar numa ruptura com a neutralidade prometida pela democracia – conforme artigos legais mencionados anteriormente.

Por outro lado, Fonseca (2018) explica que as instituições que gerenciam espaços públicos e privados dentro dos territórios de poder designados como Estados, poderiam enfraquecer o exercício dos direitos estabelecidos, como o acesso à informação contida em objetos de arte, para assim erguer as narrativas dominantes. De tal maneira, a censura acontece como uma substituição da memória cultural enquanto que exalta aquelas memórias concordes ao discurso hegemônico. O sociólogo francês Pollak (1989) define as memórias de tal discurso como memória oficial ou memória dominante, assim como os discursos dominados ou resistentes estão constituídos por memórias clandestinas, proibidas, subterrâneas e até mesmo inaudíveis. É assim como

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 6).

Partindo da ideia da memória como fenômeno de compartilhamento, Vieira (2015) descreve como Pollak teve interesse na solidificação da memória, o porquê algumas lembranças e objetos são mais duradouros que outros, argumentando que o passado é frequentemente utilizado para unificar grupos da sociedade. Então, Pollak explica que a memória é uma construção coletiva a partir das heranças dos grupos para estabelecer um sentimento de identidade, de tal maneira, um indivíduo reconhece que é diferente aos outros mas acredita que pertence a uma família, uma etnia, uma nação. Porém, por que alguns grupos consideram que existem memórias indizíveis? De acordo com Louai (2012), o termo "memória subterrânea" está relacionado com a "subalternidade" que foi utilizada nas teorias de Antonio Gramsci no livro *Prison Notebook* entre 1929 e 1935, para descrever qualquer pessoa de baixo nível que sofre a opressão de uma elite dominante. Portanto, a condição subalterna está caracterizada pelo ostracismo e invisibilidade. Gramsci considera que as classes subalternas têm uma história tão

complexa quanto a classe hegemônica já que ambos compartilham territórios sob uma rede desigual de poder até que acontece uma revolução, causando que a rede entre dominantes e dominados seja alterada.

O fenômeno de censura assume uma relevância exponencial quando acontece dentro do museu de arte, uma instituição cultural que legitima o objeto, transformando um artefato cotidiano ou uma materialidade estética em um objeto sacralizado que contém uma aura valiosa e atraente. Além disso, outros espaços patrimoniais exercem a censura cotidianamente. Araújo (*et al.*, 2019) refere que os censores podem até estar em centros comprometidos com as minorias políticas, como museus comunitários e ecomuseus, já que eles desejam manter uma dinâmica política onde as ideias divergentes sejam emudecidas.

Cameron (2008) classifica as ações dos museus em duas categorias: apolíticas e políticas. A primeira é sobre o museu visto como centro de suposta neutralidade, isto é uma crença idealizada e moralizada das instituições culturais, onde podem-se exibir argumentos políticos e elementos de conflito sem manipulações nem censuras. Os grupos que compartilham memórias subterrâneas podem agir sob a proteção oferecida pelo museu, embora o museu esteja em risco quando narrativas e opiniões apresentadas viram em um debate partidário. Portanto, Cameron (2008) sugere que o museu seja um lugar sem julgamentos nem respostas a assuntos morais, sendo a legitimidade o fator chave para apresentar narrativas vulneráveis a censura. O autor analisado não toma em conta que o museu está submerso num território onde se confrontam discursos heterogêneos, dando lugar a cerceamentos e invisibilidade de memórias clandestinas.

A categoria política que Cameron (2008) se refere, é aquela vinculada ao processo de civilização dos museus nacionais no século XIX. Os governos usaram os centros culturais e museus para agir sobre a estrutura de valores morais e éticos da cidadania.

As exposições atuam como ferramentas para construir e justificar um sistema moral de forma tangível, construindo um campo de visibilidade por meio da escolha de tópicos, conteúdo incluindo objetos materiais, ângulo moral e decisões de censura (CAMERON, 2008, p. 11, tradução nossa).

De tal maneira, o museu mostra a seleção, a escolha do governo ou entidade privada, que dialoga com o público desde uma posição de prestígio e legitimidade, dando relevância às narrativas alheias e às vezes apagando conteúdo essencial para as comunidades. Ou seja, o trabalho do museu é ideológico segundo a definição de Thompson (2011), onde a ideologia é um conjunto de significados, sentidos e as maneiras como eles são usados para sustentar relações desiguais de poder. Segundo Foucault (1988) a história política do Ocidente contém uma ampla produção de verdades; significados que foram usados para criar, estabelecer discursos aceitos como verdadeiros. O museu virou em espaço de poder para confrontar e persuadir através de dados curados, criando uma experiência pedagógica para o público.

Coles (2016) concorda, explicando que os museus ganharam tal *status* prestigioso de integridade pela vinculação com coleções institucionais, universidades e exposições pedagógicas. Neste sentido, o autor questiona se o museu pode recuperar a confiança do público que rejeita o discurso de poder e ademais, se os museus podem se perceber como apolíticos e ao mesmo tempo numa rede de poder que involucra todas as instituições culturais.

Hoje os artistas de arte contemporânea usam as memórias subterrâneas para visibilizar outras narrativas e questionamentos políticos nos espaços de exibição e mercado, narrando sobre temas cotidianos que afetam à sociedade mas que antes eram considerados tabus. A arte atual

nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição (DIDI-HUBERMAN 2012, p. 209).

Conquanto, é complexo pensar sobre livre escolha e liberdade de expressão sem examinar a dimensão ética dentro dos museus e como ignoram-se as leis e normativas deontológicas que defendem as memórias subterrâneas que agora são silenciadas. Concretamente falando, dois casos recentes – dentre tantos outros existentes – são emblemáticos e significativos no que tange ao entendimento acerca do fenômeno

contemporâneo da censura, operando no horizonte específico da arte, como estratégia de esvaziamento da memória cultural. O primeiro é o fechamento inesperado da exposição *El Tercer Mundo*, de MAX² Provenzano, no Museu de Arte de Valencia, na cidade de Valencia, estado Carabobo, Venezuela. Em 2014 o referido artista venezuelano ganhou o Prêmio de Exibição no Salão Jovem, organizado pelo MUVA, razão pela qual o Museu aceitou sua proposta expositiva. A instituição pertence à Fundação Museus Nacionais, que é o maior sistema museológico público na Venezuela, dirigido pelo Ministério de Cultura.



Figura 1 – Exposição *El Tercer Mundo*.
Fonte: PROVENZANO, 2020.

O MUVA inaugurou a exposição individual *El Tercer Mundo* de MAX Provenzano em 16 de outubro de 2015, como correspondia o prêmio dele, sem saber que o artista pretendia criar uma crítica social sobre as relações internacionais entre China e Venezuela, e o problema que essas relações causavam sobre o povo venezuelano. Desde o início da implementação do modelo socialista na República Bolivariana da Venezuela, e sua associação política e financeira com a República Popular da China,

² O artista se apresenta como «MAX» nas exposições e contas de redes sociais, portanto, será mantido esse acordo ortográfico.

criaram as suspeitas e acusações de corrupção em projetos de desenvolvimento, como agricultura e habitação³.

O curador da exposição, Parabavis (2015), refere que *El Tercer Mundo* fazia uma exploração da mentira que o Mercado Chinês traz com sua percepção de vida *low-cost* e a frustração do governo venezuelano sobre a utopia socialista da felicidade. Além disso, *El Tercer Mundo* criou uma interação das memórias históricas sobre a política venezuelana e as mudanças do presente através dos objetos encontrados em projetos chineses de habitação ou comércio no território venezuelano.

Existem grupos que compartilham memórias comuns em oposição às ideias socialistas que tomaram posição como discurso hegemônico na Venezuela desde o golpe de Estado de 1992, protagonizado por Hugo Rafael Chávez Frias contra o presidente Carlos Andrés Pérez. Hoje há uma continuidade do discurso chavista pelo atual presidente Nicolás Maduro Moros. A oposição venezuelana estabeleceu um metadiscurso⁴ que abrange narrativas históricas, identidades heterogêneas e amplitude do espectro político, já que está constituída por: comunistas, socialistas libertários, progressistas, nacionalistas, social-democratas, conservadores, democratas cristãos, keynesianistas, ambientalistas e feministas.

Só para criar uma introdução sobre a censura acontecida, é necessário mencionar que a polarização política na Venezuela está na aceitação ou não do regime supostamente autoritário. Eles acreditam que o Partido Socialista Unido da Venezuela – ao qual pertencem o presidente, ministros, governantes dos estados e outros políticos – é um mecanismo para manter uma ditadura socialista envolvida em casos internacionais de corrupção, nepotismo, abusos da memória, aprisionamento de políticos opositores, criação de guerrilhas, violência contra civis nos protestos, proselitismo nas escolas e universidades, assim como no caso desta pesquisa, a censura de espaços educativos e culturais. Também existem outros problemas complexos relacionados com saúde,

³ Tais informações serão profundamente abordados numa seção posterior nessa dissertação.

⁴ Relacionado com o conceito de metamemória de Joël Candau. "No nível coletivo, a proliferação do discurso na memória que pode ser descrita como metamemória, como quando, por exemplo, os atores da vida política dizem: «nós temos uma memória nacional»" (CANDAU, 2015, p. 83).

infraestrutura, políticas econômicas e relações internacionais que causaram a hiperinflação e a migração em massa na década recente.

El Tercer Mundo foi exposta por apenas dois dias, fechando em 18 de outubro do mesmo ano, sem explicações públicas ou debate com o artista. A resposta do artista foi visibilizar o ato censor no seu blog através de um texto nomeado “Estragos o la dialéctica de los escombros”, ademais de imagens e vídeos do espaço museográfico. MAX Provenzano afrontou a censura, questionando a natureza ética das ações do Museu de Arte de Valencia:

O silêncio seria normalizar esse tipo de eventualidades [...] daí a urgência em manifestar desconforto, desrespeito e falta de apoio, um evento que não pode ser deixado atrás das portas de uma instituição (PROVENZANO, 2015, p. 5, tradução nossa).

O segundo caso de censura destacado aqui é o fechamento inoportuno da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, que aconteceu na cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul. Foi uma exibição sobre arte queer e memórias da comunidade LGBT+⁵ no Santander Cultural, uma instituição que pertence ao Banco Santander, subsidiária do banco espanhol no Brasil. *Queermuseu* foi aberto em 15 de agosto de 2017 e fechou em 10 de setembro do mesmo ano. Carneiro (2018) menciona que o fechamento foi causado pelas críticas conservadoras de distintos grupos da sociedade civil, entre eles o Movimento Brasil Livre, movimento político que propõe a privatização das escolas, serviços de saneamento básico, presídios e Caixa Econômica Federal, assim como a imitação do modelo alemão no parlamento e sistema de saúde (MOVIMENTO BRASIL LIVRE, 2015). O documento de propostas aprovadas do Primeiro Congresso Nacional do MBL disponível no site oficial não faz menção da comunidade LGBT+, negros nem mulheres.

⁵ Hoje existem denominações mais compridas e portanto difíceis de pronunciar e escrever, por exemplo, LGBTQQICAPF2K+, do inglês: *Lesbian, gay, bisexual, transgender, queer, questioning, intersex, asexual, agender, ally, curious, pansexual, polysexual, friends and family, two-spirit & kink*. De tal maneira, nesta investigação se usará a sigla LGBT com sinal de adição (+) que abrange identidades emergentes, devido a que esta forma é mais breve e fácil de memorizar.

O MBL e outros grupos de direita reconhecidos pela promoção de fundamentalismo religioso associaram as obras exibidas ligadas à diversidade sexual e expressão de gênero, com pedofilia, zoofilia e outros aspectos negativos. Também o *Queermuseu* foi criticado por receber aproximadamente R\$ 800 mil de financiamento pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, gerando uma opinião escandalosa sobre o uso dos impostos cobrados pelo Estado Brasileiro.

Para compreender o porquê a comunidade LGBTQ+ é alvo constante de ataques e censura, tem sido feito um resumo histórico mais profundo nos capítulos posteriores. Ferreira e Sacramento (2019) narram que o movimento de defesa dos direitos LGBTQ no Brasil começou na década de 1970, durante a ditadura militar, e logo no início de 1980 aconteceu a consolidação de movimentos identitários como o feminismo.

O grupo Somos de São Paulo visibilizou a luta através da mídia nos anos 80, em cartas públicas de protesto e jornais próprios que ajudaram a desenvolver ideais da militância homossexual, ajudando à sociedade a apagar preconceitos. Também existia o Movimento Homossexual Brasileiro que logo começou a integrar lésbicas, trans e outras identidades no movimento reivindicativo.

Segundo Camargo (2017), a repressão da AIDS é um dos desafios preconceituosos que afronta a comunidade LGBTQ+ seguida por uma onda de governos conservadores que ainda apoiam discursos de ódio e censura. Dentre as Artes Visuais surge a arte queer como manifestação contra o discurso opressivo, e as obras de arte queer foram incluídas em exposições de instituições culturais. O *Queermuseu* foi só um dos casos de ataque contra espaços de arte a favor de narrativas subterrâneas.

Camargo (2017) e também Ferreira e Sacramento (2019) coincidem que aconteceram episódios de luta política contra propostas homofóbicas e transfóbicas dos grupos conservadores, por exemplo, o Projeto de Decreto Legislativo 234/11 conhecido como "cura gay", aprovado em 2011 pelo pastor Marco Feliciano do PSC-SP, presidente da Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados, permitindo que os psicólogos promovessem tratamentos de reorientação sexual, o qual ocasionou diversos protestos nas redes sociais e ruas. Posteriormente, em 2017 o juiz Waldemar Cláudio de

Carvalho, da 14ª Vara do Distrito Federal apresentou uma liminar parecida ao projeto mencionado. As tentativas de institucionalizar uma "cura gay" estão relacionadas com o crescimento da bancada política evangélica no Governo Federal e as formas como as crenças religiosas deles atuam contra as identidades e expressões não heterossexuais nem cisgênero, ademais de usar o termo pejorativo "ideologia de gênero" para designar qualquer iniciativa.

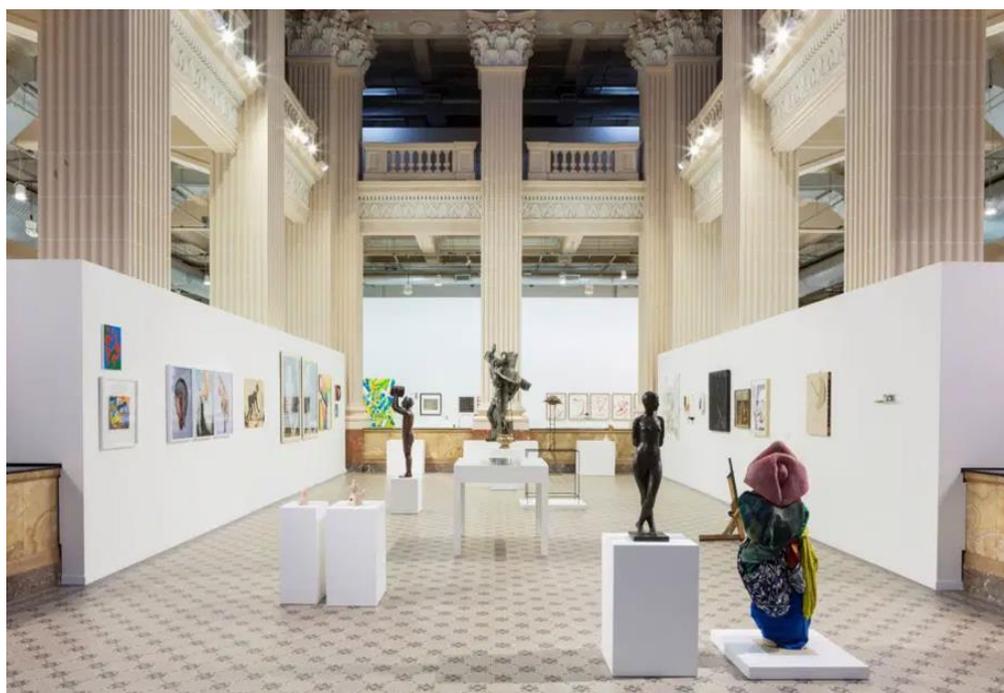


Figura 2 – Exposição *Queermuseu*.
Fonte: VEJA, 2017.

Queermuseu visibilizou a memória subterrânea ligada aos sofrimentos da comunidade de homossexuais, bissexuais, trans e queer, sobre os acontecimentos de distintos tipos de discriminações: assédio moral, violência e assassinato, proibição de construir famílias homoparentais, suposição de heterossexualidade como única orientação sexual aceita pela sociedade, terapia de conversão gay, cuidados de saúde desiguais, etc. Além de referir-se às violências passadas, a narrativa também erigia-se

sobre a luta política e social que acontece desde o início da história, sendo a rebelião de *Stonewall* de 1969⁶ seu exemplo americano mais contemporâneo.

Temos que lembrar que o fechamento aconteceu em razão de uma onda de protestos nas redes sociais e ruas, quando distintos indivíduos atacaram a instituição cultural e a comunidade LGBT+, para assim exigir que o projeto expositivo fosse censurado. O ato censor causou desrespeito ao cronograma fixado entre artistas e instituição, gerando ainda mais controvérsia na sociedade brasileira.

As duas exposições trazidas à baila aqui são projetos museológicos que vão além das narrativas estéticas tradicionais, para confrontar e questionar significados políticos e sociais, constituindo agora uma memória na arte contemporânea, abruptamente silenciada pelo seu potencial de pôr em risco o poder hegemônico que alguns setores da sociedade tem sobre comunidades que discordam sobre as políticas e crenças preponderantes.

Esta investigação foi desenvolvida durante a pandemia da COVID-19 que iniciou em fevereiro de 2020 no Brasil. O surto trouxe novos desafios e dificuldades durante a coleta e processamento de dados devido à dificuldade de acesso às instituições e informantes chave, considerando que também houveram episódios de instabilidade política, luto coletivo e outras perturbações que obstaculizaram o uso de técnicas e métodos investigativos. Tais condições são de caráter excepcional, e fazem com que o desenvolvimento desta pesquisa seja diferente de outras que sucederam durante períodos de aparente normalidade, de tal maneira, o uso do ciberespaço foi tão essencial quanto predominante.

⁶ Motins da comunidade LGBT+ contra a polícia da cidade de Nova Iorque, devido às batidas policiais em bares gay que aconteceram como fato discriminador no bairro Greenwich Village de Manhattan. Em 24 de junho de 2016, o presidente dos Estados Unidos Barack Obama oficializou o palco principal da revolta, o bar *Stonewall Inn*, como um monumento nacional.

1.2 Questões da pesquisa

Se formularam as seguintes interrogações:

- como os contextos político-sociais motivaram os casos de censura nas exposições *El Tercer Mundo* e *Queermuseu*, e quais são suas implicações na representação artística das memórias subterrâneas?;
- quais considerações foram mobilizadas pelas instituições para estabelecer a censura como ato de resolução de conflitos entre grupos da comunidade?;
- como os atos censores e as relações assimétricas de poder impactaram os grupos subalternos que se identificaram com as memórias subterrâneas?

1.3 Hipóteses

Em consequência, às seguintes hipóteses ajudaram a explorar os elementos que constituem o fenômeno da censura e a interação das instituições e dos grupos humanos:

El Tercer Mundo e *Queermuseu* foram exibidos em espaços e contextos político-sociais onde grupos detentores de um discurso hegemônico, homogeneizador consideraram o conteúdo como censurável, visibilizando a confrontação entre narrativas dominantes e subterrâneas.

As instituições culturais escolheram a censura como uma ação neutral que protege a dignidade humana sem se transformar em partidários dentro do conflito, evitando assim a perda de reputação como espaço legitimador.

Os grupos subalternos detentores das memórias censuradas passaram a ser deslocados dos espaços públicos e a carência de visibilidade se traduz como cerceamento da liberdade de expressão e apagamentos das memórias.

1.4 Objetivo geral

Analisar a censura das memórias subterrâneas nas exposições *El Tercer Mundo* e *Queermuseu*, como fenômeno discursivo que determina o controle da memória cultural através de cerceamentos e conflitos de poder.

1.4.1 Objetivos específicos

Se consideraram os seguintes objetivos:

- analisar os elementos censurados que constituíram as memórias subterrâneas nas exposições *El Tercer Mundo* e *Queermuseu*, sob uma perspectiva atenta ao contexto político e social;
- estudar a possibilidade de cerceamento da liberdade de expressão e controle da memória cultural através dos atos censores em *El Tercer Mundo* e *Queermuseu*;
- descrever os diferentes tipos de censura que aconteceram e as consequências deles no conflito institucional;
- contrastar os dois casos estudados para assim compreender o fenômeno da censura nos museus e a dinâmica social envolvida na reiteração do discurso hegemônico.

1.5 Justificativa

Esta pesquisa, portanto, justifica-se por propor uma discussão acadêmica sobre a censura dentro dos museus de arte, chamando atenção para o fato de que o cerceamento de certas representações simbólicas que conformam memórias subterrâneas, não só atinge o artista e sua possibilidade de mostrar sua obra e participar do mercado cultural,

mas também a comunidade que pode se sentir refletida dentro da narrativa. Se aquelas obras não são exibidas, não participam em eventos culturais, não entram a acervos de museus, então correm o risco de tornarem-se esquecidas; tal como se pergunta Araújo (*et al.*, 2019, p. 94) “quantas memórias exiladas ali não estão?” Posteriormente, o problema será que dificilmente os museus poderão construir narrativas legítimas sobre diversidade ou divergência sem objetos que escapam do discurso hegemônico.

Além disso, o Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas não tinha projetos que exploram a censura das memórias subterrâneas na Arte Contemporânea. Portanto, a pesquisa é um projeto inovador que gerou uma contribuição científica, teórica e metodológica capaz de inspirar outros pesquisadores, criando novas linhas epistemológicas relacionadas com a memória cultural, artes visuais, direitos humanos, liberdade de expressão e inclusão de narrativas divergentes em espaços culturais.

No contexto da conservação de arte e memória nos museus, a pesquisa ajudou a conhecer alguns dos elementos que configuram o discurso no fenômeno da censura e, assim, prever o acontecimento desde o início, construindo uma dinâmica positiva entre os profissionais do museu, os artistas e a comunidade. De tal maneira, os museus de arte poderão aderir a organizações e movimentos que lutam pelos direitos humanos e que algumas vezes os desconhecem, até que a censura já tenha acontecida. Tudo isso aponta para a construção de uma sociedade mais inclusiva, com narrativas divergentes que refletem as distintas identidades que estruturam as memórias das regiões latino-americanas.

A Coalizão Nacional Contra a Censura, em inglês National Coalition Against Censorship (2019)⁷, criou algumas resoluções para resolver problemas em espaços de controvérsia através de uma chuva de ideias com outras instituições, como a Aliança Americana de Curadores de Arte⁸, após a censura da exposição *Hide/Seek: Difference*

⁷ Siglas em inglês, NCAC.

⁸ Siglas em inglês, AAMC.

and Desire in American Portraiture, em Washington, D.C., nos Estados Unidos⁹. Mas é um documento que não explora o fenômeno cientificamente, se não, desde experiências e práticas desenvolvidas pelos profissionais que trabalhavam em instituições como a NCAC, AAMC e a Aliança Americana de Museus. Então, uma pesquisa baseada em dois contextos sociais e políticos diferentes, permitiu criar uma análise que responde melhor à complexidade dos territórios latino-americanos, o Brasil e a Venezuela.

Pessoalmente, escolhi a censura como tema devido ao fato de ter trabalhado por 5 anos dentro de uma instituição cultural na Venezuela, sendo testemunho da censura que acontece frequentemente aos artistas da comunidade LGBTQ+ e também aos opositores às políticas culturais e econômicas do governo. Infelizmente, o suposto Socialismo do Século XXI é gerido por um grupo hegemônico que até agora não reconhece os direitos da diversidade sexual e de gênero nem permite a visibilização das memórias não compatíveis com o plano nacional de governo. Na minha região ainda há artistas que não conseguem exibir nos espaços culturais, na sua maioria pertencentes ao Estado, e, portanto, convivem num conflito ideológico contra o Partido Socialista Unido da Venezuela. De tal maneira, me sinto na obrigação ética de explorar as possibilidades de resolução desses tipos de conflitos e a reivindicação histórica das memórias e identidades.

1.6 Metodologia

1.6.1 Análise e interpretação de dados

Os instrumentos que foram processados para compreender o contexto político e social do fenômeno da censura nos territórios venezuelano e brasileiro corresponderam ao paradigma qualitativo e portanto, à visão interpretativa que compreende as culturas

⁹ O livro digital, *Museum best practices for managing controversy* <<https://ncac.org/resource/museum-best-practices-for-managing-controversy>> está baseado em três estratégias: Compromisso público com a liberdade de expressão artística, preparação frente a possível controvérsia e procedimentos para dirigir mídia e público após a exibição de conteúdo sensível a controvérsia.

como conglomerados de signos e símbolos transmitidos dentro de um entorno determinado. Segundo Monje Álvarez (2011) os atores sociais não são apenas objetos de estudo mas geradores de significados, subjetividades que podem ser analisados, explorados através das suas crenças, motivações e intenções. Tal visão interpretativa consiste na acumulação de dados – imagens, documentos textuais, testemunhos, dentre outros – para assim construir uma teoria que permita conhecer o fenômeno.

Também foi utilizado o método comparativo da concordância de Mills que, segundo Gonzalez (2008), estuda dois ou mais casos que têm apenas uma circunstância comum, para determinar se essa circunstância é a causa ou efeito do fenômeno. Deste modo, o fenômeno é a censura das memórias subterrâneas, a circunstância em comum entre as exposições El Tercer Mundo e Queermuseu é o fechamento inesperado e algumas das circunstâncias dissimiles são: o contexto cultural e político e as atitudes de censurados e censores. À medida que a investigação foi desenvolvida, outras circunstâncias foram caracterizadas para compreender melhor a relação causal entre circunstância comum e fenômeno.

A censura dentro de nossas sociedades cria silêncios, evidenciando o historicamente não-dizível, espalhando elementos parcialmente proibidos que têm relação direta com os exercícios de poder, as dinâmicas sociais entre espaços culturais e a sociedade, assim como a interação entre obra de arte e público. O discurso, descrito por Lima *et al.* (2017) inclui aqueles elementos nomeados, constituindo uma construção social que parte da linguagem como produtora e reprodutora de conhecimento, ou seja, o discurso está baseado na ideologia e pode-se considerar como objeto próprio para produzir sentidos, gerando novos significados quando uma obra de arte é enxergada.

Leeuwen (2005) argumenta, citando a Foucault, que os discursos são um conjunto de conhecimentos socialmente construídos em contextos específicos, que podem ser tanto grandes, como o caso dos discursos de identidade nacional ou raciais, e também na pequena escala, como um discurso familiar. Podemos dizer, assim, que o público que visitou as exposições pela primeira vez está imerso em discursos diferentes daqueles dos trabalhadores da instituição cultural, construindo um diálogo pedagógico e hermenêutico. Por sua vez, Pêcheux (1997) menciona que um discurso está composto por sintomas

como elementos superficiais e as remissões daquela superfície, pelo que o pesquisador pode levar a análise a níveis distintos até compreender o processo de produção dominante do discurso.

De tal maneira, Henge (2008) estuda o pensamento pecheuxtiano para explicar dois elementos chave do discurso: as formações discursivas e as formações ideológicas. As formações discursivas materializam a ideologia através de enunciados relacionados com regras comuns que determinam o que deve e pode ser dito, ou seja, elas são o ponto de convergência entre discurso e língua para estabelecer relações de poder. Enquanto que uma formação ideológica é uma agrupação de formações discursivas que ajuda a compreender o mecanismo imaginário da ideologia dentro da sociedade. Por conseguinte, explorar as formações ideológicas e discursivas na investigação foi um processo chave para identificar as narrativas, evocações e memórias dos indivíduos censurados.

Às vezes tais sentidos são negados, fazendo parte no interior da memória discursiva, também evidenciada na censura como um ato que busca o esquecimento total que dará prioridade a outras narrativas. Mas deve-se fazer ressalva, que o ato censor existe como consequência de um discurso. De tal forma, Moreira (2011) recomenda a Análise do Discurso para compreender a resistência das memórias subterrâneas e o silenciamento que acontecem após o ato censor, já que a censura acontece quando a ideologia dentro do seu efeito de naturalidade e percepção correta do mundo tenta apagar as tensões que virariam em novos sentidos.

Kress e Leuwen (2006) criaram um estudo sobre as memórias das crianças na construção de símbolos e signos expressados no desenho como elementos comunicativos. Os autores determinaram que o desenho de uma paisagem só teria sentido no contexto histórico e territorial no qual foi concebido, estabelecendo ademais, diversos modos comunicativos e aspectos particulares, se diferenciando dos desenhos de outras épocas e artistas. Assim os recursos semióticos vão além do discurso falado ou escrito, e fazem parte da memória cultural e discursiva nas artes visuais, nos acontecimentos do ato censor e as ações das comunidades involucradas no conflito.

Nesse sentido, Silva e Almeida (2017) definem a memória discursiva mediante outros autores da metodologia da AD como Orlandi e Baena, mencionando que é um tipo de memória relacionada com a produção do discurso. Dentro da sociedade os discursos são gerados, esquecidos e finalmente as reminiscências continuam como memória, motivo pelo qual os indivíduos não conseguem explicar o porquê algumas memórias são mais vulneráveis a censura do que outras.

A memória discursiva é uma memória de transmissão, não individual, que permite aos grupos humanos construir relações hermenêuticas entre linguagem e o mundo. Orlandi (2001, p. 33) expressa que a memória é tratada como interdiscurso dentro da AD, "para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido", ou seja, o interdiscurso é aquilo que fala antes, o significado preexistente que vai indicar como o observador age frente ao objeto exposto no museu e também influi sobre seu ponto de vista.

"A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social" (ORLANDI, 2001, p. 15), compreendendo assim que o baseamento metodológico da AD corresponde às dinâmicas sociais, permitindo a formulação de interpretações sobre o fechamento de *El Tercer Mundo* no outubro de 2015 na Venezuela e *Queermuseu* no outubro de 2017 no Brasil. Cilla e Costa (2015) insistem que a análise acontece no nível linguístico, e também além do dizível, nas representações que sobrepõem as ideias e coisas, configurando os dados empíricos do discurso em objetos teóricos.

Uma abordagem similar é oferecida pela multimodalidade por Bezemer e Jewitt (2010). Os autores oferecem um enfoque multidisciplinar que considera a imagem ligada à palavra, o gesto ao símbolo, encontrando elementos comuns entre a linguagem escrita e falada, o que permitirá explorar as narrativas e seus elementos semióticos. Pardo-Abril e Hernández-Vargas (2006) concordam ao adicionar a ação como categoria fundamental para compreender o discurso, já que a ação está vinculada à satisfação de necessidades, materializada na construção de objetos: a performance, a obra de arte, a sala de museu e a instituição como necessidade cultural. A dinâmica entre indivíduos e instituições é um

feedback criativo que acontece a diferentes níveis, se manifestando em acontecimentos, opiniões, documentos, apagamentos e omissões.

Compreendendo que o levantamento de dados configurou distintas narrativas, enriquecidas pela polissemia da arte contemporânea, deve-se considerar que a sociedade dá lugar a mais de um discurso. "Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia" (ORLANDI, 2001, p. 17) já que a língua interage como produtora de sentidos, reproduzindo o discurso apropriado pelos grupos humanos. É assim como Orlandi e Pêcheux estabelecem a relação língua-discurso-ideologia como elementos chaves para gerar a AD de maneira certa. Contudo, Orlandi (2001) menciona que os resultados serão diferentes de acordo com os instrumentais teóricos dos campos disciplinares usados durante a pesquisa, que neste caso foram aqueles relacionados com as Artes Visuais, a Sociologia, a Comunicação, a Museologia, agindo sobre a arte e memória censurada nos museus.

1.6.2 Levantamento de dados

As obras de arte de ambas exposições foram escolhidas arbitrariamente, seja pela visibilidade em reportagens sobre a censura dos casos ou porque foram mencionadas pelos possíveis entrevistados durante a exploração inicial da pesquisa, também foram consideradas obras com tópicos heterogêneos para abranger a maior quantidade de narrativas subterrâneas possíveis. De tal maneira, as seguintes obras de *El Tercer Mundo* foram analisadas através da observação simples e análise multimodal, estudando seus elementos implícitos e explícitos para desenvolver a AD. Por enquanto, elas podem ser descritas brevemente da seguinte maneira:

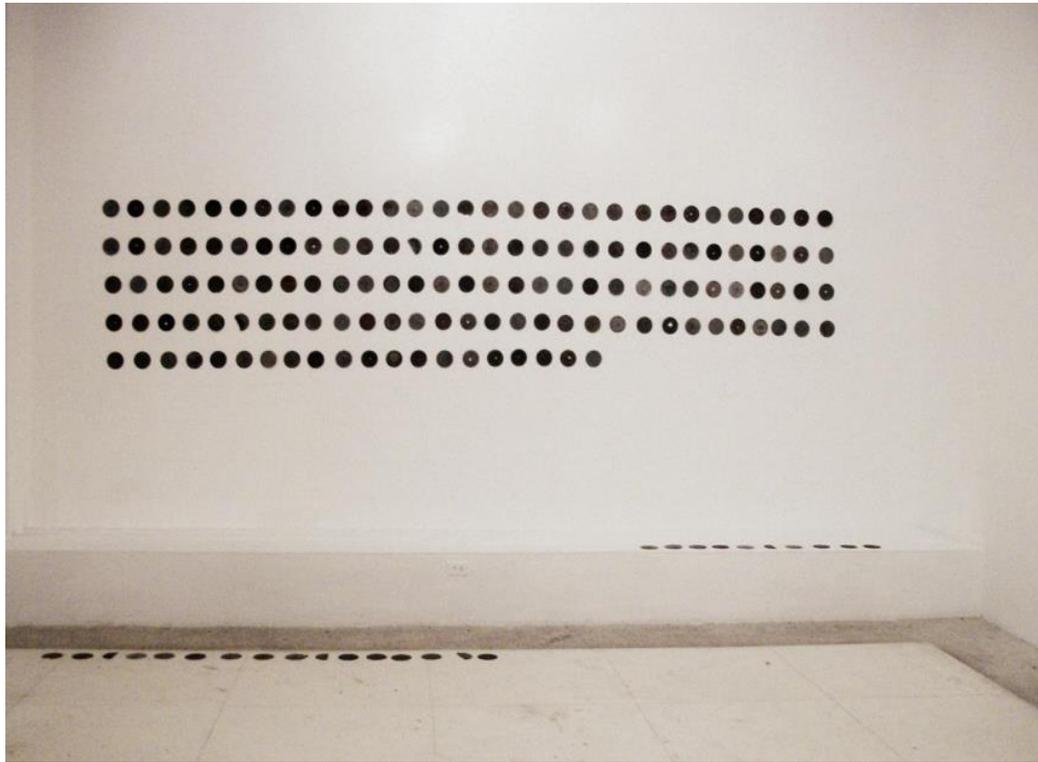


Figura 3 – Obra «Gas», MAx Provenzano, 2002-2015.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.

Uma das obras de *El Tercer Mundo*, é uma instalação de 166 tampas de gasodutos recolhidas das estradas venezuelanas entre 2002 até 2015. Os objetos estão organizados em linhas sobre a parede, painel branco saliente da parede e chão, podendo ser enxergados na distância como pequenos pontos cinzas. É notável que a obra está influenciada pelo *objet trouvé*¹⁰ e a arqueologia urbana. Os objetos encontrados dão conta da contradição entre a riqueza de recursos naturais, a carência de inversão do governo nos espaços públicos e as relações do governo socialista com outros países.

¹⁰ Termo francês criado por Marcel Duchamp no início do século XX para designar «objetos encontrados»



Figura 4 – Detalhe da obra «Gas», Mx Provenzano, 2015.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.



Figura 5 – Obra «Gaussiana de escombros», Mx Provenzano, 2015.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.

Instalação principal da exposição *El Tercer Mundo*, feita de ruínas: concreto, tijolos, solo, plásticos e metais. Os elementos compositivos estão ao redor de uma coluna branca, se integrando na arquitetura do espaço para recriar morros de escombros. Deixando a pá por perto como se fosse uma obra inacabada. De acordo com registros no *site* do artista, os elementos foram encontrados num projeto em construção e levados até o museu, dando origem a outras intervenções – performances curtas –. Parafraseando ao curador Parabavis (2015), o artista criou crônicas visuais sobre a paisagem das principais cidades venezuelanas, para refletir sobre a Venezuela como um país na crise econômica que carece de infraestrutura industrial, mas que continua dirigindo projetos de telecomunicações, moradia e transporte com a China.



Figura 6 – Obra «吃米饭»¹¹, MAx Provenzano, 2015.

Fonte: PROVENZANO, 2020b.

¹¹ Pronúncia «Chī mǐfàn», segundo Google Tradutor.

Performance acontecida na inauguração de *El Tercer Mundo*, registrada pelo artista e amigos dele. O título significa literalmente "coma arroz". O artista se sentou em frente a uma mesa cheia de arroz, no lado oposto da mesa havia uma cadeira vazia. Assim os visitantes podiam interagir enquanto ele comia o arroz usando pauzinhos chineses, *Kuáizi*. Ao finalizar o performance, os elementos de interação foram deixados no lugar como registro do acontecimento. A ação pode-se interpretar como uma metáfora sobre a hegemonia chinesa e as interações econômicas com a Venezuela, que transcendem como influências ideológicas e conflitos nas noções de progresso e democracia.

Por outro lado, as obras escolhidas de *Queermuseu* são as seguintes:



Figura 7 – Obra «Travesti da lambada e deusa das águas», Bia Leite, 2013.
Fonte: QUEERMUSEU, 2017.

Pintura acrílica, óleo e spray sobre tela, exposta no *Queermuseu*. Leite explora os estereótipos negativos e violências que sofrem as crianças na escola, quando elas não respondem à configuração cisgênero e heterossexual obrigatória. No aspecto formal, estão presentes duas personagens com ambientação abstrata no fundo. A personagem da esquerda veste blusa preta e saia azul, posando com a mão no pescoço, enquanto que a personagem da direita está com ambas mãos na cintura, vestindo apenas calcinha amarela. As duas apresentam rostos sorridentes e felizes, porém os textos "CRIANÇA VIADA / TRAVESTI DA / LAMBADA / <3" e "CRIANÇA VIADA / DEUSA DAS / ÁGUAS" insinuam tentativas de rotulagem dos corpos.

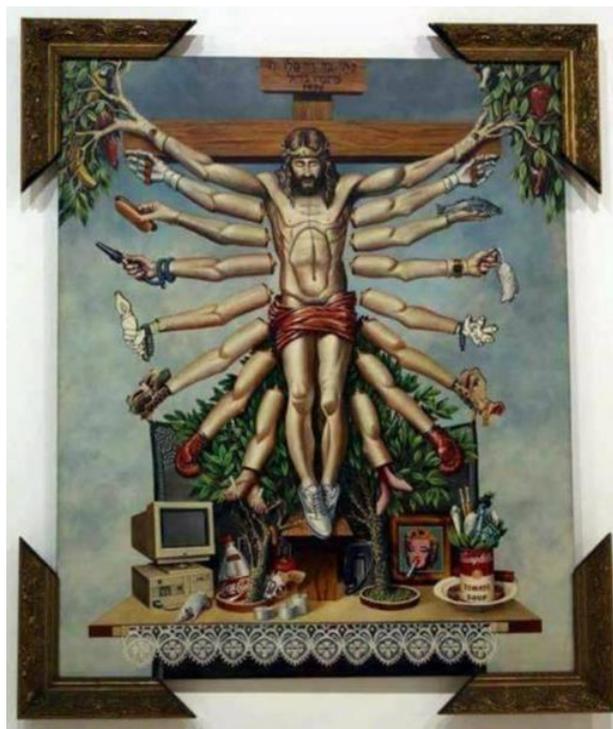


Figura 8 – Obra «Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva», Fernando Baril, 1996.
Fonte: QUEERMUSEU, 2017.

Pintura acrílica sobre tela com fragmentos de moldura barroca nas esquinas, a moldura dourada é de madeira com relevos de gesso que fazem referência à arte conservador e erudito. A representação de Jesus Cristo se metamorfoseia com uma

deidade do hinduísmo, e também aparece com elementos orgânicos e artificiais relacionados com a crítica à feminilidade construída pelo capitalismo. Outro detalhe interessante é que Shiva ou Siva se assume como masculino, sendo Parvati sua esposa, mas o artista talvez declama «Deusa Shiva» com tom satírico. Será interessante indagar como atuam as imagens sacralizadas fora dos espaços de culto, sob o olhar satírico e transgressivo da obra de arte.



Figura 9 – Obra «Amnésia», Flávio Cerqueira, 2015.
Fonte: QUEERMUSEU, 2017.

A descrição do aspecto formal estabelece que é uma escultura de bronze com tinta látex, exposta no Queermuseu. A obra representa um menino negro de pé, vestindo bermuda com torso nu, derramando tinta branca sobre o seu corpo enquanto que segura o balde sobre sua cabeça. Segundo, Santander Cultural (2017, p. 13) "trata-se de uma obra que discute, entre outras questões, a invisibilidade da comunidade afro-brasileira".

Sobre outros objetos de análise e interpretação, se utilizou a revisão documental e literária de produções como: catálogos, textos curatoriais, reportagens escritas, artigos de opinião e científicos, resenhas, entrevistas realizadas por outros pesquisadores, teses e dissertações que ajudaram a explorar o tema, diversas narrativas, ações e opiniões relacionadas com as exposições alvo de estudo.

A Análise de Discurso e os outros referentes teóricos mencionados foram utilizados para sustentar uma análise apropriada dos elementos textuais e não-textuais pertencentes aos casos das exposições de arte *El Tercer Mundo* e Queermuseu, que foram compiladas através de entrevistas com informantes chave relacionados aos acontecimentos descritos. Os depoimentos foram obtidos através de entrevistas estruturadas, criadas a partir dos temas relacionados com as noções teóricas e as obras de arte escolhidas, como pode ser observado nos Apêndices A, B e C. De tal maneira, as entrevistas foram realizadas através de videoconferências nas plataformas *Zoom* ou *Google Meet* devido ao risco de contágio durante a pandemia COVID-19, então os depoimentos foram transcritos em documentos de textos que relatem as condições das entrevistas, assim como a gestualidade e expressão dos entrevistados. Os atores de *El Tercer Mundo* a ser entrevistados foram os seguintes:

- MAx Provenzano: artista censurado no *El Tercer Mundo* (Anexo A);
- Elizabeth Marín: visitante da exposição e curadora de arte (Anexo B);

Enquanto que os informantes chave da exposição Queermuseu serão aqueles relacionados com o fechamento em Santander Cultural na cidade de Porto Alegre:

- Bia Leite: artista censurada no Queermuseu (Anexo C);
- Fernando Baril: artista censurado no Queermuseu (Anexo D);

1.6.3 Estrutura da pesquisa

A dissertação encontra-se dividida em seis capítulos, sendo que este se trata da “Introdução”, onde se apresentam os elementos estruturais da pesquisa: tema, problema, hipóteses, objetivos, justificativa e metodologia.

No capítulo segundo intitulado “Arte, Memória e Museus”, diversos elementos teóricos foram estudados através de revisão documental e literária, tais como: arte, as dinâmicas de poder, a representatividade das memórias subterrâneas na arte e os museus.

O terceiro capítulo, “Censura nos museus de arte”, tratou sobre o estudo do cerceamento da liberdade de expressão e o controle da memória cultural nos casos de estudo. Se realizaram entrevistas a informantes-chave relacionados com os atos censores e os dados gerados que foram analisados com instrumentos e estratégias da Análise do Discurso.

Posteriormente, os quarto e quinto capítulos foram intitulados “O caso da exposição *“El Tercer Mundo”* e “O caso da exposição *Queermuseu”*”, os quais permitiram descrever o contexto político e social envolvido em cada caso, assim como as caracterizações gerais sobre a censura e as consequências na dinâmica social dos museus onde aconteceram as exposições, usando técnicas metodológicas como a análise das obras de arte, entrevistas a informantes-chave e revisão documental.

O sexto capítulo “Comparações, Análises e Proposições” constou na aplicação das técnicas e métodos escolhidos para explorar os casos, assim como se desenvolveram proposições relacionadas com a preservação das memórias subterrâneas e a resolução de conflitos.

Por fim, o sétimo e último capítulo “Considerações finais” ofereceu dados conclusivos sobre as ideias apresentadas ao longo da produção científica.

2 ARTE, MEMÓRIA E MUSEUS

O seguinte capítulo teórico foi desenvolvido através da exploração documental. A revisão de teorias e análises de casos permitiram compreender elementos envolvidos no ato censor que acontece em museus e outras instituições culturais. Os diversos autores discutidos aqui ajudaram a criar redes conceituais entre noções ligadas à representação de memórias subterrâneas na arte, o poder da memória, a memória da arte, as políticas de conservação da memória e outras questões que fazem parte dos territórios democráticos e plurais, mas também daqueles entornos onde as ideias e memórias são vulneráveis à censura.

Não se pretende trazer definições básicas e referências etimológicas da Museologia, Artes Visuais, Estudos da Memória e Sociologia. Com efeito, as definições dos termos chave serão construídos a partir das referências de obras científicas que estabelecem um diálogo com nossa contemporaneidade e contexto latino-americano, pelo que é imprescindível mencionar que a investigação está influenciada desde perspectivas decoloniais, democráticas e respeitosas dos direitos humanos.

2.1 Transgressão e transcendência na arte

Para compreender a arte como uma manifestação estética vulnerável à censura, primeiramente deve tomar-se em conta, assim como Freedberg (1992), que a provocação causada por alguma obra considerada imprópria está relacionada com os elementos que vão além da representação visual, de como que o elemento aludido através da materialidade está na alegoria de algo que estimula uma resposta emocional. De tal maneira, a censura é um ato contra a segunda natureza que menciona Francisco de Holanda citado por Conde (2009), parafraseando que a obra de arte é uma declaração

do pensamento traduzida como obra interpretativa, ou seja, o artista usa a obra para apresentar uma ideia marcada pelas narrativas ideológicas da época e o contexto social. EUFRA (2017) afirma que a experiência estética está caracterizada pela confrontação da percepção racional e as emoções, e as obras de arte dão voz a pensamentos e sensações que podem ser comunicados coletivamente. Portanto, a obra de arte é evocadora de memórias que fazem os grupos acreditarem que compartilham uma percepção parecida.

Os desafios que enfrenta a arte, em concordância com Souza e Zamperetti (2017), estão nos questionamentos do mundo atual, sendo estes configurados por discursos oficiais e estruturas rígidas. Mirzoeff (2016) chama de visualidade, tudo aquilo que determina nossa relação discursiva com as imagens, estabelecendo mecanismos da visão que nos induzem ver. De tal modo, a visualidade perpetua condicionamentos estéticos que ampliam os poderes biopolíticos de alguns sobre outros.

Foi assim como Nicholas Mirzoeff desenvolveu teorias sobre o direito de olhar como uma maneira de resistência diante das práticas discursivas hegemônicas em entornos onde apenas os dominantes podem participar da produção da visualidade e construir um único discurso oficial. É desta maneira que o termo "contravisualidade" se refere aos questionamentos sobre a visualidade – o domínio histórico, político e estético do discurso dominante –. A contravisualidade é uma prática discursiva que transcende o olhar para reivindicar a condição invisível dos grupos subalternos.

O autor também afirma que o direito a olhar "começa em um nível pessoal com o olhar adentrando os olhos de alguém para expressar amizade, solidariedade, ou amor" (MIRZOEFF, 2016, p. 746) determinando que o reconhecimento de outras visualidades está na empatia como ato mútuo, desta forma a teoria discursiva vai além do estético porque a visualidade do outro está relacionada com a reivindicação de direitos e a confrontação de esquemas tradicionais de poder. Porém, as noções teóricas de Mirzoeff (2016) não se referem apenas à defesa de pautas no âmbito jurídico, se não à assimilação real de práticas discursivas subalternas dentro da sociedade.

A censura dos casos de *Queermuseu* e *El Tercer Mundo* demonstram que há um sentimento contrário quando é exibida alguma ideia que não se considera pertencente ao espaço do museu, por exemplo, dissidência política, identidade de gênero, diversidade sexual, transgressão dos preconceitos, etc. A obra de arte também não pode ser considerada uma verdade única, já que o ato criativo, segundo Molina (2015), está cheio de contradições e razões, motivos pelos quais o artista utiliza frequentemente a sátira, a narração mítica, o imaginário popular ou até mesmo abstrações do pensamento para exibir uma decisão solitária. A obra de arte emerge como verdade do artista, mas também é um objeto polissêmico.

Museus e exposições de arte estão relacionados, mas eles têm histórias e origens diferentes. Cline (2012) narra que na Antiguidade, os artistas gregos e romanos mostravam suas obras antes da instalação nos espaços públicos já que a criação artística era vista como uma oferenda aos deuses. Já Poveda (2018) menciona que a aristocracia da época também costumava colecionar e exibir peças de arte nas moradias e jardins, ou seja, a arte não apenas tinha uma aura sagrada, ela também era considerada valiosa e custosa.

O desenvolvimento histórico dos museus e exposições aconteceu na Europa desde a Antiguidade até nossos dias, influenciando a maneira como vivenciamos objetos culturais em nosso território. Os europeus criaram prédios para exibir e instituições para preservar, construindo coleções permanentes e galerias de arte. Graças à análise de Cline (2012) compreendemos que a história das exposições está influenciada pelas mudanças sociais, artísticas e tecnológicas, por exemplo, o Salão de Paris¹² era um espaço excludente que defendia os valores estéticos da Academia, mas logo depois das mudanças radicais de padrões sociais que trouxe a Revolução Francesa, começaram convocatórias abertas a partir do século XIX.

Poveda (2018) menciona as contribuições do museu de arte na educação artística, narrando que durante o século XIX, alguns museus estabeleceram estratégias para que os discentes de arte pudessem visitar e copiar obras de mestros nas salas expositivas.

¹² Sua primeira exposição aconteceu em 1667, com a participação exclusiva de membros da Academia Real de Pintura e Escultura.

Neste sentido, Cline (2012) apresenta o museu de arte como o lugar onde é apresentado aquilo digno de admiração e imitação, enquanto que as exposições de arte, mesmo sendo eventos temporários, começaram a desafiar e questionar o cânone da arte, numa tentativa de inserir artistas poucos reconhecidos nos espaços oficializados. O famoso *Salon des Refusés* de 1863 seria um exemplo disto, considerando que o Salão de Paris tinha um processo de seleção muito rigoroso, causando com que mais de 2000 pinturas fossem rejeitadas naquele ano.

As exposições de arte não apenas mudaram as políticas e visões dos museus, mas elas também mudaram a maneira de apresentar as obras de arte. Cline (2012) relata como a instalação de obras durante o século XV constava apenas em encher aleatoriamente as paredes de salas e galerias, já que o intuito era que o visitante apenas enxergasse. Na metade do século XIX, a instalação de obras se assemelha mais com a instalação de nossos dias, porque os funcionários de museus começaram a estabelecer relações conceituais e estéticas entre as peças diversas. De tal maneira, as exposições contemporâneas se apresentam ao público “muitas vezes contando uma história e colocando questões que deixam o espectador pensando, a mostra serve como uma forma de contextualização da arte” (CLINE, 2012, p. 7).

Cline (2012) narra que aconteceu uma nova era de exposições durante os anos 60 que estavam relacionadas com arte conceitual e performance, mudando completamente as noções sobre materialidade, aquisição e sacralização da obra de arte. “As exposições têm o poder de inspirar mudança e provocar questões [...] o observador é forçado a considerar formas alternativas de arte, através de obras que se distanciam do esperado em termos de estilo, tema, conceito e produção” (CLINE, 2012, p. 17). Ou seja, hoje a exposição de arte pode ser um espaço desafiador para os defensores de narrativas hegemônicas.

A arte traz mais perguntas que respostas, porém não pode ser negado o potencial comunicativo que ela tem dentro do questionamento da sociedade. EUFRA (2017) explora casos de narrativas sobre direitos humanos através de peças de arte, e conclui que as categorias *Low Art* e *High Art* afetam a ressonância das obras de arte dentro de contextos específicos. Uma obra de *High Art* será selecionada por uma equipe curatorial,

inclusa dentro de uma exibição e vista pelos grupos pequenos de visitantes que circulam naquele espaço. À vista disso, a linguagem estética e os recursos materiais serão mais complexos, já que a obra *High Art* é criada por artistas academicistas e compreendida apenas por pessoas que têm uma educação formal suficiente para decodificar os elementos da Alta Cultura. Por outro lado, a *Low Art* ou Cultura Popular – como a arte ingênua e os artesanatos – chega a um público mais amplo, mas transmitem uma mensagem em termos simples, às vezes, meramente decorativo – razão pela qual os criadores populares têm inúmeras desvantagens dentro do mercado de arte e se posicionam fora dos museus e instituições culturais. Nessa problemática, o julgamento de elementos dentro das categorias mencionadas levam a considerar a *Low Art* como intelectualmente inferior e esteticamente banal, enquanto que as Belas Artes servem para dar continuidade à sociedade eurocêntrica.

Outra forma de silenciamento dentro da arte, que pode ser trazida para compreender a estrutura censória das sociedades, está na exclusão histórica das mulheres desde o início da arte como prática profissional. Souza e Zamperetti (2017) indagam como a figura da mulher foi retratada desde o olhar masculino, por conseguinte, a arte do passado – por exemplo a pintura inglesa do século XVIII – traz à tona preconceitos e ideais sobre a feminilidade submissa e subordinada à figura do homem. Na atualidade ainda existem alguns daqueles preconceitos que minimizam as questões de gênero dentro dos museus, e de tal maneira, impedem apagar as desigualdades. As mulheres artistas sofrem atos censores sistemáticos que dificultam o reconhecimento delas como protagonistas ao invés de objetos a serem representados. Hoje a ausência é compensada com narrativas feministas que ocupam espaços majoritariamente masculinos e heterossexuais, aqueles lugares onde a visibilidade das memórias subterrâneas tem mais resistência à contemplação.

A exclusão do *Low Art* e as mulheres são trazidos como exemplos para manifestar como os discursos contemporâneos configuram elementos estéticos e narrativas subterrâneas, já que atuam como contrapoder, agindo sobre os imaginários para criar rupturas históricas na sociedade. É assim como Conde (2009) explica que antes da Modernidade a beleza era um valor imutável que devia passar pela aprovação dos grupos

intelectuais que financiavam os artistas. Deste modo, nessa transição do Renascimento à Modernidade, as expressões artísticas vão do meramente complacente até uma criação provocadora que mostra as representações de dores, desigualdades e padecimentos que evocaram memórias silenciadas pelas autoridades políticas e culturais.

Sobre as desigualdades no campo geopolítico, Mirzoeff (2016) explica que as ciências europeias estabeleceram uma grande diferenciação entre o central e o periférico, descrevendo a própria sociedade como mais desenvolvida e portanto, com autoridade para dominar os primitivos. A segregação através da visualidade era chave para evitar a coesão de indivíduos que compartilhavam memórias subterrâneas, e também lembra-lhes que apenas as narrativas dominantes eram apropriadas e esteticamente agradáveis.

A arte como manifestação para apresentar os horrores ganhou uma grande importância depois da Segunda Guerra Mundial, já que, segundo Luersen (2015), nunca antes o mundo inteiro havia vivido uma necessidade tão premente de analisar o passado, fazer uma rememoração para compreender os múltiplos acontecimentos em distintos contextos geográficos e comunidades. Porém, a autora menciona que a sociedade ou estado tinha dificuldades com o enfrentamento do vestígio, ou seja, a reinterpretação dos elementos evocadores das memórias, de maneira que a arte passaria a representar aquelas narrativas do outro que estão ausentes nos espaços monumentais. "A arte contemporânea vem cumprir um papel ético, ao revisitar os fatos portadores de dor. Tem o dom de atualizá-los" (MOLINA, 2015, p. 103). Assim, a arte apresentou ao público as violências que sofre o outro, alimentando o questionamento jurídico sobre direitos humanos e democracia, para construir pontes que visibilizassem a violência naturalizada no passado como delito.

Compreender a relação entre arte e acontecimentos portadores de dor é peça fundamental para assumir que as obras nas exposições *El Tercer Mundo* e *Queermuseu* só cumpriam uma personificação do mal, nas palavras de Molina (2015), com o intuito de reinterpretar o passado sob olhar ético, chegando aos visitantes do museu através da sensibilidade e a busca da verdade. Os indivíduos da comunidade LGBTQ+ e também os opositores ao projeto socialista na Venezuela têm em semelhança uma série de

violências passadas que foram visibilizadas nas exposições mencionadas. De acordo com Siegert (2018) e Freedberg (1992) as narrativas subterrâneas trazidas ao lugar de fala do artista permitem compreender os traumas em um sentido profundo, pelo que a exploração do proibido leva como consequência a vulnerabilidade à censura. A imagem tem a capacidade de evocar aquilo que está fora da estrutura moral e estética do visitante de museu, e portanto, deve ser ocultada da sociedade para que ninguém consiga refletir sobre ela.

Nosso debate sobre arte e vulnerabilidade à censura também pode ser enriquecido se analisarmos os casos de estados com estruturas sociais menos plurais. Averyanova (2012) analisa a opressão na Ucrânia no século XX, onde os artistas que não concordaram com a linguagem, os referentes culturais e evocações memoriais aprovadas pelo partido socialista, eram chamados de inimigos do estado. Às vezes "os artistas tentam ser neutrais, ou se converter em mediadores, sob o risco de serem acusados de apoiar o outro lado" (FREEMUSE, 2017, p. 18, tradução nossa), embora seja frequente nesse contexto que os artistas sintam a pressão e comecem a apoiar os ideais do governo, sendo uma reação às imposições políticas e não uma identidade realmente honesta.

Do mesmo modo, Averyanova (2012) constrói a definição de arte totalitária quando a criação artística é exercida e exibida em um entorno social que estabelece órgãos para controlar a produção artística, pois o estado escolhe as representações estéticas que melhor encaixam com o discurso oficial, sendo uma escolha que busca apagar o resto das representações do cenário público. O sistema político estabelece hierarquias, coloca arte e poder nas mãos de artistas que vão favorecer os ideais hegemônicos. A autora adiciona que muitas vezes a arte totalitária está envolvida com culto à personalidade, arte como propaganda e destruição massiva dos artistas que não desejavam participar dos movimentos artísticos oficiais. Todas essas questões constituem uma série de violências assim como silêncios dentro de sociedades que estão estruturadas para oprimir diretamente as narrativas subterrâneas e comunidades minoritárias. A frase "o realismo socialista não foi criado pela massa, mas em nome da massa" (AVERYANOVA, 2012, p.

2, tradução nossa) abre a reflexão sobre os usos da arte na História, como ferramenta ideológica e pedagógica que ajudou a reforçar ideias e reeducar a população.

Não obstante, a opressão não existe somente dentro de um sistema totalitário e partidário. Conde (2009) ajuda a compreender a estrutura do mercado da arte na Europa do século XVII, quando a criação artística que foi visibilizada, conservada e preservada até nossa época fazia parte de uma relação entre patronos de famílias ricas e artistas com formação acadêmica, criando as condições para produzir obras com materiais custosos mas narrativas que eram reguladas pelas encomendas. Hoje os artistas daquela época que podem considerar-se como uma exceção são uma minoria. O autor fez uma exploração histórica sobre as relações entre arte e mercado, explicando a importância das "micro-estruturas, personalizadas e informais, mas com carteiras elásticas de colaboradores e projetos" (CONDE, 2009, p. 20) que existem desde 1990, permitindo aos artistas trabalhar em redes flexíveis e híbridas que se constituem em intervenções interdisciplinares, deste modo, hoje existem projetos de arte sobre memórias de trabalhadoras sexuais, reinterpretações históricas sobre refugiados da guerra, dentre outros.

A arte será vulnerável à censura enquanto ela for uma ameaça para grupos detentores do poder e estruturas hegemônicas. Mas, a censura é possível para representações menos óbvias como a arte abstrata? Segundo Luersen (2015) a obra de arte pode transcender o dizível, estabelecendo efeitos sobre as relações entre indivíduos e objetos que dependerão do contexto e entorno. Freedberg (2016) concorda, mencionando que o perigo da arte não está na representação figurativa. A arte contemporânea vai além da mimese da natureza assim como o ato censor ou destrutivo acontece no campo simbólico. As ações iconoclastas do nosso século estão inseridas dentro de uma guerra de ideias, mais do que uma guerra contra a mimese da realidade. As reflexões de Conde (2009) sobre a mediatização, o mercado e a recepção da obra ajudam a compreender que o poder deve ser compreendido como fenômeno que abrange os artistas, as instituições e as produções.

O conceito de troca volta a servir uma leitura do poder precisamente porque, no contexto de uma troca não simétrica entre vanguardas e (não) público, as experiências da democratização cultural puderam ser vividas como dominação simbólica (CONDE, 2009, p. 16).

Os indivíduos que apoiam os atos censores realmente entendem o conteúdo das obras involucradas ou só seguiram a liderança dos grupos detentores do poder? A educação acadêmica é um dos espaços para reproduzir discursos e construir caminhos de conhecimento, pelo que diversos autores questionam a eficácia do aprendizado de artes visuais nas escolas. Os adultos da nossa sociedade, que visitam os museus com pouca frequência ou quase nunca, poderiam carecer das ferramentas para estabelecer diálogos hermenêuticos com as obras de arte contemporânea. Chagas (1997) questiona o acesso aos museus perguntando-se sobre os verdadeiros favorecidos da criação de museus na época que parte da sociedade brasileira manifestava as memórias nas tradições e oralidade, em vez de livros e obras de arte. Pode mencionar-se que "a educação era o meio prático de superar a função designada a você" (MIRZOEFF, 2016, p. 756), foi assim que os governos americanos reivindicaram os direitos de comunidades escravizadas e indivíduos periféricos. A democracia espalhou a rede de poder para atingir a participação de pessoas que não faziam parte, ou seja, não visitavam os museus nem criavam objetos reconhecidos como obras de arte, por conseguinte, "a estética do poder foi correspondida pela estética do corpo, não simplesmente como forma, mas também como afeto e necessidade" (MIRZOEFF, 2016, p. 756).

Não pode descartar-se a hipótese de uma censura exercida por grupos que têm uma visão limitada sobre obras polissêmicas, ricas em interpretações e narrativas. Seally (2016) fez menção sobre um experimento imaginário proposto por Howells¹³, onde duas exposições idênticas, com conteúdo e textos iguais, são inauguradas em cidades diferentes. A reflexão sobre tal exercício está em que a sociedade detém um corpo moral, criando margens sobre o que pode ser apresentado ou não, devido a que a censura é uma resposta sujeita a subjetividades, onde flutuam crenças e emoções.

¹³ HOWELLS, Richard. Controversy, art and power. *In*: HOWELLS, A.D.R.; SCHACHTER; J. (eds.). **Outrage**: Art, controversy, and society. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 19-46.

A violência, seja através da censura ou destruição de uma obra de arte, é um exercício. Freedberg (2016) reconhece que o poder também está na imagem, pelo que a censura seria uma tentativa de tirar poder do que foi criado para incomodar o olhar. O autor indica que o ato censor chega a dimensões do animismo, quando um grupo de pessoas acredita que aquela obra controversa tem a possibilidade de estar viva, sendo a censura um esforço para calar a arte de modo que ela não consiga falar novamente. Conde (2009) menciona que o poder é instrumental, de natureza multilateral que cria projetos, objetivos, mas não consegue evitar conflitos, pelo que a relação entre grupos da sociedade se vê prejudicada quando há visões diferentes.

A confrontação política através da arte também deve pensar sobre a recontextualização da elite, em concordância com a evolução dos artistas, já que hoje eles estão mais envolvidos nas questões de militância cultural, como a decolonização e o feminismo, que ademais fazem parte de imaginários transnacionais e sentem os efeitos da globalização que estabelece um mercado segmentado por geografias de poder. Seria interessante determinar onde Venezuela e Brasil se posicionam dentro do contexto geográfico do poder da arte, e se o fenômeno de censura nos espaços periféricos obedecem ou não a outros casos de censura nos centros do mundo globalizado.

2.2 A memória desde o oficial até o clandestino

Após ler a definição de arte escrita pela autora Ana María Rabe no Dicionário da Memória Coletiva de 2018, é necessário fazer várias colocações que vão ajudar a dialogar com o texto para incorporar noções sobre as memórias não oficiais e a arte vulnerável à censura. É interessante mencionar que Rabe (2018) inicia o texto explicando a origem mitológica da arte como memória, parafraseando uma narração de Plínio o Velho, afirmando que a arte na Antiguidade era o registro do que não estava mais fisicamente, indo desde uma evocação individual até uma lembrança compartilhada. Foi assim como a arte precisou de espaços para estabelecer rituais de evocação, lugares onde a narrativa conserva a lembrança original dentro de uma dinâmica social em que o

passado está relacionado com o presente, também ajudando a construir o futuro. Há uma necessidade da arte para a memória, já que a representação visual do passado é mais efetiva para afrontar o esquecimento. Se reconhece a potencialidade do visual como manifestação comunicativa e comunicadora.

Halbwachs (2004) estabelece a definição de memória coletiva através da noção dos marcos sociais, determinando que a memória coletiva não pode sobreviver sem o marco espacial: sem bairros, cidades, praças, museus e monumentos onde estejam evocadas as lembranças e histórias da comunidade. Segundo Rabe (2018) a arte estimula o indivíduo através das emoções sobre uma experiência do passado, que agora passaria a ser evocada como própria experiência dentro dos territórios da memória. Sem monumentalidade nem patrimonialização para apresentá-la, a lembrança não teria um lugar na memória coletiva e seria esquecida, de acordo com a teoria Halbwachiana. Embora, a idealidade traga a consolidação da memória coletiva através dos marcos sociais de Halbwachs, pode ser questionada se tomamos em conta dois fatores fundamentais dentro do processo de esquecimento: imaginação e tempo.

Didi-Huberman (2017) e Chagas (1997) expressam que a memória é uma construção social, criada a partir de diferentes versões de um passado já inacessível, como parte do poder em exercício que pretende estabelecer uma concepção de mundo. Assim, a memória se pensa como algo no passado que "está perdido no presente, mas importa lembrar – ou não esquecer – que ela pode surgir abruptamente incendiando os vivos" (CHAGAS, 1997, p. 56).

As instituições, governos, historiadores e memorialistas detentores do discurso hegemônico interpretam as violências atuais como consequência de uma causa no passado distante. Como resposta a tal ação política, Siegert (2018) assinala o potencial imaginativo da obra de arte, quando menciona que a memória coletiva dentro do esquema de lembrar e esquecer de Assmann, permite reinventar memórias do passado já esquecido. É essa imaginação a que alimenta os retratos de heróis e personagens que a comunidade associa com a própria identidade, mas que também podem ser usados para explorar conceitos, acontecimentos e personagens do passado para compreender nosso presente.

Segundo Matheus (2011), Candau já tinha analisado a relação entre identidade e esquecimentos, através de um fenômeno que ele designou como “desmemória”, que provoca uma desconexão social percebida por exemplo em sociedades colonizadas, dominadas por narrativas estrangeiras que mudam o imaginário social, costumes, tradições, dentre outras. O tempo, segundo Oliveira (2009), é um fator que transforma ou apaga os rastros. Nossa memória no presente mostra uma versão do passado cheia de lacunas, que logo são recheadas com elementos surgidos da imaginação, por conseguinte, o indivíduo faz uma leitura subjetiva da obra de arte em concordância com os rastros restantes da memória histórica. É necessário fazer ressalva que tais lagoas, chamadas de esquecimentos por Chagas (1997), são cultivadas e naturalizadas por diferentes forças do poder com o intuito de construir memórias, fabricando o que deve ser lembrado e deixando de fora o que deve ser esquecido.

Embora o esquecimento e o tempo não sejam necessariamente coisas más, ambos processos permitem apagar preconceitos, diminuir conflitos identitários, reestruturar contradições dentro das narrativas. Rabe (2018) insiste que a arte permite reconduzir aos indivíduos através de narrativas que mencionam esquecimentos e estimulam a confrontação do censurável. "A arte pretende promover o potencial próprio de uma memória dinâmica [que] consiste em proporcionar um solo fértil para a experiência" (RABE, 2018, p. 38, tradução nossa). Neste sentido, as evocações dentro da arte contemporânea vão além de narrar, explicar ou descrever, e a interpretação completa sobre a totalidade da obra dependerá do indivíduo.

Sobre a transcendência memorial da obra de arte, Rabe (2018) menciona o termo *Eingedenken* dentro da obra de Walter Benjamin. No enfoque benjaminiano frente ao valor estético da obra de arte, a interpretação passa a ser crítica em vez de meramente contemplativa. A consciência e inconsciência são exploradas até encontrar um limite onde o foco não seria a reprodutibilidade da lembrança, mas a pluralidade da vida contida dentro da obra de arte. A prática do *Eingedenken* permitiria um exercício elástico da memória, uma estimulação líquida que envolveria a lembrança involuntária e a polissemia de narrativas para estabelecer uma pluralidade.

Haveria que abrir o terreno à multiplicidade de vozes, formações e caminhos que podem advir de produções artísticas e os lugares de memória, ao invés de um determinado lugar, um só monumento ou uma certa forma artística seja capaz de assumir toda a responsabilidade da memória (RABE, 2018, p. 38, tradução nossa).

É interessante como a autora colombiana Ana María Rabe estabelece uma análise cronológica da memória da arte, permitindo compreender como a mimese da natureza ou representação rigorosa dos rastros logo passam a ser polissêmicos e plurais. A relação com a memória passa da uniformidade identitária ao reconhecimento das diferenças. Sobre o pensamento de Benjamin, Ribeiro (2008) aponta que o filósofo pensava os objetos como documentos plenos de sentidos, que ajudam a olhar para um passado que hoje não existe mais, e depois, argumentando que a acumulação de vestígios e a conservação da arte são formas de resgatar tais documentos do esquecimento. Toda coleção, assim como todo grupo de obras pertencentes a uma exposição seriam manifestações que dialogam com o cotidiano.

Oliveira (2009) enxerga as obras de arte como documentos, estabelecendo uma comparação com outros meios que armazenam informações, prolongando a memória através da solidificação sobre um suporte específico, para assim, assinalar a história-registro como uma das maneiras de criar releituras sobre o presente através da análise do passado. Molina (2015, p. 104) questiona se "não seria este o lugar da arte, que visaria, não apenas resgatar uma memória, mas sobretudo atualizá-la" através da política e a estética, para dialogar com uma memória viva. Ou seja, a memória é trazida para o presente como um elemento politicamente transformador. Só para ilustrar, as obras de arte sobre as violências que sofreram os indivíduos da comunidade LGBTQ+ no século XIX permitem ao visitante de museu refletir sobre os direitos gozados no nosso presente, ainda que hoje persistam outros tipos de violências contra indivíduos não heterossexuais cisgêneros, e a estrutura social da comunidade LGBTQ+ – e suas dinâmicas – tenha evoluído radicalmente.

Sobre a memória de arte como elemento comunicativo, se pensa que não será evocada na obra *per se*, mas também no texto do curador, catálogos expositivos, reportagens e artigos, assim como outros documentos textuais, sonoros e visuais que

dão conta das reflexões relacionadas com as leituras polissêmicas da obra de arte, segundo Berger (2012). O posicionamento teórico de Assmann (1995) sobre a memória cultural estabeleceria tal comunicação da memória como memórias individuais que dialogam até criar uma imagem comum do passado. Assim, se determina que a memória cultural é conservada através das instituições que geram práticas, por exemplo, a comemoração da vida de um artista mediante uma seleção das obras que ajudaram a compreender os pontos fixos dos eventos passados. A memória de arte como elemento que relaciona obra, artista, época e sociedade pode ser considerada inserida dentro da memória cultural, já que repete os mesmos processos de formação e reprodução.

Uma exploração mais complexa sobre as teorias de Jan Assmann está na descrição de dois modos da memória cultural: 1) a potencialidade para indagar o passado através da acumulação de imagens e textos; e 2) a atualidade que dá relevância ao passado dentro do contexto contemporâneo. Os modos mencionados estão presentes nas ações de museus e bibliotecas, por exemplo, embora não existam em contextos alheios a práticas cultas e especializadas. Colmenero (2018) coincide com esta definição do termo memória cultural, ao explicar que ela se foca nos processos culturais, fazendo uma seleção dos modelos mnemônicos para estudar o compartilhamento das comunidades. De tal maneira, permite inserir a oralidade, dentro dos processos culturais que acontecem nos museus de arte, e enxerga tais ações como dinâmicas e performáticas.

Siegert (2018) seria um dos autores detratores da definição já explicada, devido a que sugere que uma mesma obra de arte é memória evocada para alguns e ausência para outros. Mas não são todos os lugares e veículos de memória exatamente assim? Uma exposição de arte sobre a divergência política do passado seria ausência para um grupo e memória para os sobreviventes das vítimas, mesmo quando ambos grupos receberam informações similares antes de confrontar as obras no museu. Uma noção que poderia trazer luz sobre as empatias e apatias na memória cultural, seria a concretização da identidade de Assmann (1995), a que menciona que a estrutura de conhecimento está na consciência de unidade dos grupos através da memória mais recente. A energia mnemônica da cultura material começa a ser depositada em obras de

arte de diversos meios e materiais, que depois será preservada para dar continuidade à contemplação retrospectiva.

Nas sociedades latino-americanas normalmente o museu é o espaço destinado a dar acesso à comunicação que resulta em inúmeras reflexões. De acordo com Oliveira (2009) a individualidade é fator chave para descobrir que nossas memórias são móveis, interatuam com outros indivíduos e instituições que às vezes só compõem um entorno mutável e fragmentado. Para Assmann (1995) a relação com o grupo estaria dada sob termos de próprio reconhecimento, por conseguinte, o indivíduo tem duas escolhas: a aceita ou a rejeita. Não existe neutralidade, já que os museus são laboratórios para incitar as reações que vão destacar nossa visão do mundo sobre outros, no sentido de tendências, preconceitos e interpretações.

Reconhecer a ausência de neutralidade nos espaços, grupos e memórias contemporâneas é fundamental para assim, segundo Berger (2012), observar os diferentes discursos presentes no cotidiano. Tal questão não tem relação apenas com partidos políticos e ações do estado, se não com conjunturas que vão além do ético, econômico e moral. EUFRA (2017) ajuda a exemplificar com o caso dos museus etnográficos que estão formatados para mostrar exposições sobre superioridade racial e colonialista, espaços sublinhados por um contexto histórico que envolve um território maior que as portas do museu.

Freedberg (1992) também traz reflexões interessantes sobre o caso de exposições de arte que dependeram do juízo preconceituoso sobre a validade da criação artística e o investimento público para executar projetos que parecem ser de caráter privado. Por que censurar dentro dos museus se eles são menos visitados no cotidiano? Em concordância com Chagas (1997, p. 49), os museus, institutos, bibliotecas, entre outros, ainda são enxergados como "espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade [...] ao articularem um determinado discurso, também condicionam o olhar". Ou seja, eles são espaços que reconhecem poder e também dão poder aos objetos ali armazenados. Com efeito, existem grupos que usam tais espaços como dispositivos de poder disciplinar que vão mostrar valores e crenças sob auras sagradas. O que significa

que o que não está representado no museu, é o que não tem condições para ser lembrado.

Dentro da dinâmica de discursos oficiais contra narrativas subterrâneas ou clandestinas, Freedberg (1992) adiciona que as imagens são resistentes ao controle. A resistência é um fenômeno relacionado com a forma como os detentores da memória subordinada se identificam como oprimidos pelo poder do outro, trazendo como resultado a representação de narrativas vulneráveis à censura, que são sintomas da transgressão dos valores morais. De tal maneira, o documento estatístico de Freemuse (2017) sobre censura no mundo conclui que as comunidades de artistas consolidam redes de solidariedade para obter liberdade criadora e assim melhorar as condições de direitos laborais em contextos que proíbem ou censuram as suas obras. A existência de uniões e grupos de resistência será aprofundada em capítulos posteriores, para assim compreender as ações reivindicativas que aconteceram depois do ato censor.

O controle das memórias através da censura é mais comum do que é pensado, já que estabelece dicotomias e mostra evidências sobre o ato. Freedberg (1992) se pergunta sobre a provocação das imagens e como muitos casos de censura acabam por dar ainda mais visibilidade aos documentos que se pensam censuráveis. Um exemplo interessante sobre prevenção da censura seria a indicação sobre o material sensível através de placas de aviso na exposição, antecipando-se à reação violenta de indivíduos que não deveriam estabelecer contato com tais representações. A prática ajuda a prever problemas jurídicos que pudessem acontecer, mas evita a confrontação dos outros grupos com memórias alheias que vão contribuir com o apagamento de preconceitos. Só para ilustrar, o mundo não mudará se nas exposições sobre o racismo só entram pretos, e outros indivíduos não-pretos leem a advertência na entrada e escolhem se afastar da oportunidade de refletir, meditar ou discordar sobre questões poucos visíveis no cotidiano deles.

Se as narrativas são plurais, também o público deve ser plural. Nossa perspectiva sobre a democracia pensa a comunicação como um diálogo entre obra e visitante de museu que busca incomodar, comover, ofender e elogiar através de valores que obedecem ao respeito mútuo. Portanto, a sensibilidade é chave para abordar as questões

éticas dentro de comunidades e instituições. Seally (2016) concorda com as noções apresentadas sobre comunicação da memória, abordando ao teórico David Damrosch, que pensa tal fenômeno hermenêutico como parte do papel educativo dos museus. O museu e o artista não podem estar fechados às críticas do público sem responder através de fóruns, debates e apresentações que ajudarão a diminuir o escândalo e outras reações violentas.

2.3 Museus como espaços plurais

O museu nasce dentro da mitologia grega como o templo das musas, tais como a memória – *Mnemósine* – e a História – *Clio* –, assim como outras ciências e artes, para criar uma relação de conhecimento entre deuses e humanos. A definição de museu é reiterada como lugar de sacralização e ressignificação dos objetos, legitimadora de discursos e produtora de verdades. Tal visão do museu eurocêntrico e colonizador que enaltece manifestações das artes europeias no solo sul-americano, posicionando nosso continente como espaço periférico, pode ser derrubada com outras visões que acompanharam a evolução do museu a partir da Nova Museologia da segunda metade do século passado, até as novas práticas artísticas e do museu no nosso contemporâneo¹⁴.

A evolução dos museus pode ser dividida em três tempos: museologia, nova museologia e museologia crítica. A primeira é estudada por Chagas (1997) através das teorias de Hugues de Varine, caracterizando os museus tradicionais como espaços ligados ao edifício – um conjunto arquitetônico de grande visibilidade–, a coleção – dividida entre belas artes e artefatos “primitivos” – e público – pouco participativo –. No segundo lugar, Desvallées e Mairesse (2013) mencionam a Nova Museologia como uma

¹⁴ Durante o desenvolvimento desta dissertação, o ICOM desenvolveu uma série de consultas públicas sob uma nova metodologia de trabalho para atualizar a definição de museu que será submetida a votação na Conferência Geral de 2022, em Praga. A consulta abrangeu membros e não-membros da área museal através de formulários online.

construção ideológica que surgiu na França durante 1984¹⁵, em oposição ao modelo clássico já descrito, pensando em práticas políticas que repensaram a função do patrimônio no desenvolvimento local, só para exemplificar, os ecomuseus e museus comunitários seriam espaços da Nova Museologia porque reconhecem população e território como elementos essenciais na prática museológica. No terceiro lugar, Araújo *et al.* (2019) definem a museologia crítica como uma proposta para ir além do museu como instituição que interage com um público através de políticas culturais. A museologia crítica tem como intuito potencializar o museu como instrumento de educação não formal, trazendo questões comunicacionais que colocam em evidência a presença da cultura dominante, por conseguinte, ela reconhece as tensões e conflitos para estabelecer exercícios de mediação entre cultura e sociedade.

Antes de escrever sobre o museu e como este é uma instituição permeada pelo poder, se deve fazer ressalva que, segundo Foucault (1997), o poder não é o museu, nem está dentro dele, se não que se trata de uma situação complexa que determina relações centrais ou periféricas, verticais ou horizontais, simétricas ou assimétricas entre os grupos da sociedade. Portanto, é interessante refletir sobre a definição de museu por Nora (1993), que o demarca como “lugar de memória” mas também como dispositivo de poder, configurando as coleções em atuais e futuros patrimônios, assim como construindo narrativas que circulam dentro da sociedade.

Note-se que o conceito de “lugar de memória” de Nora (1993) responde à necessidade de sacralizar, diferenciar e reconhecer algumas lembranças dentro de um entorno em mudança constante, neste sentido, “[...] se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis” (NORA, 1993, p. 13). Os museus comemoram e petrificam a memória numa tentativa de manter a ilusão de eternidade através dos rasgos identitários.

De tal maneira, Chagas (1997) menciona que o poder da memória está presente nos museus, e leva a argumentar que o poder não está nas obras de arte, nos artistas

¹⁵ Relacionado ao Movimento Internacional para uma Nova Museologia, conhecido pelas siglas MINOM, que surgiu das práticas e teorias de Hugues de Varine na França e Portugal durante a década de 1980.

nem nas instituições, a memória se vê modelada pelas mãos do museu que seleciona, ordena, categoriza, compra e exhibe objetos que fazem parte do mercado e da sociedade. Dessa maneira, a censura entra na equação como um ato que pretende enfraquecer os esforços dos indivíduos em mostrar outras narrativas e se sentirem identificados, reduzir os caminhos que levem a reflexões sobre questões não convencionais e, ademais, impor critérios morais e estéticos baseados em valores dicotômicos. Neste sentido, Gazi (2014) explora a realidade das exposições nos museus de arte, e considera que os objetos têm uma natureza polissêmica que abrange um leque de significados e valores. Porém, o conflito começa quando é exibido e alguns escolhem só um dos valores ou significados que o objeto oferece, assim como as exposições caracterizadas como grandes influenciadoras, preocupam os censores sobre a possível mudança da percepção social.

Tal influência do museu sobre a sociedade se baseia no conhecimento e no potencial pedagógico da instituição. Segundo Chagas (1997) os museus utilizam as informações de referenciais estéticos, científicos e culturais para produzir conhecimentos que, a sua vez, fortalecem o poder disciplinar das instituições.

O interesse nacional é um discurso homogeneizador. No caso dos museus, ele também é o argumento que sustenta a continuidade e a permanência das riquezas e dos valores artísticos e científicos (CHAGAS, 1997, p. 41).

Então, os projetos dos países colonizadores na América que trouxeram uma linha estética, memorial e cultural específica, está vinculada com a construção de museus no século XIX e a instauração do valor patrimonial como fato sagrado do que merece ser imitado, reproduzido e admirado. A relação entre colonizadores e colônias é referida reiteradas vezes por Mário Chagas para mencionar discursos dominantes que apagaram memórias subterrâneas dentro de uma relação assimétrica de poder, que hoje se vê refletida na rede de memórias reproduzidas em instituições culturais.

De tal maneira, quando dentro do museu se produz um juízo moral ou estético, também pode considerar-se um juízo político. Freedberg (1992) e Conde (2009) coincidem que os grupos censores utilizam termos excludentes sobre arte e museus para

ganhar apoio nas redes sociais e mídia. Por conseguinte, as realidades políticas entram no cenário quando a obra controversa é apontada como inapropriada para exibição, e só as estratégias pedagógicas podem trazer sentido aos discursos guiados pelas limitações cognitivas dos atores envolvidos.

Por outro lado, há movimentos radicais e fundamentalistas, mencionados pela EUFRA (2017), que são responsáveis por atos censores, que não têm relação com órgãos do estado nem museus. Porém, existem situações onde os governos exercem controle sobre tais movimentos para evitar a destruição ou apagamentos de obras de arte nos espaços públicos. O que traz como reflexão que não necessariamente os discursos dominantes e convencionais formam parte da gestão do museu. Seally (2016) adiciona que comumente os censores não visitam a exibição julgada como censurável e portanto, se baseiam nas informações tendenciosas da mídia e redes sociais para criar uma opinião preconceituosa, fato que torna fundamental uma série de ações do museu pós-censura para estabelecer um debate propício entre artistas censurados e comunidades.

As ações dos artistas dentro do museu são relevantes para mediar sobre as narrativas vulneráveis à censura. Conde (2009) menciona que a discursividade é chave para construir reflexões sobre o mundo contemporâneo e assim formar exercícios práticos de poder dentro do museu. O questionamento político faz parte da memória da arte como ação que compreende estética e moral por igual. Voltando ao tópico sobre mulheres na arte como problemática histórica, por exemplo, Souza e Zamperetti (2017) citam Nochlin para refletir sobre uma sociedade que patologizou a feminidade até o ponto de culpar as mulheres de ter hormônios, fato que afetou na representação da mulher nas obras de arte, construindo significados e valores que foram reproduzidos nos espaços culturais e educativos. O debate sobre tais preconceitos dentro do museu é chave para aprofundar a mudança de fenômenos que acontecem nas escolas e casas, que normalmente se consideraram alheios aos museus.

Por conseguinte, é relevante refletir sobre as questões de Esche (2011), que não pensa no museu como exibidor de imagens, mas sim como exibidor de políticas, e convida os museus a examinarem se as coleções, obras selecionadas e artistas anunciados respondem a problemáticas sociais da comunidade local. Existe uma

perpetuidade do anúncio da crise – seja ela social ou econômica – e como algumas instituições culturais tinham ignorado a natureza e estrutura da crise em épocas do passado. Teixeira (2016) estabelece novas categorias das obras de arte como objetos de aquisição: o campo maior seria aquele que aceita só obras que foram exibidas em outras instituições públicas, comercialmente viáveis e com presença na mídia. Enquanto que o campo menor está configurado pelas obras de arte que têm dificuldade dentro do público, seja pela linguagem e símbolos que são compreendidas apenas por especialistas em artes visuais. Tais categorias não têm relação com a divisão *high art* e *low art*, já que a autora fala sobre gestão de museus de arte e como as decisões políticas do mercado estão envolvidas na seleção de obras e construção de exposições.

Também deve se lembrar que as obras de arte não falam por si só, Conde (2009) menciona que dentro do universo do museu há uma equipe de profissionais que exercem mediações em distintos níveis: o mercado, a lei, a crítica, a galeria, dentre outras. Eles conseguem trazer complexidade aos projetos de exposição que terão relevância fora do museu ainda quando a representatividade seja uma questão que hoje continua suscitando debates. Gazi (2014) apresenta exemplos que ajudam a pensar o nível de improvisação dos espaços expositivos, já que às vezes se selecionam os objetos de acordo com critérios que não respondem apenas às meditações que constroem narrativas e evocações da memória. Uma obra pode ser escolhida pelo atrativo visual ou por algum motivo prático do contexto museal, por conseguinte, o visitante faz a leitura em sala expositiva desconhecendo as razões por trás da escolha da equipe curatorial.

Por conseguinte, nos posicionando dentro do contexto da argumentação sobre o museu aberto e o museu disperso, Esche (2011) ajuda a pensar nas possibilidades políticas do museu como espaço ciente, que vai agir em favor da emancipação das memórias subterrâneas através do questionamento da nossa estrutura social, enxergando a realidade com métodos que beneficiam a divergência. No museu disperso se pensa em modos diferentes de contar as mesmas histórias, já que as narrativas mudam quando se pensam desde o olhar do outro, e assim, a exploração histórica e o poder da memória da arte criam as condições para produzir uma mudança social. Enquanto que o museu aberto é pensado como “plataforma, laboratório, fórum de

discussão, lugar de troca de conhecimentos [...] coloca a imaginação do visitante em ação, que transforma o público em participante ativo, e que procura estender-se à cidade” (TEIXEIRA, 2016, p. 6).

Se trata de projetos criados na época de 1960 e tiveram maior repercussão entre os coletivos de artistas, no lugar de propriamente os museus de arte. O famoso combate contra o museu conservador e castrador, mencionado por Teixeira (2016), teve reações que posicionaram os grupos minoritários, como a comunidade LGBTQ+ e políticos divergentes, em engrenagens que mobilizaram as lutas sociais, ainda quando a censura dos poucos espaços de representação e visibilidade continua acontecendo. A autora menciona que o fracasso do museu aberto está relacionado com o boicote dos políticos, enquanto que o museu disperso foi apenas um projeto personalista de Esche e portanto se dificultou criar repercussões e novas lideranças em outras regiões.

A modo de conclusão desta seção, é importante refletir sobre o fato de que existem evocações da memória espontâneas e fabricadas, e portanto, o museu é o lugar propício para construir uma memória de arte através de dinâmicas pedagógicas que ajudem a dissipar conflitos e a possibilidade de censura. Entretanto, é preciso ressaltar, hoje muitos museus de arte ainda reproduzem a heterogeneidade do discurso e utilizam categorias como *low art* e *high art* para desvalorizar as narrativas subterrâneas e os indivíduos detentores daquelas memórias.

De tal maneira, a potencialidade da imaginação dentro dos museus de arte ajuda a trazer questionamentos, novos olhares e novas definições sobre as opressões do passado, assim como ajuda a reconstruir o já esquecido. Um marco teórico decolonial sobre arte contemporânea foi necessário para a vinculação com elementos relacionados com liberdade de expressão e democracia, que transcendem a definição de arte além do contemplativo, trazendo reflexões políticas e sociais. A arte como manifestação de resistência ameaçada com a censura está na ordem da transvalorização – no olhar Nietzscheano¹⁶. Considerando-se que as memórias subterrâneas, enquanto memórias

¹⁶ Nietzsche, na obra “O Anticristo” publicada em 1895, argumenta que os valores constituem uma forma de dominação política e moral. A vontade de poder ou *Wille zur Macht* é utilizada para dar sentido ao mundo, consciente e responsabilmente, sem aceitar cegamente os valores impostos por outras personas.

dentro de uma relação assimétrica do poder, poderão ser abrangidas pelas estratégias pedagógicas do museu, dando lugar a debates abertos e questionamentos sobre os juízos morais que a sociedade produz como espectador, portanto, a visibilidade da memória participa na engrenagem que evita novos esquecimentos e carências de representatividade democráticas dos indivíduos dentro dos espaços de poder.

3 CENSURA NOS MUSEUS DE ARTE

3.1 Tensões atuais entre a deontologia e o cerceamento da liberdade de expressão

A nível mundial existem organizações e instituições privadas e públicas que trabalham em distintos espaços geográficos registrando testemunhos e ações de censura, desenvolvendo estudos descritivos e estatísticos que ajudam a compreender a vulnerabilidade da liberdade de expressão em regiões centrais e periféricas. Uma das organizações independentes mais importantes contra a censura é a Freemuse, detentora de estatuto consultivo na UNESCO e UN-ECOSOC¹⁷.

No reporte anual mais recente Freemuse (2020) aponta que existe um grupo de países da América do Norte e do Sul que censuraram obras de teatro, destacando entre eles Brasil e Venezuela. O último aparece dentro das menções de nações com governos opressivos que restringem o acesso à internet durante protestos, estando listado, também, como um dos 10 países com artistas aprisionados, sendo a política uma das principais razões.

Quatro artistas envolvidos com a paródia teatral «*Dos policías en apuros*» foram aprisionados injustamente. A obra mostrava um policial claramente homossexual, que ao final da performance acabava namorando com outro personagem. Segundo El Comercio (2019), eles foram encarcerados com a justificativa de que estavam ridicularizando as funções policiais devido ao uso do uniforme oficial da Policía Nacional Bolivariana¹⁸ O advogado defensor dos artistas censurados e aprisionados comentou que o sistema

¹⁷ Conselho Econômico e Social das Nações Unidas, fundada em 1945 com sede em Nova Iorque, Estados Unidos.

¹⁸ Corpo de segurança do Estado venezuelano, criado em 2009. Dependente do Ministério do Poder Popular para Relações Interiores, Justiça e Paz.

judicial falhou em mencionar cargos penais válidos. Assim, se considera que a motivação dos censores se configura em ações homofóbicas que estabelecem a impossibilidade que um policial – alguém que personifica o Estado, implementando práticas de dominação e perseguição – seja homossexual.

Quanto ao Brasil, Freemuse (2020) menciona que os grupos de direita começaram a impor uma agenda dentro de eventos culturais e instituições artísticas depois da vitória de Jair Messias Bolsonaro em 2018. Uma das primeiras ações do presidente foi a diluição do Ministério de Cultura com os ministérios de Esportes e Desenvolvimento Social, estruturando o Ministério da Cidadania liderado por Osmar Terra¹⁹. Os artistas entrevistados mostraram preocupação pelas ameaças e censuras que restringem a liberdade de expressão. Entre os testemunhos registrados, Nataly Callai²⁰ expressou que os pastores evangélicos influenciam negativamente a diversos grupos, para manter estereótipos e ações de violência contra grupos LGBTQ+, direitos das mulheres e associações que promovem a igualdade social.

Tais exemplos são trazidos para apontar que nosso território latino-americano vive realidades diferentes entre regiões vizinhas, sendo afetadas por governos e grupos civis que negam a livre expressão da divergência política, diversidade racial e sexual, feminismo, entre outras. Os atos censores afetam diretamente a arte contemporânea, através do apagamento ou clausura de eventos culturais e artísticos que acontecem dentro do museu ou teatro, assim como ações parlamentares que restringem a liberdade de expressão dos artistas e dão mais poder aos grupos do discurso hegemônico. Freemuse (2020) traz à baila o comentário da diretora artística Fernanda Brenner, que compara a censura vivida hoje como um retrocesso de 40 anos. Mas, a censura é algo desatualizada? É preciso explorar definições, visões, formas e estratégias da censura para construir uma resposta satisfatória.

¹⁹ Osmar Gasparini Terra (1950-) pertence ao Movimento Democrático Brasileiro. Foi ministro do Desenvolvimento Social no governo de Michel Temer. É médico formado na Universidade Federal do Rio de Janeiro e deputado federal pelo Rio Grande do Sul.

²⁰ Diretora de cinema, escritora e cofundadora de Piscina.art.

A definição mais simples de censura é de obliteração total que evita a publicação, distribuição, exibição ou revelação, mas também pode ser descrita como mutilação ou repressão da obra de arte, ou seja, ela pode ser um apagamento parcial ou completo. Beisel (1993) estabelece que a censura obedece a uma forma retórica, relacionada com características da sociedade – crenças religiosas, valores, tabus, dentre outros – e uma ressonância, que seria a interação entre o objeto vulnerável à censura e as características mencionadas. Portanto, segundo Cook e Heilmann (2010), há uma normatividade estabelecida através das características da sociedade, já que eles são elementos compartilhados que estruturam identidades, e tais características vão exercer uma autoridade sobre o comportamento do indivíduo. De tal maneira, a censura, segundo Prodan (2019), está guiada pelo normal. A normatividade e a delimitação do normal são reforçadas mediante a manipulação e bloqueio, impedindo o compartilhamento de narrativas que desafiam o sistema de valores normalizados.

Historicamente, as sociedades e os governos criaram órgãos censórios dentro do Estado, as instituições religiosas, os espaços educativos e os grupos civis, que estabelecem o que está dentro do limite do que pode ser expressado, criando relações de conflito entre censores e censurados. Bourdieu (1992) compreendia a censura como uma metáfora que representava o desenvolvimento dos mecanismos restritivos dentro de regimes ideológicos, ou seja, o objeto não é merecedor da censura, mas é vulnerável devido à própria linguagem. Portanto, a democracia hoje enxerga a censura como algo que limita o acesso à linguagem e evita possíveis transgressões.

Contudo, Malita (2019) desenvolve a ideia de que a censura ou restrição de linguagem não podem ser aplicados a obras de arte. A arte é ficcional e, por conseguinte, pertence a uma classificação ontológica diferente aos fatos reais, por exemplo, reportagens ou documentários que constroem uma linguagem representativa do real. O crítico literário defende a obra de arte como objeto polissêmico para sugerir que a censura corresponde à visão limitada do censor. Shusterman (1984) adiciona que a censura da arte responde a motivações morais, ao invés de estéticas, e ele constrói a definição de censura estética que está mais ligada aos processos curatoriais dentro dos museus.

Para Prodan (2019) existem dois tipos de censura: uma censura explícita que abrange as políticas e regulações do Estado ou sociedade, para delimitar a expressão do outro; enquanto que censura implícita seria aquela relacionada com exercícios censórios e conflitos de poder que não estão em leis, regulamentos nem códigos morais ou jurídicos, ao menos não de forma literal. A segunda forma de censura é mais comum na arte, já que os artistas dentro de países democráticos são protegidos por documentos já mencionados, como a Declaração Universal dos Direitos Humanos adotada pelas Nações Unidas, leis nacionais e federais que ratificam a participação dos países como Estado-membro – Brasil e Venezuela fazem parte da ONU, e portanto, devem garantir o cumprimento da declaração mencionada – além de documentos criados por instituições internacionais e regionais, como a Declaração de Santiago, que será aprofundada em parágrafos posteriores. Neste sentido, a liberdade de expressão e liberdade artística são protegidas devido a conflitos históricos entre arte e censura, como menciona Shusterman (1984), deixando cada vez mais evidente que a arte não pode ser medida com a régua do juízo moral.

Entretanto, por que a arte ainda é alvo de censura? Por que a mídia e instituições públicas promovem atos de censura ignorando leis e normativas que protegem a livre expressão? Diversos autores estabelecem respostas tangenciais mas que ajudam a compreender que existe uma dificuldade em fazer cumprimento, nas regiões periféricas, das declarações e códigos originados nas regiões centrais. Boyce (2018) assinala a problemática das cortes institucionais que se nomeiam protetoras dos valores morais e culturais da nação, exercendo juízos morais sob influência de crenças religiosas ou ideologias políticas. Outro argumento seria o trazido por Malita (2019), onde menciona que a censura é uma reação violenta, uma arma da sociedade frente elementos que podem magoar a sensibilidade de grupos específicos. Deste modo, a defesa da moral e dos bons costumes precisa de um olhar crítico para atingir um consenso sobre o que é obsceno, por que e para quem.

De tal maneira, primeiramente é necessário tomar conta que *El Tercer Mundo* e Queermuseu foram projetos aceitos, planejados e inaugurados pelas instituições onde os atos censórios aconteceram. Por conseguinte, os objetos que conformaram ambas

exposições passaram pela seleção rigorosa e políticas dos museus, entendendo assim que os casos não se configuram como censura implícita. No texto curatorial da exposição *El Tercer Mundo*, Macjob Parabavis, curador e autor do texto de apresentação escreveu que:

El Tercer Mundo abre uma bússola de questionamentos e reflexões estéticas sobre o intercâmbio cultural entre China e Venezuela, incluindo aquela relação de dependência econômica e tecnológica com um país que, segundo o artista chinês Ai Weiwei (1957), não considera a prosperidade de seu país. Cidadãos, ele avisa: esta cidade é conhecida por sua capacidade de fazer barato algo falso. Produtos feitos na China agora enchem locais em todo o mundo. Mas nosso país gigante tem um pequeno problema. Não podemos fabricar felicidade para nosso povo. Com esta afirmação Ai Weiwei, declara um paradoxo que se gera entre a internacionalização e idealização do mercado chinês no mundo e a frustração daquele país pela utopia da felicidade (PARABAVIS, 2015, p. 3, tradução nossa).

Nessas linhas citadas é inequívoco que o curador apresenta as narrativas evocadas pelo artista MAX Provenzano como uma crítica social que se fundamenta na utopia da felicidade, vista como um fenômeno de importação, em lugar de ter sido resultado da busca espiritual do povo venezuelano. O texto menciona explicitamente que China e Venezuela têm uma relação de dependência, ou seja, um colonialismo financeiro sob termos ideológicos defendidos pelo Partido Socialista Unido da Venezuela – PSUV. Também é importante fazer ressalvo que o conceito da felicidade tinha sido amplamente usado nas campanhas e *slogans* de Hugo Rafael Chávez Frías e Nicolás Maduro Moros desde a criação do PSUV. Por exemplo, em 2013 foi criado o Vice-ministério da Suprema Felicidade Social²¹, por conseguinte, a menção da felicidade como algo utópico que não pode ser fabricado, assim como algo contrário à definição de prosperidade, cria conflitos com o sistema de valores da ideologia socialista e abre espaços a novos questionamentos sobre a soberania venezuelana.

²¹ GOBIERNO BOLIVARIANO DE VENEZUELA. Viceministerio para la Suprema Felicidad Social del Pueblo. Disponível em: <http://www.presidencia.gob.ve/Site/Web/Principal/paginas/classVice_Suprema_Felicidad_Social_Pueblo.php> Acesso em: 28 set. 2020.

Por outro lado, Queermuseu contou com dois textos de apresentação, um escrito por Sergio Rial, presidente do Banco Santander, e outro do curador da exposição, Gaudêncio Fidelis. O primeiro texto de apresentação argumentava que:

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 (RIAL, 2017, p. 1).

O texto do curador concordava com o texto anterior e enfatizava que:

Trata-se da primeira exposição autointitulada queer no contexto de exposições brasileiras e da América Latina, especialmente se considerarmos a envergadura e a escala da exposição. Com essa plataforma, assumimos a responsabilidade de tratar um conjunto de problemas artísticos que nos demanda navegar por um meandro de questões culturais, históricas, sociais e conceituais cuja complexidade é não só admirável, mas também extremamente importante para a sociedade contemporânea (FIDELIS, 2017, p. 3).

No último texto citado, o curador apresenta o projeto expositivo como algo excepcional e fora da normatividade, que vem a questionar o sistema de valores que configuram identidade, memória, cultura, história, dentre outros, não apenas do Brasil mas da América Latina. O diretor do Banco Santander concorda que Queermuseu era de grande importância a nível continental para promover mudanças sociais no campo das artes visuais, evocando valores como a pluralidade e representatividade. Quando Fidelis menciona o *queer*, é importante compreender que a palavra inglesa está associada à *queer theory* de teóricos como Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, segundo Carmo e Betencourt (2019). Sendo no passado um termo pejorativo para indicar pessoas não heterossexuais ou cisgêneros desde o século XVI, seu uso foi reivindicado a partir da década de 1990 para abranger orientações sexuais e identidades de gênero como algo culturalmente válido e digno. De acordo com Carmo e Betencourt (2019, p. 491), "[Queermuseu] reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam questões de gênero e de diversidade sexual", entre os que podem ser nomeados Fernando Baril, Lygia Clark

e Cândido Portinari, constituindo uma seleção inclusiva para dialogar sobre narrativas divergentes do discurso heteronormativo.

Pode ser inferido que em *El Tercer Mundo* e Queermuseu os textos de apresentação, que são construídos a partir do planejamento das exposições, são suficientemente transparentes para reconhecer que se tratavam de arte transgressora dos discursos hegemônicos. Apesar da possibilidade de censura, foram aceitos pela equipe curatorial e administrativa de *Museo de Valencia* e Santander Cultural, respectivamente. Os atos censórios aconteceram muito depois, quando os objetos já tinham sido vistos pelo público.

Por outro lado, a noção de censura estética, defendida por Shusterman (1984), como aquela que se estabelece apenas dentro de termos estéticos – seja crítica técnica ou conceitual –, não encaixa nos casos apresentados devido à dimensão política e cultural das narrativas de divergência política e comunidade LGBTQ+. A censura estética é criticada por Malita (2019) como uma impossibilidade, já que a opinião de pessoas alheias ao museu de arte sobre assuntos estéticos seria uma opinião inexperiente, baseada em ambiguidades sobre as possíveis intenções e leituras das obras de arte. Mesmo se especialistas e críticos de arte são chamados para fazer declarações que justifiquem o ato censor, hipoteticamente, as conclusões deles serão plurais devido à natureza polissêmica da obra de arte.

3.2 Arte e sexualidade

Os casos de censura mais comuns na arte são devido a conteúdo obsceno, nudez e sexualidade. Beisel (1993) menciona que detrás do ato censor de obras eróticas há uma luta de classes sociais que busca a obliteração da pornografia, associada com a indecência e a prostituição por grupos conservadores da sociedade – igreja, academia, organizações culturais, centros comunitários e financeiros, dentre outros – que consideram seus valores e narrativas como “alta cultura”. De acordo com a análise que Boyce (2018) fez sobre as noções teóricas de Judith Butler, o ato sexual e o corpo nu

foram ilustrados por artistas defensoras do feminismo como um movimento que pretendia desconstruir valores que associavam sexualidade com pecado. O autor explica que a censura da obra considerada pornográfica surge do entendimento superficial sobre a função da cultura e exerce uma visão que ignora a potencialidade da obra de arte em criar novos questionamentos sobre sociedade, corpo e território.

Neste sentido, os museus estão repletos de esculturas e pinturas com personagens sem roupas porque aquilo "que poderia gerar uma reação mais visceral relacionada à sexualidade explícita, vinha encoberto por um tema histórico ou mitológico" (CARMO; BETENCOURT, 2019, p. 498). Nos primeiros museus da América Latina, a nudez foi despojada de desejo carnal porque começou a ser enxergada dentro de um espaço sofisticado, por uma elite exemplar. A ausência de pecado foi justificada com o suposto alto intelecto do público e, portanto, se considerando como um grupo social mais refinado, devido a que eles eram os únicos que tinham acesso a uma educação escolar e universitária. Hoje, o acesso mais amplo a universidades e museus cria outras problemáticas, como o limite entre pornografia e arte. Malita (2019) reconhece como arte aquelas obras que contém elementos relacionados com a sexualidade humana ou exhibe genitália, lembrando que no passado muitos artistas foram atacados e censurados através de um julgamento severo que hoje seria antiquado. Quem define o que é arte ou pornografia? Isto seria papel do museu ou da sociedade? No caso em que uma obra de arte seja considerada contrária à moralidade, significaria a perda da sua potencialidade estética? Segundo Malita (2019, p. 11, tradução nossa) "uma obra pode ser genuína tanto como arte quanto como pornografia, tornando assim todo o processo circular".

O corpo sexual está presente em *El Tercer Mundo* e Queermuseu, só que foi mais criticado no segundo caso devido aos questionamentos trazidos sobre sexualidade e gênero. Durante a performance «吃米饭» de MAn Provenzano, alguém do público tirou as roupas e se sentou a comer arroz com o artista, mas o fato passou despercebido em textos sobre a censura. Não obstante, as denúncias do artista e críticos de arte como Analy Trejo se focam na crítica social sobre a política venezuelana.

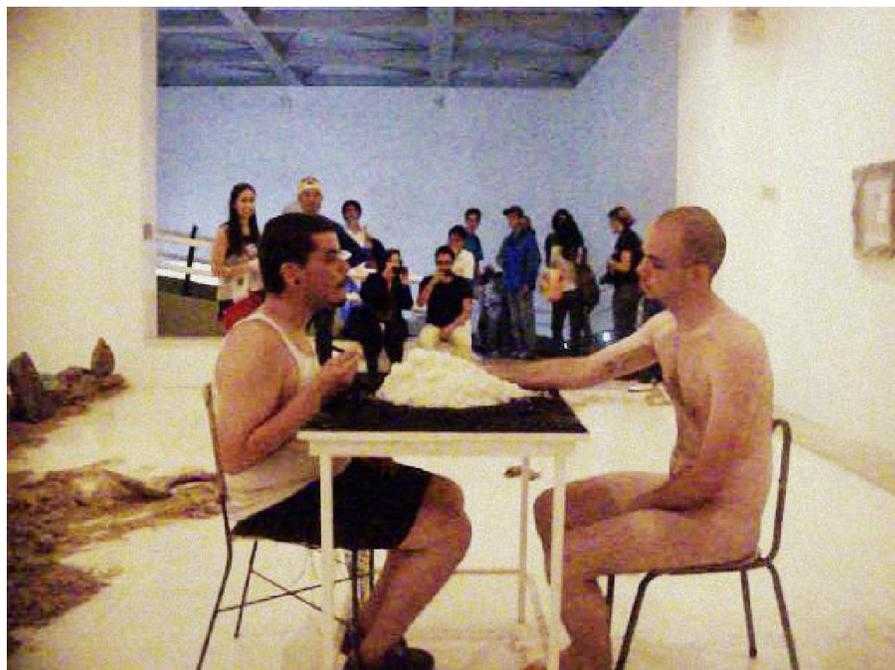


Figura 10 – Visitante nu em frente ao artista durante a performance «吃米饭».
Fonte: PROVENZANO, 2020b.

No caso do Queermuseu, a obra «Travesti da lambada e deusa das águas» de Bia Leite – visualizada e descrita no aspecto formal no primeiro capítulo – foi apontada como incentivo à pedofilia nos comentários de repúdio nas redes sociais, assim como até hoje se constitui como um dos primeiros 20 resultados no Google Imagens sob a palavra-chave «Queermuseu», dando conta do escândalo que causou o posterior fechamento da exposição. O curador da exposição utilizou as seguintes palavras para referir-se à obra e aos produtos refletivos que poderiam surgir dentro das escolas depois de visitar o museu

É preciso compreender e aceitar a diferença do outro como sendo parte da identidade para combater o bullying, uma das maiores e mais pervasivas formas de violência psicológica e física [...] Sugira a construção de um documento de relatos e experiências de quem sofreu – ou vem sofrendo – bullying em algum momento de sua vida [...] Ao fazê-lo, proponha uma discussão sobre bullying e diferença, abordando alguns de seus frequentes desencadeadores como expressão de gênero, constituição física, faixa etária, sexualidade, classe social, construções culturais e outros elementos que venham a surgir durante o processo de realização da conversa (FIDELIS, 2017, p. 9-10).

Trazendo novas referências ao aspecto formal da pintura, a obra está composta das palavras «travesti», «criança viada» e «deusa» sobre os corpos de menores de idade que posam rindo, mostrando vestimenta e gestualidade femininas. Ademais, uma das crianças está quase nua exceto por uma calcinha amarela. O julgamento dos grupos conservadores nas redes sociais foi do incentivo à pedofilia, ignorando os textos interpretativos que derivaram do processo investigativo entre o artista e o curador da exposição. Carmo e Betencourt (2019) narram que tais reações mostram a dificuldade do público em explorar questões ligadas à sexualidade, sendo ainda mais difíceis aquelas que refletem sobre sexualidade infantil e incongruência de gênero nas etapas que antecedem à adolescência.

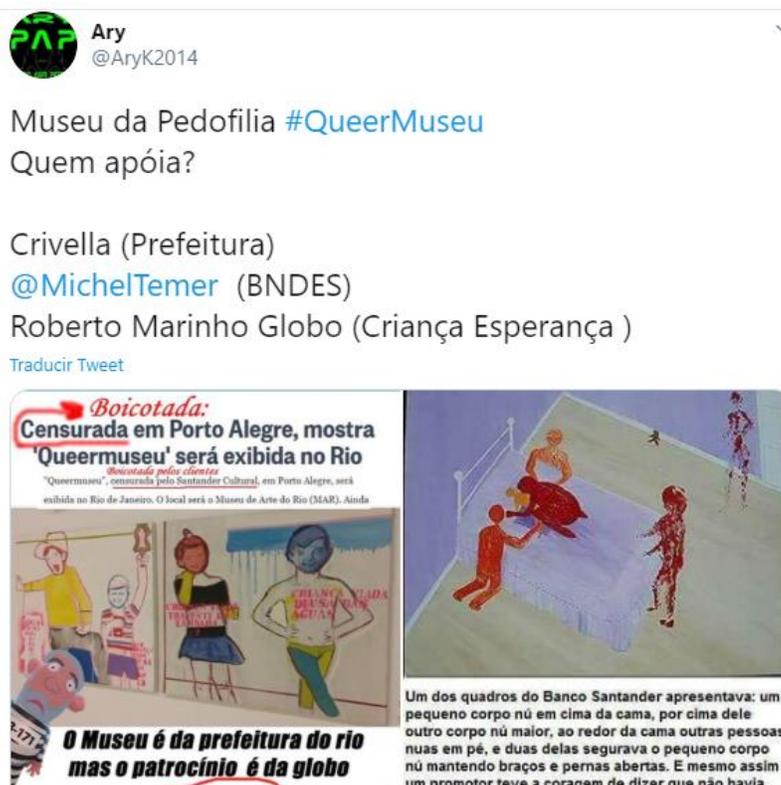


Figura 11 – Tweet por usuário anônimo contra o Queermuseu.
Fonte: ARY, 2017.

Sobre o *tweet* mostrado é importante fazer ressalva que a imagem da direita²² constitui uma falácia, já que ela não estava no Banco Santander nem dentro da exposição Queermuseu. Os indivíduos e grupos conservadores fabricaram conteúdo tendencioso para ganhar novos seguidores dentre os cidadãos que não tinham visitado o museu. Além disso, Ruediger (2018) dirigiu uma pesquisa sobre as interações nas redes sociais, demonstrando que o grupo a favor da censura do Queermuseu tinha argumentos plurais e contraditórios entre si. Se estabeleceu que 35,66% de aproximadamente 700.000 *tweets*, eram de pessoas contra a exibição, e dentro dessa proporção, 12,97% eram *bots*²³.

As postagens similares ao exemplo dão conta sobre a carência de outras interpretações sobre a obra de Bia Leite. Mesmo se o público não conseguia enxergar a narrativa sobre *bullying* e expressão de gênero, a escolha de mencionar a exposição como «Museu da Pedofilia» constrói uma crítica que relativiza o conteúdo das obras restantes. Carmo e Betencourt (2019) utilizam como referência o documento PR-RS-00046036/2017 do Ministério Público de Rio Grande do Sul²⁴, que manifesta que as obras não têm qualquer incentivo ou apologia à pedofilia, considerando a censura da exposição como um impacto negativo à liberdade artística. Também, o Estatuto da Criança e Adolescente concordou com a decisão do Ministério Público desconsiderando a necessidade de procedimentos investigatórios criminais, sendo interessante que tal órgão fez ressalva que as cenas não tinham "o objetivo de satisfazer a lascívia de outrem" (CARMO; BETENCOURT, 2019, p. 503). Lascívia é um termo relacionado com a propensão para a luxúria e sensualidade exagerada, referenciada como pecado dentro

²² A obra da direita aparece no site: <http://pseudocultmedia.blogspot.com/2009/12/art-of-dissociation.html>. Supostamente, a autora é Kim Noble, uma artista americana que, segundo o site mencionado, sofre de Transtorno Dissociativo de Identidade e foi vítima de abuso infantil. Ela criou essa obra durante sessões terapêuticas como resultado de explorações sobre seu passado e esquecimento.

²³ Segundo Ruediger (2018) são contas programadas nas redes sociais para imitar o comportamento humano através de mensagens automáticas que poderiam ter o intuito de influenciar ou manipular a opinião de usuários reais.

²⁴ Documento sobre a censura da exposição Queermuseu, criado pelo Ministério Público Federal no Rio Grande do Sul através da Procuradoria Regional dos Direitos do Cidadão e enviado ao Santander Cultural.

de textos bíblicos como Gálatas 5:19-21²⁵, deste modo, ela tem uma etimologia moral e religiosa utilizada para trazer discursos morais às decisões jurídicas.

A censura com o intuito de proteger a integridade das crianças e adolescentes se fundamenta, segundo Malita (2019), na ideia de que existem imagens que não podem ser mostradas porque eles não têm a maturidade suficiente para apreciá-las. Ou seja, se pensa a sexualidade e o erotismo como elementos da vida adulta, ministrando a ignorância nos menores de idade sobre as funções sexuais do corpo e a realidade sobre o ato sexual. Além disso, a restrição de conteúdo sob tal argumento é mais comum do pensado em códigos penais de países europeus. Porém, Freemuse (2020) menciona que o argumento é inválido devido a que é fornecido de uma ambiguidade que é usada para impor discursos morais, políticos e religiosos, estabelecendo que nas decisões internacionais é proibido justificar censura como um tipo de proteção. Boyce (2018) narra que alguns dos processos criminais do passado atacavam a obscenidade, quando na verdade, o juízo acontecia porque o criminoso era uma ameaça para o Estado ou a igreja. Boyce (2018, p. 687) "Com a disseminação da alfabetização e da participação política, a preocupação com o acesso em massa a material sexualmente explícito levou a esforços mais amplos para bani-lo".

A participação política e o acesso ao museu são termos chave para refletir sobre obras de arte que questionam a sexualidade e o corpo. O intuito de fechar o Queermuseu era limitar a participação política dos artistas que estavam dentro da exposição. Não bastava criticar que existia um espaço de entrada gratuita onde os cidadãos corriam o risco de enxergar o obsceno, mas também, as obras mais controversas tinham que ser mostradas para desprezar a criação e participação dos artistas, e por conseguinte, alimentar o escândalo que era reproduzido pelos grupos a favor da censura. Sendo paradoxal que eles desejavam que ninguém visitasse o lugar, e ao mesmo tempo, eles espalharam imagens da exposição pela internet, atingindo o olhar das crianças que eles diziam resguardar.

²⁵ "Porque as obras da carne são manifestas, as quais são: prostituição, impureza, lascívia [...] acerca das quais vos declaro, como já antes vos disse, que os que cometem tais coisas não herdarão o Reino de Deus", segundo o documento: SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. Bíblia Sagrada ARC - Almeida Revista e Corrigida: com notas de tradução e referencias cruzadas. 2010. 5577 p.

Negar o acesso ao conteúdo que alguém decide expor por própria escolha, faz parte do controle da memória cultural. Beisel (1993) explica como os grupos detentores do discurso hegemônico comumente utilizam o poder necessário para controlar o público e a instituição. Alguns museus de arte perpetuam as relações assimétricas através do valor de entrada, os horários, as atividades e outras ações sistemáticas que fazem aos grupos dominados perder o interesse em visitá-los. As pessoas sem privilégios educativos são tratadas de maneira diferente do que as pessoas educadas que entendem a Alta Cultura e têm maior poder aquisitivo para comprar arte. Numa entrevista a uma artista brasileira sobre a censura da arte contemporânea no Brasil, Freemuse (2020, p.61, tradução nossa) cita que "a mistura perigosa de igreja e estado tinha acrescentado a resistência a arte que não está alinhado com valores da família conservadora". De tal maneira, a valorização cultural de obras de arte é diferente dentro de museus que ainda têm uma estrutura conservadora e excludente. Quando uma obra de arte transgressora dos valores e narrativas hegemônicas entra no museu, ela passa a ser considerada inaceitável e seu status como arte começa a ser questionado.

Boyce (2018) traz como exemplo as contradições na Corte Suprema nipônica. O sistema jurídico proíbe as ilustrações explícitas de genitais, ao invés de proibir o material de pornografia violenta e *gore* que hoje é reconhecido internacionalmente dentro do mangá e televisão japonesa. O intuito da proibição está na proteção de uma ideologia do Estado sobre a identidade nacional, considerando a genitália como algo intolerável que pode incomodar a sensibilidade do japonês tímido e monógamo. O autor menciona que tal tipo de censura é resultado do colonialismo, narrando que a Corte Suprema da Índia também está fortemente influenciada pelo discurso moral do colonizador, apagando qualquer elemento que questiona as classes sociais – sistema de castas – e religião.

Quando Malita (2019) argumenta sobre a efetividade dos juízos penais sobre obras de arte, o autor assinala a grande dificuldade do aparato legal em atualizar os mecanismos e definições que vão colocar a obra de arte dentro do contexto social, e portanto, a obra de arte é julgada sob quesitos anteriores à criação da obra. Não apenas se trata da legitimidade do juízo, mas também as subjetividades de cada sociedade em relação aos limites do moralmente permitido. Além disso, hoje existe a possibilidade de

que a arte censurada se espalhe pela Internet, causando escândalo sobre o acontecimento, por conseguinte, não vale a pena fechar uma exposição se já foi enxergada inclusive por pessoas que nem entraram no museu.

3.3 Mecanismos de censura nas instituições de arte

Ademais de moralidade e censura, existe o termo de censura estética que alguns autores utilizam como uma censura positiva para o desenvolvimento da criação artística. Malita (2019) estabelece vários agentes de censura como acontecimento favorável, entre os quais, é importante fazer ressalva que o ato censor pode acontecer como desafio necessário para a arte, já que sem ele, os elementos transgressores não teriam o impacto necessário devido à carência de restrições e censuras. Além disso, o autor pensa na censura como catalizador artístico, no sentido que o obstáculo censor poderia enriquecer as futuras modificações da obra.

Outras das hipóteses que Malita (2019) sugere, é que a censura não faz sentido sem proibições a serem desafiadas, causando que o sentido da liberdade esteja associado ao ato censor como impacto positivo para estimular a defesa da liberdade de expressão e criação artística. Os agentes mencionados coincidem com a teoria da censura estética de Shusterman (1984), que indica a dimensão da tradição artística como algo a ser preservado. A obra de arte transgressora merece a censura devido a que ela ameaça a tradição da grande arte do passado, causando a perda dos valores estéticos mantidos por uma instituição, órgão do Estado ou comunidade de artistas. De tal maneira, a censura estética "reduziria o poder dos controles não artísticos ou estéticos que [...] exerceriam uma influência [...] perniciosa na produção artística" (SHUSTERMAN, 1984, p. 178, tradução nossa).

A censura, segundo Cook e Heilmann (2010), obedece a mecanismos constituídos de elementos que configuram tipos ou modelos de censura e autocensura. Os elementos podem ser resumidos em: censor e censurado; interação entre eles; atitudes expressadas; e cumprimento do permitido dentro dessas atitudes. Sendo a interação

entre censor e censurado uma série de respostas diferenciadas por três valores fundamentais: indiferença, aceitação e oposição. Elas podem ser expressas de forma pública ou privada.

No primeiro modelo proposto pelos autores mencionados, se fala sobre um a) alinhamento perfeito, que descreve a totalidade de qualquer dos três valores mencionados dentro do âmbito público ou privado; 1) uma oposição total à censura, 2) uma total indiferença na participação política, 3) a aceitação total, sendo uma resposta comum dentro de uma ideologia totalitária.

Outro tipo de alinhamento seria o b) alinhamento fraco/pragmático, descrito por Cook e Heilmann (2010) como aquele quando 4) os indivíduos censurados mostram indiferença pública mas levam a oposição no âmbito privado, assim como, 5) quando existe a aceitação pública da censura com indiferença privada.

Um alinhamento similar seria c) fraco/idealístico, descrito como a incoerência entre atitudes privadas e públicas que manifestam a 6) oposição pública do indivíduo, que acredita que a censura é ofensiva para outros, sendo indiferente no âmbito privado. Por outro lado, 7) o indivíduo aceita a opinião do censor sob a base da ideologia, mas expressa publicamente que a censura não deve acontecer.

Sobre o modelo de Cook e Heilmann (2010) também é importante mencionar os d) não alinhamentos perfeitos: 8) a aceitação pública da censura com oposição privada, quando realmente os indivíduos temem mostrar indiferença pública; 9) os indivíduos que estão contra a censura, mesmo estando a favor das atitudes expressadas pelos censores.

A definição de censura ou autocensura dos casos de estudo são importantes para construir uma análise da realidade mais ampla, antes de desenvolver entrevistas com informantes chave. Cada ator censurado dentro dos casos *El Tercer Mundo* e Queermuseu corresponde a modelos de alinhamentos distintos, portanto, a particularidade dos depoimentos falados e documentos a serem analisados, contribuirão para estabelecer parâmetros e avaliações sobre os tipos de censura que aconteceram dentro do contexto estético, político e social.

Censura e autocensura também são fenômenos estudados por Prodan (2019), que indica a importância do contexto social e histórico para determinar se o entorno está influenciado por algum discurso hegemônico. Por exemplo, no caso Queermuseu aconteceram processos jurídicos e administrativos depois do acontecimento, que são de domínio público, mas a censura de *El Tercer Mundo* não teve presença na mídia venezuelana nem documentos jurídicos. De tal maneira, a oposição dos artistas censurados frente aos censores é manifestada de forma diferente em cada região devido às implicações políticas que estabelecem perspectivas para criar resoluções reivindicativas após o ato censor.

As obras de arte com conteúdo transgressor dentro de instituições culturais não respondem a aleatoriedade. Segundo Malita (2019) elas são uma ação contra as restrições do discurso hegemônico que perpetuam cerceamentos de liberdade de expressão, "libertadores não seriam necessários se não houvesse proibições opressoras" (MALITA, 2019, p. 24, tradução nossa). Além disso, diversos autores enxergam a censura como uma intervenção arbitrária que desfigura, deforma um objeto alheio de si mesmo. Cook e Heilmann (2010) menciona as dimensões qualitativas da censura da seguinte maneira, considerando que o censor utiliza:

- a escolha de verdades para sustentar a validação de atitudes;
- o poder como habilidade para fechar ou apagar elementos;
- a autoridade que legitima a censura sob marcos jurídicos;
- a justificação do ato censor através de valores externos e independentes ao acontecimento.

Traduzido ao contexto do museu de arte, a defesa de Shusterman (1984) sobre uma censura positiva mostra que «a escolha de verdades» está no julgamento de uma obra como carente de valor estético, enquanto que a «justificação através de valores externos» está na ideia de que a arte funciona dentro de uma tradição histórica carregada de valores conservadores e restrições de gênero. Em outras palavras, os artistas "sempre foram limitados pela disponibilidade e facilidade de seus materiais e as capacidades de suas tecnologias" (SHUSTERMAN, 1984, p. 176, tradução nossa). Assim, o autor mencionado expressa claramente que uma superabundância de obras medíocres tiraria

o poder de apreciação das obras mais importantes dentro do museu, depreciando o valor do acervo.

Os argumentos mostrados no parágrafo anterior fazem parte do julgamento que faz a sociedade quando a censura não consegue ser justificada de forma coerente e detalhada. É comum que uma obra de arte depois de ser censurada passe a ser questionada se realmente é arte ou não, devido que a resposta a tal questão definiria se ela deveria estar dentro do museu. Tais questionamentos aconteceram depois da censura de *El Tercer Mundo* e Queermuseu, podendo trazer como exemplo o artigo intitulado « É arte ou não é? Breves comentários» publicado no *site* Vinte&Um. Malita (2019) desenvolve o tópico adicionando que o reconhecimento do talento é proporcional à censura, os censurados deixam de ser enxergados como artistas pelos censores e as obras de arte perdem a possibilidade de serem julgadas sob olhar estético e artístico.

El Tercer Mundo, obra do artista MAX Provenzano, instalação com objetos colecionados, ações, o corpo humano - de sua presença e ausência - revelado, após a intervenção destrutiva de um grupo de espectadores e posteriormente sua disposição pelos funcionários de um museu, a deterioração das camadas sensíveis, políticas, sociais e humanas, que se esconde por trás das fachadas de justificativas um tanto confusas sobre a arte e seu caráter relacional (TREJOa, 2016, p. 1, tradução nossa).

El Tercer Mundo toma certos rumos indeterminados, nos quais se questiona a ética dos espaços que protegem tanto as obras quanto as realizadas pelos artistas. Obviamente, uma reação diferente seria esperada caso uma obra pertencente ao acervo do Museu fosse destruída, em que tanto a ação judicial quanto a suspensão do evento teriam feito parte da paisagem gerada na inauguração. A decomposição da ética não tem a ver com um punhado de arroz não refrigerado, há gestos que vão muito além do mofo e da proliferação de vermes (PROVENZANO, 2015, p. 4, tradução nossa).

Trejo (2016a) não apenas menciona a indiferença dos censores sobre o valor artístico da exposição *El Tercer Mundo*, mas também ajuda a compreender que a destruição dos objetos está relacionada com o reconhecimento de MAX Provenzano como artista, e as obras da sua exposição como verdadeiras obras de arte. Dentro do texto do artista censurado, ele narra a justificativa da instituição, para fechar a exposição sem ter uma consulta prévia com ele. Provenzano (2015) acredita na hipótese de que

uma obra do acervo do museu – pertencente à Fundação Museus Nacionais e, portanto, propriedade do Estado – houvesse passado por uma série de ações jurídicas e administrativas que não aconteceram no próprio caso.

Apresento este trabalho como uma linha do tempo que se insere na instalação, uma obra que transita uma realidade fragmentada do cotidiano [...] A resposta não é apenas recebida por um grupo que destrói a instalação [...] também recebo um resposta das autoridades no espaço e contexto em que a amostra é concebida, uma ausência de eficácia das medidas tomadas in loco refere-se a uma falta de compromisso, respeito e ligação com o trabalho realizado (PROVENZANO, 2015, p. 3, tradução nossa).

Segundo o artista censurado, o Museu de Arte de Valencia estabeleceu o ato censor como uma estratégia para preservar a integralidade biológica da sala expositiva. Provenzano (2015) narra que um grupo de desconhecidos causou danos sobre as peças, e a ação imediata da instituição foi o fechamento. As noções teóricas trazidas por Malita (2019) ajudam a interpretar que o MUVA mostrou indiferença pública à crítica social evocada nas obras, ou seja, *El Tercer Mundo* fechou porque a equipe de museu não planejou estratégias de restauração para reintegrar o aspecto formal das obras, inclusive, também não manifestou esforços em identificar os responsáveis pelas agressões a partir de dispositivos de segurança do prédio – sistema de monitoramento, testemunhos dos empregados, livro de visitas, dentre outros –. Malita (2019) explica que a censura pode ser exercida desde a dissociação entre realidade e arte. O censor expressa publicamente sua indiferença ou desconhecimento sobre o conceito da obra e as narrativas evocadas nela, motivando o ato censor através de justificativas extrínsecas da manifestação artística.

É interessante quão diferentes são *El Tercer Mundo* e Queermuseu na expressão dos censores no âmbito público. Devemos lembrar que o fechamento de Queermuseu é motivado pela pressão das reações negativas e jurídicas de censores que acreditavam fortemente numa ideologia baseada em valores conservadores. Enquanto que a censura de *El Tercer Mundo* tem por trás uma instituição que, depois de ver o resultado curatorial e o impacto sobre público, decide fechar a exposição sem expressões públicas. Cook e

Heilmann (2010) utilizam os argumentos do professor de Direito Fredrick Schauer para expressar que a discricção do exercício de poder das instituições governamentais ajuda a perpetuar o controle da memória cultural. Mencionando também que os indivíduos dentro de uma sociedade dominada pelo discurso hegemônico têm nenhuma ou poucas escolhas para reagir aos apagamentos e restrições de narrativas subterrâneas. Para ambos autores seria contraditório e irreal que a instituição mostrasse publicamente o poder que exerce como censor e representante do discurso dominante, já que os espaços culturais dentro da democracia sempre mostrarão uma cara de pluralidade e igualdade social, mesmo quando a realidade não responda aos ideais expressados.

De tal maneira, para Cook e Heilmann (2010) é relevante focar na análise dos casos nas ações dos censores, porque elas legitimam o tipo de censura e descrevem elementos do discurso que vêm a substituir as narrativas subterrâneas. Os princípios de liberdade de expressão enunciados nos documentos universais e regionais são parâmetros jurídicos que ajudam a delimitar as subjetividades dos pensamentos e ações dos participantes envolvidos nos acontecimentos. Malita (2019) menciona que a liberdade da expressão artística é vital na democracia na medida que estratégias jurídicas e deontológicas acontecem dentro e fora do museu para garantir a resolução de possíveis contradições

A censura como uma ação para proteger o museu como lugar de prestígio, apresentador de verdades, só revela as muitas incongruências que vão desde as restrições de linguagem até a criação de órgãos censórios, sejam públicos ou privados. Prodan (2019) descreve uma «nova censura» como algo que abrange o discurso artístico através de diversas restrições que conseguem formatar os objetos para consumo e exibição pública, permitindo a participação política do artista dentro do mercado cultural, desde que ele siga os padrões exigidos. Porém, Malita (2019) assume a censura como uma ação fútil que sempre encontrará novas resistências e formas de ser exposta à sociedade. Por outro lado, o autor considera que existem elementos da obra de arte que conseguem escapar do olhar dos censores, seja através da alegoria, metonímia, metáfora, etc.

Durante os anos recentes os museus têm adotado políticas e estratégias que partem de leis regionais e declarações universais, às vezes dependendo das decisões de órgãos do Estado para assimilar resoluções necessárias para o funcionamento do espaço cultural. Porém, existem documentos fundamentais que regulam a deontologia dos museus e mudaram a forma como as instituições de poder são enxergadas pelo público. O mais importante deles é a Declaração de Santiago do Chile, criado em 1972 como resultado de uma mesa redonda convocada pelo ICOM²⁶ no auge das ditaduras latino-americanas. Ela considera diversas questões sobre regiões em desenvolvimento, enunciando que

Os problemas da sociedade contemporânea são devidos a injustiças, e que não é possível pensar em soluções para estes problemas enquanto estas injustiças não forem corrigidas [...] que a escolha das melhores soluções a serem adotadas, e sua aplicação, não devem ser apanágio de um grupo social, mas exigem ampla e consciente participação e pleno engajamento de todos os setores da sociedade [...] que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente (ICOM, 1972).

A primeira grande questão é que o documento posiciona o museu como espaço que deve agir a favor das memórias subterrâneas, para estimular a participação dos setores da sociedade, que – mencionado nas primeiras quatro linhas – se encontrava em condições de relações assimétricas de poder, trazendo desigualdade social e carência de representatividade de alguns grupos. A segunda questão é que ela é uma declaração que pensava na integração regional de museus como uma solução definitiva aos diversos problemas sociais que atravessavam regiões periféricas – Peru, Venezuela, Haiti, Panamá, etc. – e a repressão dos discursos hegemônicos em sistemas ditatoriais – Brasil, Bolívia e Argentina. A Declaração foi pensada, neste sentido, para impulsionar a criação do museu integral na América Latina, ajudando a reestruturar políticas e estratégias museológicas dentro de museus convencionais.

²⁶ Fundado em 1946, é traduzido ao português como Conselho Internacional de Museus. Sendo uma das organizações não-governamentais da UNESCO.

Bonas (2019) explica que devido às resoluções da Mesa de Santiago, "os museus saíram de suas posições de templos sagrados e inacessíveis ao grande público a *hubs* potentes de discussão de grandes e pequenas questões" (BONAS, 2019, p. 49), permitindo pensar neles como espaços onde a democracia é refletida através da defesa dos direitos humanos e a educação como base para reagir contra as desigualdades. Além disso, é interessante pensar como os órgãos censores regionais do passado hoje encontram resistência desde conselhos e grupos internacionais que buscam a coerência nos sistemas democráticos e o reconhecimento de narrativas alheias, impossibilitando o controle cultural e portanto, a atuação de mecanismos de censura dentro dos museus.

4 O CASO DA EXPOSIÇÃO “EL TERCER MUNDO”

4.1 Breve introdução sobre a censura na Venezuela

Neste capítulo se trará primeiramente uma descrição breve sobre o contexto histórico e político da Venezuela e sua relação com mecanismos de censura, para construir depois uma análise das formações discursivas sobre o fechamento da exposição *El Tercer Mundo*. Terão ênfase aqueles enunciados de caráter discursivo que ajudarão a compreender a formação ideológica do sujeito e assim interpretar os elementos que descrevem as relações de poder. Além disso, alguns vocábulos serão estudados etimologicamente com o intuito de abranger um leque de significados que descrevem valores e crenças do enunciado.

A Venezuela, em 1811, foi o primeiro território da América do Sul a proclamar-se independente da coroa espanhola. A república foi governada por senhores da guerra que instauraram a federação no final do século XIX, e depois teve líderes autoritários com eleições indiretas que deram passo à ditadura militar que administrou por quase duas décadas, começando a democracia em 1958. Segundo Acosta (2018) o período democrático da nossa atualidade é titulado de Revolução Bolivariana, que iniciou no primeiro mandato de Hugo Chávez Frias em 1999. O país viveu duas décadas de crescimento econômico em 2004 devido a maior produção petroleira da história na região. Mas o crescimento foi instável, perpetuando problemas sociais e econômicos como a inflação monetária. Por conseguinte, o regime instaurou uma crise que enfraqueceu os esforços da gestão pública. Quiñones (2018) descreve a Revolução Bolivariana como uma época de grandes dificuldades para o setor cultural porque os museus e bibliotecas tiveram pouco ou nenhum orçamento, assim como atualmente os projetos privados lutam para seguir funcionando devido à migração massiva dos

investidores, problemas dos serviços básicos, dentre outros.

Os problemas do país originaram uma oposição política que, de acordo com Blanco-Herrero e Arcila Calderón (2019), consolidou o terreno democrático em duas coalizões que desejam o controle do estado e o reconhecimento internacional para governar legitimamente a nação. Deste modo, existe o Partido Socialista Unido da Venezuela desde 2007, a Mesa da Unidade Democrática fundada em 2008, e inúmeras identidades que ficaram fora das convenções dos partidos. Acosta (2011) menciona que os primeiros protestos do período bolivariano foram em 2001, quando o governo socialista pretendia mudar as políticas educativas. A resposta de Chávez diante da rejeição foi desvalorizar aqueles movimentos através de termos pejorativos como *escuálidos* e *pitiyanki*²⁷, por exemplo. Porém existiram conflitos anteriores, por exemplo, os protestos de *El Caracazo* devido ao alto preço nos combustíveis depois que a moeda sofreu uma desvalorização de quase 75% em fevereiro de 1983, nomeado o *Viernes Negro*.

O chavismo "**busca localizar** os ricos no leste da cidade e os pobres no oeste" (ACOSTA, 2011, p. 68, tradução nossa) estabelecendo cidades divididas através de uma polarização política e territorial que realmente não obedece à realidade. De tal maneira, Plipat (2018) narra que os artistas têm participação ativa nos eventos de resistência e o governo reage contra os críticos através da violência. Quiñones (2018) e Vidal (2012) mencionam que hoje a Venezuela é um território onde os direitos de liberdade de expressão são vulnerados através da desaparecimento do jornal impresso e o fechamento de espaços culturais. O governo utiliza seu poder para oprimir e controlar, silenciando as vozes dissidentes que devem estar presentes na democracia. Em 2010 o governo estimulou a criação de pinturas murais e cartazes nos bairros e periferias, transmitindo mensagens positivas sobre a revolução mediante o domínio do espaço público. Vidal (2012) comenta que o espaço público parece cada vez mais conquistado pelo governo bolivariano, instituindo um poder comunicacional maior e mais direto com o público. Segundo Acosta (2011), o governo detém o domínio discursivo, expondo o socialismo

²⁷ "Escuálido" se traduz literalmente como "nojento"; "pitiyanki" é uma deformação de "petit yankee", "pequeno yankee" devido à associação do capitalismo americano com o mal.

como única ideologia viável, mudando as narrativas do passado histórico do país e apagando os acontecimentos que não encaixam na visão hegemônica de pátria. Neste sentido, a Revolução Bolivariana construiu episódios, acontecimentos e personagens históricos que dariam sentido moral ao nosso presente.

Os estudos sobre a censura na Venezuela são depoimentos de organizações estrangeiras, alguns são relatórios publicados em língua inglesa e apresentados a organizações internacionais com o intuito de conseguir a resolução do conflito, enquanto que outros são artigos de opinião publicados em revistas e jornais fora do país. A maioria dos estudos se centram na censura como um fenômeno que afeta apenas o jornalismo, aliás ela abrange expressões culturais e educativas. A insuficiência de estudos científicos publicados sobre censura dentro da Venezuela é um reflexo sobre o controle governamental. Blanco-Herrero e Arcila Calderón (2019) descrevem que 74% dos venezuelanos não têm confiança na mídia nacionalizada porque cada dia há menos fontes independentes de informação, existindo apenas aquelas vozes alinhadas à ideologia socialista que elogiam políticos do governo e contribuem com a polarização do interdiscurso. Além disso, o United States Department of State (2016) e IPYS (2015) mencionam que o governo de Chávez – e posteriormente de Maduro – utilizaram o sistema judicial da Venezuela para condenar a expressão de cidadãos e ativistas dos direitos humanos, promovendo a autocensura através da intimidação e também proibindo a exposição de casos de crimes relacionados com políticos. O relatório de Quiñones (2018) revela que os escritores venezuelanos têm medo de criar literatura sobre os acontecimentos políticos e sociais, enquanto que os escritores exiliados têm mais liberdade. Os espaços privados culturais estão sumindo, ficando apenas os órgãos relacionados com o governo onde os artistas dissidentes são marginalizados.

Segundo o United States Department of State (2016) a constituição da Venezuela reconhece a liberdade de expressão como direito fundamental, mas o governo perpetua um clima de medo e confrontação que foi denunciado pelo Comitê de Direitos Humanos da ONU, pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos e por Repórteres sem Fronteiras. Além disso, a IACHR (2015) ratifica as violências que sofreram cidadãos e estrangeiros dentro do território venezuelano. O relatório de 2009 descreve as políticas

injustas do governo contra a expressão dos opositores e o aumento de denúncias em 2015. A violência na Venezuela está presente em dimensões que colidem simbólica, discursiva e territorialmente. Por exemplo, as universidades venezuelanas são espaços de conflitos. Acosta (2018) narra sobre o fechamento de cursos de graduação e pós-graduação, a diminuição dos salários de professores e como o governo conseguiu que o ensino superior fosse mais dependente do auxílio governamental.

Mesmo dentro das associações socialistas de artistas e intelectuais, Plipat (2018) duvida que os artistas alinhados com o regime tenham autêntica liberdade criativa, lembrando que o entorno político na Venezuela é perigoso inclusive para quem deseja manifestar-se pacificamente. De acordo com Boucher (2019) a falta de oportunidades para vender obras de arte e exibir nos museus fez com que uma comunidade de artistas venezuelanos começasse a migrar a outros lugares do mundo, criando novos espaços de promoção da arte venezuelana. Deste modo eles podiam arranjar comida e remédios para os opositores que participavam dos protestos, assim como viajavam frequentemente de volta ao país para documentar a crise. O governo socialista considera que esses artistas estão motivados pelo capitalismo, mesmo quando os museus públicos continuam sem orçamento para pagar os empregados, fazer novas aquisições ou preservar o acervo.

No contexto internacional, o relatório do United States Department of State (2016) menciona que o Ministério Público da Venezuela deixou de publicar estatísticas relacionadas à tortura policial. Entre 2014 e 2015 houve mais de 120 casos de tortura que foram documentados por ONGs. Além disso, IPYS (2015) e Human Rights Watch (2015) mencionam que os políticos do governo desestimaram essas denúncias argumentando que OAS e outros organismos estão mentindo sobre a realidade do país, e também que o governo de EUA falsificou as acusações para enfraquecer a democracia venezuelana. Ademais, o governo venezuelano desconfia constantemente das ações de ONGs que trabalham nas prisões, hospitais e escolas.

Em 2013 o governo socialista decidiu retirar a Venezuela da Convenção Americana de Direitos Humanos. Human Rights Watch (2015) menciona que a decisão afeitaria a forma como a Corte Interamericana de Direitos Humanos vai responder às

denúncias de cidadãos venezuelanos. Laureano Márquez conta para Quiñones (2018) como ele foi ameaçado por policiais para fechar uma obra cênica no Teatro Baralt que pertence à *Universidad del Zulia*. Outros artistas tiveram suas obras confiscadas e destruídas pelo serviço aduaneiro, assim como dificuldades para acessar a voos internacionais, relata Boucher (2019). Porém, o governo se apresenta como um regime democrático, protetor dos direitos humanos devido que ainda está ratificado em tratados internacionais dos direitos humanos como o Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos.

IACHR (2015) narra que em 2015 o estado venezuelano anunciou a criação de um Plano Nacional de Direitos Humanos contemplado até 2019, incluindo também a criação de um observatório nacional. O observatório continua funcionando. Ele foi criado pela Assembleia Nacional majoritariamente opositora, a qual o Presidente Maduro tentou fechar com a criação da Assembleia Nacional Constituinte em 2017. O site oficial²⁸ visibiliza denúncias sobre dissidentes políticos, indígenas, mulheres e outros grupos vulneráveis. Porém, Human Rights Watch (2015) argumenta que desde 2004 o sistema judiciário segue as decisões do presidente da república e favorece aos membros do partido socialista de tal maneira que erradicar a corrupção se tornou um grande desafio político.

O governo bolivariano aprovou a "Lei contra o ódio, pela convivência pacífica e tolerância" através da Assembleia Nacional Constituinte em 2017. Ela recebeu críticas de dissidentes de dentro e fora do país porque segundo Blanco-Herrero e Arcila Calderón (2019) essa lei busca conter as críticas através da regulação da internet no território venezuelano. O 5º artigo da lei determina que

Todas as pessoas têm direito e **dever** de participar de forma direta e representativa na construção da paz e **convivência solidária**, dentre outras, na formulação, execução e **controle das políticas públicas**. (VENEZUELA, 2017, p. 3, tradução nossa).

²⁸ <https://www.observatorionacionalddhh.com/quienes-somos/>

O documento carece de um glossário e repete os termos "paz", "convivência" e "políticas públicas" várias vezes. MPPEF (2017) menciona que a Presidenta da Assembleia Nacional Constituinte Delcy Rodríguez relaciona a lei com paz, amor e esperança. Blanco-Uribe (2018) faz menção aos discursos de políticos socialistas que constituem ameaças, discriminação e outras formas de violência, por exemplo, quem não está com a revolução está contra ela, expressada por Chávez inúmeras vezes. Diversos autores acreditam que a lei servirá para processar apenas aos dissidentes enquanto que os políticos do regime continuariam livres para se expressar à vontade.

Outra questão negativa está na maneira como os órgãos vão interpretá-la e a cumplicidade exigida ao sistema educativo. Segundo o artigo 6 da lei da Venezuela (2017, p. 3, tradução nossa) "A interpretação ou aplicação da presente Lei Constitucional, escolhe-se aquela alternativa que oferece maior proteção dos direitos humanos". Ou seja, o organismo designado pela lei terá controle sobre a interpretação de possíveis denúncias mesmo quando já existem tribunais que tratam os casos dessa natureza. Além disso, ela planeja criar "Brigadas de Estudantes de Paz e Convivência [...] com a participação ativa dos docentes" (VENEZUELA, 2017, p. 3, tradução nossa), o que significaria um olhar vigilante dentro das escolas públicas, onde qualquer suposta transgressão da lei seria denunciada pelos discentes e professores diante de organismos que favorecem o discurso hegemônico. Segundo Blanco-Uribe (2018) a lei busca a autocensura dos cidadãos enquanto o governo ignora as recomendações internacionais sobre a crise econômica e direitos humanos. Além disso, a lei alega que:

Os partidos políticos e organizações políticas contemplarão nas suas normas disciplinares a medida preventiva de **suspensão e sanção** de expulsão de pessoas que infringjam esta Lei Constitucional (VENEZUELA, 2017, p. 3, tradução nossa).

O documento ameaça os líderes de partidos com a revogação da inscrição no Conselho Nacional Eleitoral apenas na base de atos criminosos que não estão sendo plenamente identificados. Ameaça também a cidadãos comuns já que a lei menciona que se qualquer mensagem considerada delito for expressa por meio físico significaria

encarceramento de 10 a 20 anos, enquanto que a difusão eletrônica de mensagens teriam sanções a partir de 50.000 unidades tributárias²⁹ segundo Venezuela (2017). Outras possíveis ações seriam o bloqueio do *site* ou o apagamento do conteúdo. Quiñones (2018) narra que a lei foi utilizada em 2018 para vetar um jornal que publicou um artigo crítico sobre economia, desenvolvendo suspeitas sobre a verdadeira finalidade da lei que está regulando os atos de ódio e discriminação na Venezuela.

4.2 A produção e fechamento de *El Tercer Mundo*

O Museu de Arte de Valencia está situado na rua Salom nº 108, perto da Avenida Bolívar Norte em Valencia, estado Carabobo, Venezuela. O serviço de pesquisa de mapas *Google Maps* ainda sinaliza o prédio como *Ateneo de Valencia*, o antigo nome do lugar desde sua fundação em 1936. Segundo Estado Carabobo (2008) o Ateneu de Valencia iniciou como uma instituição privada que teve a contribuição de políticos e pessoas da classe alta, como a senhora Maria Clemencia Camarán de Aude. Ali foram desenvolvidos projetos culturais, como o prêmio de pintura Arturo Michelena em 1943, o que se transformou no galardão mais prestigioso e antigo da Venezuela.

O site do Estado Carabobo (2008) menciona que o primeiro prédio do Ateneu foi desenhado pelo arquiteto José Miguel Galia durante 1951 e inaugurado no ano seguinte. Posteriormente, a instituição mudou em 1991 para o novo prédio projetado pelo arquiteto Armando Rodriguez, que desejava criar um espaço mais apropriado para as atividades do ateneu. Ambos os prédios foram construídos com ajuda do governo, mas o conselho administrativo do ateneu funcionava como associação civil.

Sobre a transição de instituição particular – Ateneu – a museu público – MUVA – , Provenzano (2020a) comenta que o ateneu foi desapropriado, perdendo muitos trabalhadores que ainda estão preocupados pelas ações do museu no âmbito cultural. A

²⁹ A Unidade Tributária é uma medida que atualiza os valores especificados nas leis e regulamentos tributários venezuelanos, que se expressam em proporcionalidade direta ao valor atual do referido imposto ou multa.

criação do MUVA não foi um caso único já que a Venezuela experimentou uma onda de *expropiaciones* ou desapropriações que permitiram a estatização de fábricas, empresas e instituições no governo de Chávez com a promessa de ter um melhor controle da produção agrícola, industrial e cultural no país. Isso quer dizer que há uma série de conflitos entre os trabalhadores demitidos e os novos trabalhadores do museu, que despertam quando o Museu está envolvido em situações de escândalo e crise.

Analisando as narrativas de jornais da dissidência política e dos seguidores de Chávez, nota-se que existia um grupo sólido de pessoas a favor da estatização. Apórrea (2009) mostra estar a favor do regime, narrando que a desapropriação foi uma solicitação do Ministério do Poder Popular para a Cultura que logo foi aprovada pelo Conselho Legislativo Bolivariano do estado Carabobo para transformar o ateneu em *Universidad de Las Artes*, aliás o projeto atualmente não existe na cidade de Valencia. Então, a desapropriação de 2009 foi baseada na incapacidade da instituição em pagar os salários aos trabalhadores já que o orçamento dependia do governo e o governador negou a responsabilidade sobre salários e auxílios, posicionando os trabalhadores contra o presidente do ateneu. Sobre a coleção de arte do ateneu, o legislador Augusto Martínez Vicuña disse que "se houver obras que foram obtidas de forma gratuita, [o estado] **não teria porque pagar absolutamente nada**" (Aporrea, 2009). Por conseguinte, o valor da coleção de arte durante o acordo da desapropriação estaria baseado na forma de aquisição, e se conjectura que o governo apreendeu obras de arte sem pagá-las devidamente.

A narrativa de Letralia (2007) pode considerar-se dissidente. Eles entrevistaram Iván Hurtado, o intelectual que assumiu a presidência do ateneu durante o conflito e logo reiterou que o governo manipulou os trabalhadores com o orçamento para pagar os salários, assim como condenou qualquer pessoa que estivesse contra os resultados das eleições do conselho administrativo do ateneu. O antigo presidente, José Napoleón Oropeza, justificou sua renúncia devido às pressões dos empregados que assumiram uma conduta violenta contra ele, e também à interferência de fatores políticos na gestão da instituição cultural.

Naquela época o governador do estado Carabobo era o militar e político Luis Acosta Carles. Segundo Letralia (2007), ele mencionou não estar relacionado com o conflito e também que não tinha interesse na desapropriação do ateneu. Porém, ele era membro do partido socialista e seu governo estava alinhado com decisões dos ministérios e outras figuras governamentais. Além disso, ele explicou que planejava ampliar o prédio para estabelecer um espaço da Missão Cultura, um dos programas sociais do governo socialista. Durante o processo de desapropriação cerca de 400 artistas e intelectuais se manifestaram contra as ações do governo, lembrando que o ateneu era uma das instituições culturais mais antigas do país. Dentre os assinantes contra a desapropriação estavam o museógrafo Alberto Asprino e o poeta Eugenio Montejo, que mostraram preocupação pela conservação do acervo, pela preservação do patrimônio cultural e literário, assim como pela autonomia do ateneu como associação civil sem fins lucrativos.

O processo de desapropriação culminou em 2014, quando a Fundação Museus Nacionais decide criar o Museu de Arte de Valencia. No site oficial, a FMN (2021) omite a história sobre o antigo ateneu e a desapropriação, mencionando que o museu tem o intuito de conservar o patrimônio artístico do estado Carabobo. A Fundação Museus Nacionais foi criada pelo *Viceministerio*³⁰ de Identidade e Diversidade Cultural do Ministério do Poder Popular para a Cultura, mas no contexto internacional é membro institucional do ICOM Venezuela. De tal maneira, Vega (2020) explica que os 14 museus que pertencem à fundação – dentre eles o MUVA – têm vínculo com o conselho internacional. De acordo com o ICOM-Venezuela (2013), o comitê nacional existe desde 1970 com a finalidade de desenvolver programas educativos que vão contribuir na formação dos trabalhadores dos museus. Ser membro também implica reconhecer todas as obrigações éticas e administrativas, desta forma, cumprir o Código Deontológico para Museus é um dos desafios para continuar pertencendo a essa rede internacional de apoio.

O MUVA estava ativo na época da exposição *El Tercer Mundo*, pois de acordo com o relatório do *Ministerio del Poder Popular para la Cultura* (2016) o museu teve 8 exposições em 2015, e também, comemorou o 2º aniversário da morte de Chávez –

³⁰ Departamento de administração pública subordinado a um ministério.

chamado de "nosso comandante eterno" – que aconteceu com a exposição nomeada "Arte e política a dois anos da sementeira do comandante Hugo Chávez". "Sementeira" é uma imagem utilizada pelos socialistas e pelo governo para negar a morte do personagem, crendo que Chávez vive no seu legado político e moral que se transformará em árvore eterna e dará fruta. A idolatria ao personagem está baseada na memória fabricada do líder socialista que continua viva nas instituições culturais através de homenagens e exposições de retratos.

O artista MAX Provenzano nasceu na Venezuela em 1986. De acordo com LARGO Residências (2021) ele é formado em Química na Universidade Central de Venezuela em 2011, e começou na cena artística com intervenções de objetos encontrados durante 2009. Provenzano explora a relação entre corpo e objeto efêmero, criando interações que abrangem o espaço e o contexto temporal através da fotografia, vídeo e performance. Foi assim que ele desenvolveu uma série de registros de objetos, que se materializam na imagem digitalizada ou gravação de vídeo. *El Tercer Mundo* foi sua primeira exposição em museu público venezuelano depois de vários eventos e parcerias com oficinas, residências e galerias de arte – a Organización Nelson Garrido em 2014, por exemplo –. *El Tercer Mundo* foi censurado pelo museu mas está presente no relatório do *Ministerio del Poder Popular para la Cultura* (2016), descrevendo que a proposta está relacionada com reflexões sobre a dependência tecnológica e econômica entre China e Venezuela, onde mostra elementos relacionados com a cultura chinesa na capital do país. O texto não menciona a destruição das obras, o conflito entre a equipe do museu e o artista, nem a censura que teve o caso.

O texto curatorial foi publicado por Provenzano no site da exposição, gerenciado pelo próprio artista, e também pelo Ministério de Cultura no site da Fundação Museus Nacionais. Ambas versões são idênticas e foram escritas por Macjob Parabavis, professor de artes e artista, segundo seu perfil no Instagram. Sobre o conceito da exposição *El Tercer Mundo*, ele expressa:

Desde o status do mercado chinês através de alguns restaurantes e vendas de comidas em Caracas, Provenzano nos apresenta paralelamente uma metáfora local sobre a **crise econômica, o descrédito nas instituições públicas e a desorganização social** que adquire um rosto distinto com a **influência do comércio chinês** e sua importância econômica como negociador de nossos recursos energéticos, promotor de projetos de telecomunicações, moradia e transporte. Quer dizer, a China se apresenta como **o grão dragão que vem resgatar o leão ou troupial perdido** junto com seus recursos naturais (PARABAVIS, 2015, p. 3, tradução nossa).

Os animais mencionados são metáforas sobre ambas as nações. O troupial é o pássaro nacional da Venezuela, enquanto que o leão aparece no brasão da cidade de Caracas – centro do poder político e financeiro do país –, sendo que o dragão é um símbolo nacional chinês que está associado com fertilidade e proteção em muitas lendas. O troupial é uma ave pequena que habita quase a extensão total do território venezuelano, enquanto que o dragão é gigante mas imaginário. Então, a China oferece soluções a uma nação rica em recursos naturais com o intuito de estabelecer uma relação de dependência tecnológica que está associada ao colonialismo. A troca pelos recursos naturais não parece satisfazer aos críticos da crise econômica. O termo crise vem do grego *krísis, eōs* o que significa ação ou faculdade de distinguir um momento difícil, ela é um fenômeno que pode ser determinado através de estatísticas, a percepção de mudanças no entorno e hábitos.

Parafraseando Provenzano (2020a) a obra "Ajinomoto 味之素" ganhou o Prêmio do *Salón Octubre Joven 2014*, que consistia na criação de uma exposição individual no MUVA, abrindo oportunidade para o nascimento do *El Tercer Mundo* na sala 7 do museu. O artista descreve a obra como um autorretrato onde ele está puxando os olhos até parecerem orientais, configurando um gesto político que relaciona a China e a Venezuela.

Nos restaurantes chineses eles utilizam Aji-no-moto®, que é um sal, minha irmã tinha um paciente psiquiátrico chinês e ela o perguntou **por que a comida chinesa era tão saborosa** [sorrindo], e ele contou que era devido ao Aji-no-moto® (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

O Aji-no-moto® é basicamente glutamato monossódico, um realçador de sabor que cresceu em popularidade logo que a gastronomia asiática chegou ao nosso continente.

Quando o artista menciona que a comida do restaurante é apenas saborosa, se refere à ausência de benefícios reais na influência colonizadora da China. O prato cheio de arroz mas carente de valor nutricional constitui apenas uma falsa aparência. Trejo (2016b) concorda, argumentando que a dependência econômica gera um impacto negativo em nosso entorno social, devido que a Venezuela tem muitas décadas como país independente que luta para se liberar da influência de potências americanas e europeias.



Figura 12 – Cartaz da exposição.

Fonte: MUVA, 2015.

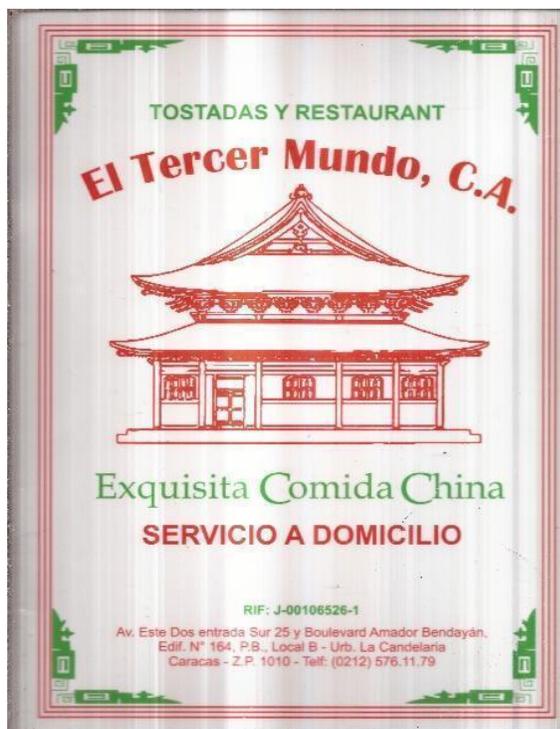


Figura 13 – Obra: Registro 01022015 El Tercer Mundo.

Fonte: PROVENZANO, 2015b.

O artista narra que o conceito da exposição nasce do fechamento de um restaurante chinês que ficava perto da casa dele. Ele se inspirou na decadência do imóvel e na quebra econômica para mostrar como a presença chinesa era oposta à máscara de prosperidade da potência asiática. **"Olha como é o ciclo: veja um restaurante e aos poucos veja como sua fachada está se deteriorando. Eu queria mostrar essa decomposição"** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa). Pode ser deduzido que Provenzano se refere à quebra massiva de empresas na Venezuela durante a crise econômica que deixou muitos prédios abandonados sob condições de degradação. O termo decomposição pode ser utilizado como metáfora de desarticulação, desorganização, mas também na expressão literal está relacionado com putrefação: a deterioração moral de um indivíduo ou uma sociedade.

A imigração chinesa começou na América Latina no século XIX quando eles foram forçados ou enganados para trabalhar em plantações de açúcar do Caribe, segundo Spavieri, González e Aguilera (2008). Além disso, os autores mencionam que o território

venezuelano teve uma segunda onda migratória de chineses que chegaram depois da Revolução Cultural, quando a China comunista promoveu a migração massiva. A maioria dos chineses na Venezuela são trabalhadores cantoneses que criaram clubes sociais e associações de comércio com o intuito de preservar suas tradições. Spavieri, González e Aguilera (2008) estudaram uma população de 174 chineses, sendo quase o dobro da população em 2001, conjecturando que a comunidade asiática teve um alto crescimento quando iniciaram as relações diplomáticas entre a China e Venezuela. Por outro lado, Escalada Medrano (2017) escreveu uma análise atual para *El Nuevo Herald*, onde narra como os chineses começaram a fugir da Venezuela devido às políticas econômicas e violência política. Então, cerca de 10.000 pessoas entre 400.000 imigrantes chineses em solo venezuelano voltaram à China durante os últimos 3 anos.

A decomposição no contexto venezuelano está relacionada com a desagregação dos grupos dissidentes dentro do regime autoritário e a inutilidade dos órgãos do Estado para resolver problemas relacionados com justiça social e finanças. Além disso, Marin (2021) explica que "o que MAX faz é parte da **realidade** que ele leva ao espaço expositivo... está mudando a **geopolítica** em relação aos movimentos da **capital [...]** **com a China**" (tradução nossa). "Realidade", do latim *realitas, ātis* é aquilo que realmente existe, um fato real, uma verdade. Por conseguinte, a imagem da exposição virou uma reprodução da portada do cardápio do restaurante homônimo, aproveitando o quadro de linhas vermelhas com esquinas de detalhes verdes, e a imagem do templo chinês que convencia ao público de que se trata de uma gastronomia autêntica.

El Tercer Mundo é um restaurante chinês em *Bellas Artes*, no bairro de Caracas **onde estão os museus** [...] Chamaram minha atenção as mudanças culturais, as interações dentro dos restaurantes chineses que viraram bares, chineses usando termos próprios da Venezuela e **atitudes alheias** [...] Minha ideia inicial era gerar uma espécie de **restaurante chinês** na sala, onde as peças bidimensionais fossem fotografias das paisagens que elas têm. Ou fazer peças da fachada do restaurante chinês no exterior, como a obra que eu apresentei. No nível logístico e orçamentário **não podia encher uma sala de mesas**, contratar chineses para dar comida e cervejas [risos] (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

Sobre a pessoa entrevistada no depoimento citado, é importante mencionar que Elizabeth Marín é uma professora e pesquisadora venezuelana de Arte Latino-americana e Arte Contemporânea da Universidade de Los Andes, segundo Colección Cisneros (2021). Além disso, ela é doutora em História da Arte pela Universidade de Barcelona. Sobre a área dos museus de arte, ela foi coordenadora da Galeria de Arte *La Otra Banda* da Universidade de Los Andes e a proposta curatorial *Proyecto Libertad* que trata sobre as memórias dissidentes do país evocadas através da criação de estudantes universitários e artistas jovens.

Provenzano (2020a) reflete sobre os restaurantes como espaços do cotidiano, no qual teve interesse no intercâmbio cultural que mudou os costumes dos venezuelanos de pais chineses, assim como a apreciação que os venezuelanos têm pela culinária e lugares exóticos. O artista aproveita o exotismo da cultura asiática para criar uma crítica social que nasce dos estereótipos que os cidadãos compartilham sobre a China. Os imigrantes chineses na Venezuela são associados com restaurantes e bares, na memória imediata parece que eles não ocuparam outros espaços. Ao mesmo tempo, a presença estrangeira está perto da instituição governamental, a China e Venezuela estabelecem negócios internacionais e acordos políticos que impactam na opinião pública sobre o cidadão chinês.

Parafraseando Parabavis (2015), o artista venezuelano criou crônicas visuais da paisagem nacional através dos restos que ele tomou do espaço público, praticando um exercício arqueológico que estabelecia um diálogo entre cotidianidade e espaço expositivo. "Max Provenzano (1986-) mostra a ambiguidade do construído como visão da sociedade e uma **realidade bruta**... o artista tira fragmentos para **fazê-los funcionar** no meio de uma ação operatória" (MARIN, 2015, p. 3, tradução nossa, em fase de elaboração³¹). Desta maneira, o espaço expositivo antes branco e imaculado, destinado a mostrar a beleza da arte erudita, se transforma em um espaço de contaminação e desordem, atingindo uma similaridade com o mundo fora do museu. Assim, Marín menciona que a exposição pode ser considerada um *non-site* devido à presença de

³¹ "Bienvenidos al Tercer Mundo o la anexión a la realidad" de autoria de Elizabeth Marín, a ser editado pela Universidad de los Andes, 2015.

elementos apropriados da história e política dos venezuelanos, estabelecendo uma ambivalência entre o institucional e a sociedade venezuelana através da memória que elucida sobre o presente.

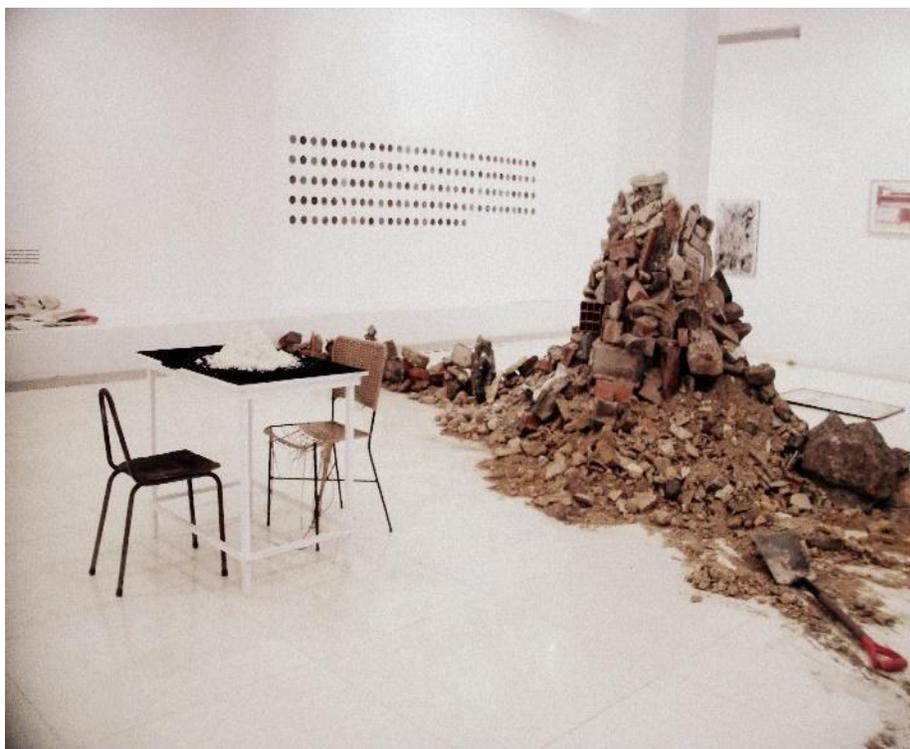


Figura 14 – Vista da exposição El Tercer Mundo.
Fonte: TREJO, 2016b.

Segundo Trejo (2016b) a exposição provoca um olhar no interior para refletir sobre nosso mundo cheio de ruínas e crise. O morro de escombros é um chamado de emergência que explora as redes de poder entre o império colonizador e a região em desenvolvimento que ainda é vulnerável à exploração estrangeira. O artista inicia "o processo de instalação [...] errando, vacilando e apropriando-se de vários elementos que são da cultura chinesa presente na cidade de Caracas" (PARABAVIS, 2015, p. 1, tradução nossa). Portanto, as memórias evocadas no conceito da exposição e seu texto curatorial são memórias vivas, já que elas atingem uma realidade visível nas ruas da Venezuela, e subterrâneas porque são compartilhadas entre dissidentes políticos que têm um olhar crítico sobre os problemas do país. Por isso é importante refletir sobre como

essas memórias incomodam a visão dos censores que apoiam o regime autoritário na Venezuela.

No momento que o artista começou o projeto expositivo no MUVA, ele encontrou várias dificuldades

Estamos falando sobre uma situação de **precariedade** [...] Eu enxergava que os jovens artistas têm o **desafio** de criticar desde os espaços que têm o controle; de alguma forma **é uma infiltração para fazer crítica** desde o espaço mesmo (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

Eles te dizem como artista, **você ganhou um prêmio**: uma exposição no museu, mas o orçamento é menor. O museu levou as obras da minha casa até o Museu de Valencia porque há apenas um caminhão para toda a Fundação Museus Nacionais. O discurso superior, do **presidente**, abrange todas as instituições que pertencem ao estado e reflete na **precariedade e o deterioro** do espaço expositivo. Como eu disse, a sala não tinha ar condicionado. Eu falei: **é perfeito** ficar nesta sala, está bem, vou apresentar uma obra sobre a decomposição. Parecia o **clima coerente** [risada sarcástica] (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

O artista insistiu em expor suas obras de arte mesmo quando sentiu a apatia e deficiências do museu público durante o início do projeto. Ele, de forma consciente, entrou num espaço onde prevalecia o discurso dominante para inserir narrativas subalternas que seriam julgadas como vozes críticas, construindo uma sátira sobre o invisível. Também é importante indicar que o museu tinha a obrigação de criar a exposição devido ao regulamento do *Salón Octubre Joven 2014* que selecionou o artista como ganhador.

Por outro lado, o artista associa o discurso dos políticos venezuelanos com as condições negativas do museu porque o setor cultural teve cortes de orçamento que agravaram as condições de trabalho e visitação dentro dos museus. Valencia tem temperaturas máximas de 34°C durante o ano inteiro, motivo pelo qual o ar condicionado é comum nos espaços de comércio, educação e lazer. Provenzano fecha a ideia com uma piada sarcástica que contém a frase “clima coerente” para referir-se como o museu venezuelano expressa sintomas da crise no ambiente que permitiram estabelecer um vínculo com os problemas do país.

Eles pegaram o quadro de arroz, **o quebraram**, caiu arroz sujo e pedaços de vidro sobre mim, eu continuei comendo arroz o tempo todo porque eu disse: essa é a obra, vou **seguir aqui mesmo se houver um terremoto**. Enquanto essas pessoas destruíam as obras, eu estava com meu parceiro, ele desceu para avisar à segurança mas uma menina ficou gravando o que estava acontecendo. O assunto foi que ela mandou o vídeo a alguém de *Octubre Joven*, Esmel, e supostamente essa pessoa **também tinha medo** porque foi vista pelas pessoas que destruíram as obras, Esmel também não quis me mandar o vídeo. Eu acho que me apagou de Facebook, ele deixou de falar comigo porque eu respondi, eu disse que não concordava e me incomodava porque ia utilizar (o vídeo) para **denunciar essas pessoas** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

A destruição de uma das peças que tinha arroz foi usada como desculpa para fechar a exposição. O artista se encontrava num momento de vulnerabilidade e ele escolheu continuar a performance, mesmo quando a sala expositiva estava sendo vandalizada por pessoas que ingressaram fingindo ser parte do público. "Essa é a obra" é uma expressão sarcástica que reconhece a destruição como parte do conceito que estava sendo mostrado: a decomposição, a desordem, a deficiência que vem acompanhadas pela violência. O fato de existir evidência ocultada sobre o vandalismo, constitui mais um ato censor que envolve ao organizador do *Salón Octubre Joven*, segurança do museu e a pessoa que gravou o vídeo como cúmplices do crime. Ao invés de ajudar a denunciar o acontecimento, eles ficaram imobilizados pelo medo, conjecturando que os destruidores foram pessoas conhecidas e respeitadas dentro do museu. Não podemos esquecer que o medo é um estado emocional comum nos espaços em conflito, onde outros determinam o que pode ser falado ou visto. Provenzano (2020a) narra que a equipe de segurança do museu estava num concerto no térreo enquanto acontecia a destruição, e ele não teve testemunhas suficientes para construir o caso judicial. Os destruidores chegaram cedo à inauguração do evento e aguardaram até que o artista estivesse o mais sozinho possível.



Figura 15 – Sala exposição depois da destruição.
Fonte: TREJO, 2016a.

Coincidindo com a figura 14 e os depoimentos de M^Ax Provenzano, a instalação no centro da sala sofreu danos graves e irremediáveis. Também, os elementos da performance – uma das cadeiras e o arroz sobre a mesa – foram alterados completamente, deixando apenas a cadeira com tecido e a mesa, como mostra a figura 15. O artista venezuelano narrou que

As pessoas que destruíram as obras me perguntavam **se isso era arte** contemporânea. Me perguntavam uma e outra vez [balançando a cabeça negativamente]. Acredito que se a resposta fosse sim, é arte contemporânea, eles iam **justificar que podiam intervir**, porque para eles foi uma intervenção quando **na verdade foi destruição** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

A intervenção da instalação artística pelo público é cada vez mais comum. Os destruidores procuraram uma desculpa para outorgar racionalidade a um ato irrefletido e bruto. M^Ax Provenzano acredita que o ato estava carregado de violência, dando como resultado a destruição e fechamento da exposição. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural

A intervenção se dá, assim, sobre uma **realidade preexistente**, que possui características e configurações específicas, com o objetivo de retomar, alterar ou acrescentar **novos usos, funções e propriedades** e promover a **apropriação** da população daquele determinado espaço. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

A realidade preexistente se refere às obras criadas pelo artista e uma verdadeira intervenção do público só iria acontecer para criar novos significados e usos, sem invalidar a obra nem depreciá-la. A apropriação é contrária à destruição, ninguém consegue tornar algo próprio com o intuito que o objeto não exista mais. Marin (2021) menciona que as ações dos destruidores foram de verdadeira brutalidade, sendo uma violência que vem da exploração da decadência na performance e instalação, a obra de Provenzano incomodou o olhar dessas pessoas. Segundo Trejo (2016b, p. 2, tradução nossa) o acontecimento "brotou como **o veneno** quando uma picada de cobra é perfurada, foi o **desconforto diante dos objetos** que revelaram a realidade da **decadência social**". O veneno seria aquela dose de realidade que o artista inseriu dentro do museu, o público em vez de procurar um antídoto através da reflexão preferiu perfurar a picada, destruir aquilo que evocava uma memória alheia. É assim como nossa sociedade tem negadores que vão ocultar a realidade para que outros continuem engajados no discurso dominante. A "decadência" do latim *decadentia,ae* vem do verbo *cadēre* que significa, cair, descreve um estado de degradação que tem como finalidade a ruína, no qual provoca a perda de alguma característica do objeto.

Logo que as obras de *El Tercer Mundo* foram destruídas o MUVA fechou a exposição sob a justificativa que o arroz espalhado poderia contaminar a sala expositiva, e o artista decidiu responder através das redes sociais. Segundo o depoimento do artista, os cúmplices – *Salon Octubre Joven* e o MUVA – mantiveram silêncio sobre o fechamento da exposição até que os visitantes do museu começaram a responder as denúncias

públicas nas redes sociais. Porém, o diretor do museu não pediu desculpas para o artista. Na primeira reunião que Provenzano teve com a equipe administrativa do MUVA, ele pediu uma indenização monetária equivalente aos danos causados, mas não conseguiu negociar devidamente porque o valor de cada obra não foi devidamente explicitado no projeto, e o documento entregue ao museu era apenas um esquema que descrevia o conceito através da distribuição das obras na sala.

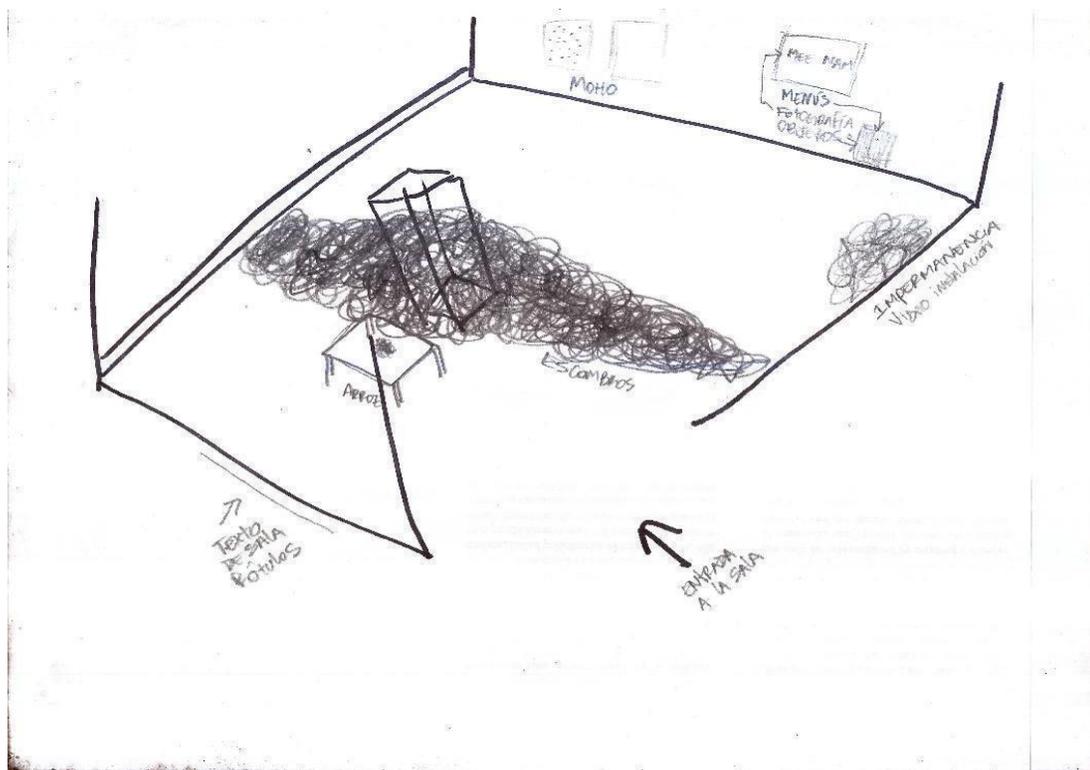


Figura 16 – Esquema apresentado ao museu sobre o projeto expositivo.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.

Mesmo quando não foi apresentada uma avaliação das obras antes da inauguração, o trabalho do artista foi resultado de um trabalho intelectual e a materialização de um prêmio outorgado por um certame do museu. No momento que o artista denunciou, ele encontrou que

Teria sido diferente com outro conteúdo ou **se eu fosse um artista que apoia o negócio esse** [pausa], sabes, o governo, eu acho que a atitude do museu teria sido **diferente**. Eles não assumiram responsabilidade, não me apoiaram na verdade, eles tentaram conseguir um acordo para **lavar suas mãos** [...] Eu coloquei uma denúncia por direitos autorais e não me entenderam porque **não é um caso comum**. Eu tive que denunciar por direitos autorais porque estava apresentando obras com conceitos e formas dentro do espaço, sob um conceito expositivo e chegaram pessoas que as destruíram (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

É interessante como Provenzano teme ao mencionar o governo, ele reconhece que os artistas alinhados com a ideologia dominante têm bom trato dentro das instituições públicas. Por outro lado, o museu tentou eximir suas responsabilidades logo que o conselho administrativo não podia continuar ignorando ao artista, no qual a história de que havia sido censurado já era de domínio público e eles tentaram minimizar a tensão. Além disso, ele lembra que os casos sobre iconoclastia e perda de arte ainda são inusuais, motivo pelo qual o artista é mais vulnerável diante das instituições governamentais.

Provenzano (2020a) narra que o acordo estabelecido foi uma espécie de indenização onde o formato da exposição passava de artística a documentária, mostrando aquilo que estava na sala expositiva antes da destruição. Infelizmente o museu não deu apoio para a preparação e montagem, estabelecendo um trato pouco acolhedor para o artista. MAX Provenzano não ficou contente com as condições orçamentárias para produzir a mostra documentária.

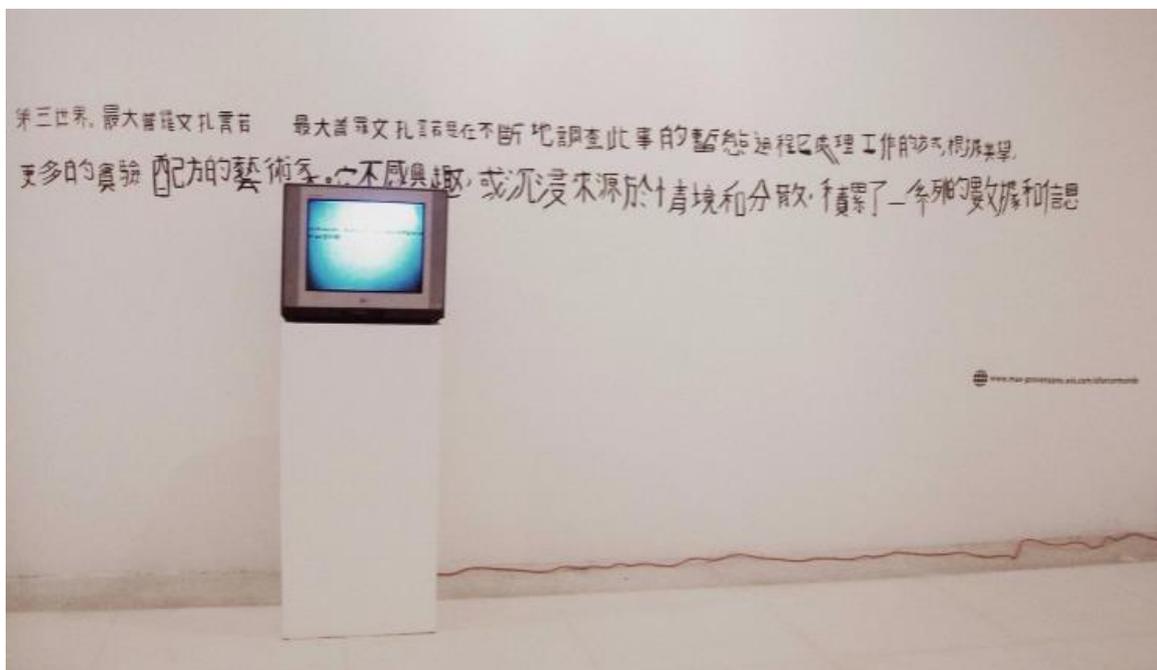


Figura 17 – Exposição documental depois da destruição, os caracteres chineses foram escritos pelo artista.

Fonte: PROVENZANO, 2015c.

Sobre a **comunicação** com o diretor, cheguei ao ponto de pensar que se eu falasse com ele eu tinha que produzir algum **documento assinado** ou tinha que ter testemunhas, porque houve **acordos falados** que consegui com ele durante a produção (da exposição) e **ele simplesmente os negou** na reunião quando estivemos diante da diretriz da Fundação Museus Nacionais (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

O artista perdeu a confiança e respeito pela instituição e seus funcionários. A falta de ações do museu para reivindicar os direitos do artista e as precauções que eles tomaram para não ser processados levam a pensar que talvez a Fundação Museus Nacionais e outras entidades superiores não estavam cientes do que aconteceu no *El Tercer Mundo*. Sobre a vida dentro dos museus venezuelanos, Marin declara que

O sistema venezuelano de museus está abandonado, eles não se importam, cada vez há uma asfixia maior e por conseguinte **o museu não pode subsistir**, igual que o resto do país [...] Museus sem ar condicionado, sem manutenção. Porque eles estão focados em **manter um inimigo**, ter inimigos permanentes e **uma revolução que existe na cabeça deles** (MARIN, 2021, tradução nossa)

Os museus são uma ruína neste momento, eles perderam peças, as roubam, as tiram. Não tenho esperança nisto até que as coisas mudem e possa vir **gente realmente instruída** para assumir estes espaços. Se ICOM vem **podem sair horrorizados do que vão encontrar aqui** (MARIN, 2021, tradução nossa).

A doutora em História da Arte mostra explicitamente que ela não acredita nos valores da Revolução Bolivariana, e julga o discurso do governo como algo que fica apenas no âmbito do pensamento através de inimigos e planos fictícios. De tal maneira, ela define os valores hegemônicos como crenças alheias à prática dos museus, criando a insuficiência orçamentária que afeta a gestão das instituições públicas. Além disso, Elizabeth Marin não acredita nas habilidades e erudição dos trabalhadores dos museus venezuelanos devido ao estado de crise que caracteriza esses espaços. Ela suspeita que há um divórcio entre a prática dos museus venezuelanos e as exigências internacionais de organizações prestigiosas como ICOM. Sobre a destruição de *El Tercer Mundo*, ela comenta que

O museu não fez nada, o MUVA praticamente disse para o MAX "**leva fora toda tua porcaria**" e há uma foto onde MAX está saindo do elevador do MUVA **com sacolas pretas como se levava corpos**, carregando os restos da exposição [...] Foi uma ação de grande risco, **ninguém esperava que isso fosse acontecer** (MARIN, 2021, tradução nossa).

As obras destruídas sendo carregadas em sacolas pretas são descritas por Marin como corpos. A destruição é a morte. A entrevistada finge a resposta do MUVA como um trato hostil que colocou a vida e carreira profissional de Provenzano em risco. Ela culmina dizendo que ninguém ia desafiar as narrativas dominantes, ninguém ia levar o censurável ao espaço hegemônico. Provenzano adiciona que

Quando iniciou esse problema parece que **o museu estava do lado das pessoas que destruíram as peças**, porque o diretor tinha reuniões com eles, e eu realmente não entendia [balançando a cabeça negativamente], eu digo: **eu sou o artista**, eles destruíram minhas obras e **o museu está contra mim**, porque evidentemente **apresentava uma obra crítica** que gerou desconforto (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

Isso não podia se resolver pela via jurídica, e quem diria que um advogado do regime diga: é verdade, o que **o senhor Provenzano apresentou é arte** [gesto de desaprovação], seria pedir demais. **Naquele momento devimos ter reclamado com força**, isso foi o que deveríamos ter feito (MARIN, 2021, tradução nossa).

A narração de Provenzano resume os acontecimentos, estabelecendo um antagonista – os destrutores –, um cúmplice – o museu –, uma ação – a destruição – e uma motivação – o desconforto que geraram suas obras. Ao reclamar que ele é o artista, ele atribui características superiores ao indivíduo que constrói uma série de objetos e os apresenta dentro de uma instituição. O termo artista vem do latim *ars, artis*, e o grego *τέχνη*, ele se caracteriza pela sua habilidade criativa e capacidade técnica para gerar obras de arte. O museu de arte é o lugar do artista, portanto é contraditório quando um lugar das artes decide estar contra o cultor da sua atividade. Também é lamentável como o tribunal se converte em espaço da impunidade, Marin expressa que não é viável denunciar esse tipo de censura através de processos jurídicos, ao invés, ela recomenda protestar publicamente.

Entre as ações de visibilidade que tomou o artista estão as publicações em redes sociais e a criação do site da exposição³², onde ele mostra um texto de reclamação sobre o conflito no MUVA que intitulou "*Estragos o la Dialéctica de los Escombros*", que pode ser traduzido como a "Destruição ou a dialética dos escombros" e foi analisado no primeiro capítulo. Provenzano (2020a) confessa não assistir televisão na Venezuela, motivo pelo qual ele não procurou visibilidade na mídia. Depois do conflito, o artista observou mudanças no MUVA

Me dei conta que na edição seguinte (2016) de *Salón Octubre Joven*, **eles premiaram obras críticas do governo** porque eles queriam virar a imagem do concurso. **Houve pressão**, certo impacto. No ano seguinte eles premiaram ao Raul, **trataram de maquiar** dizendo que não somos tão, **sabes?** [pausa dubitativa] (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

³² <https://max-provenzano.wixsite.com/eltercermundo>

Novamente o artista censura sua própria narração, ao longo da entrevista ele evita mencionar explicitamente termos pejorativos que descrevam a corrupção dentro dos museus venezuelanos. Também ele omite os nomes dos culpados e cúmplices e narra apenas os acontecimentos relacionados com a censura da sua exposição. Quando ele menciona que o MUVA tentou maquiar, dá para compreender que ele não acredita que as mudanças das políticas das instituições públicas sejam verdadeiras. Maquiar é o brasileirismo de *maquilar*, que vem do francês *maquiller*, o termo literalmente significa "trabalhar", porém pode ser usado figuradamente para expressar que alguém tenta encobrir algo que se deseja ocultar. Provenzano justifica que a pressão foi a condição principal que permitiu a entrada de artistas dissidentes dentro do espaço hegemônico. Ele menciona a Raúl Rodríguez³³, quem ganhou no *Salón Octubre Joven 2016* com a performance "*Sangrante*". O texto poético que acompanhou a obra expressa

a arte / implica compromisso. / O artista se manifesta politicamente através da arte? / **Sua posição política o representa?** / O museu? / Zelador e mostra de lutas, de histórias / **Hoje um palco para a propaganda.** / O político? / Um fato social entre o ser e o contexto, / desvirtuado como ato panfletário e do partido. / as **obras de emancipação / sangram** pelo seu país (RODRÍGUEZ, 2016, tradução nossa).

Rodríguez (2016) questiona o lugar do artista na política, dentro da sociedade. Se o museu virou um palco de propaganda do partido, como o artista dissidente se insere nessa estrutura? A arte implica compromisso no sentido de que os artistas são os cultores das manifestações artísticas. O texto está ao lado do artista, que está de pé sobre uma plataforma elevada à altura dos olhos. Rodríguez estava completamente nu, com uma ferida no braço, deixando cair gotas de sangue sobre uma fotografia da sua performance *Emancipación anal*, onde ele mostra os glúteos junto com retratos de Jesus Cristo, Simón Bolívar, Che Guevara e Chávez.

³³ <https://cargocollective.com/RaulRodriguez/BIO-STATEMENT>



Figura 18 – Registro da performance *Emancipación anal* com gotas de sangue do artista.
Fonte: RODRÍGUEZ, 2016.



Figura 19 – Dissidentes mostrando as nádegas durante protestos da oposição política.
Fonte: ORH+, 2009.

Durante o ano de 2009, os partidos da oposição começaram a mostrar os glúteos durante os protestos como expressão de insulto aos rivais políticos. Os americanos chamam o gesto de *moonning* e também pode ser utilizado como provocação, convidando o inimigo a beijar o traseiro³⁴ ou lambe os testículos, o que evidentemente seria uma humilhação para ele. Por outro lado, os personagens históricos nos retratos da performance são usados constantemente pelo Partido Socialista Unido da Venezuela para incrementar a idolatria. O que significa que mostrar o traseiro perto desses retratos não é apenas uma ação extravagante, se não um ato irreverente que desafia o discurso hegemônico evocado através do uso da história e da religião. O sangue derramado pode ser interpretado como o fluido vital que revive memórias subterrâneas através da arte, por isso, as últimas duas linhas do texto dizem que as obras sangram pelo país, ou seja, a arte dá a vida para que a nação possa refletir e questionar sobre a realidade política e social.

A censura de *El Tercer Mundo* deu início a uma série de conflitos institucionais que permitiram a exibição da obra de Raúl Rodríguez no mesmo museu onde a obra de MAX Provenzano foi destruída e silenciada. Sobre a repercussão das ações de Provenzano, Elizabeth Marin narra que

MAX ficou no palco por vários dias, o problema é que esses **(as censuras) são fenômenos efêmeros demais**. Lembra que na Venezuela não tem institucionalidade que proteja aos artistas, se não espaços alternativos que às vezes não dão conta de dar atendimento a todos. Porém **(a censura) deixou eles saberem que o Max estava ali**, sobre a força expressiva e discursiva no trabalho dele, e isso diferenciou *El Tercer Mundo*. Falaram sobre ele por vários dias dentre os círculos, **mas foi esquecido**, porque as censuras são efêmeras, começa descer e some. MAX acabou indo embora do país, coisa que eu sinto muito [...] Os lugares estão fechados, os espaços discursivos onde o artista deve estar **não existem**, é difícil dizer para eles, fica que você pode conseguir (MARIN, 2021, tradução nossa).

A entrevistada considera que hoje o público esqueceu a censura de *El Tercer Mundo*, supondo que os artistas venezuelanos lutam diariamente para exibir nos poucos

³⁴ https://www.huffpost.com/entry/cheeky-protesters-moon-trump-tower-chicago-to-ass-ert-their-contempt-nsfw_n_58a1df75e4b0ab2d2b178446

lugares que ainda têm manutenção e orçamento. Por conseguinte, as dificuldades no território venezuelano causam que os artistas continuem saindo permanentemente do país, no lugar de continuar participando de atividades dissidentes ou subterrâneas.

4.3 Gas, MAx Provenzano, 2002-2015

O aspecto formal da obra *Gas* foi descrito detalhadamente no primeiro capítulo, por conseguinte a obra será analisada através de textos e depoimentos para trazer à baila os enunciados que configuram suas formações discursivas. Parabavis (2015) comenta brevemente que a obra se relaciona com tubulações de gás na capital venezuelana, sendo um conjunto de tampas de gasodutos que foram coletadas pelo artista. Porém, o título da obra desenvolve outros significados: as grandes reservas de gás natural no território venezuelano e o uso de gás lacrimogêneo durante os protestos.

No relatório da OPEC International Seminar (2015) é descrito que durante 2014 a Venezuela tinha, comprovadamente, as maiores reservas de gás natural da América Latina, com aproximadamente 5,5 bilhões de metros cúbicos. Além disso, foi o país com a maior quantidade de plataformas ativas para perfurar e processar gás natural, contando com 120 plataformas em 2009 e logo 186 em 2013, sendo México o segundo país com 98 plataformas em 2013. Porém, a prosperidade da Venezuela é continuamente criticada devido à corrupção associada com a exploração dos recursos naturais.

Neuman (2014) comenta que o governo bolivariano rejeitou o aumento dos valores da gasolina e do gás combustível dentro do país, criando uma subvenção fixa que ocultava o verdadeiro valor dos produtos derivados do petróleo durante muitos anos. A consequência foi o valor de 6 centavos de dólar americano por cada 4 litros de gasolina durante 2014. A narração de Neuman (2014) sobre a visita a um posto de gasolina venezuelano relata como os cidadãos acreditavam que a eliminação da subvenção ou o aumento dos valores causariam protestos. Segundo estimativas econômicas, o governo venezuelano entregava \$30 bilhões em gasolina, diesel e outros combustíveis por ano sem receber uma retribuição significativa. Posteriormente, em 2020 começou a falta de

gasolina e gás combustível na Venezuela devido às carências de manutenção e renovação das refinarias porque as empresas estatizadas não conseguiam processar petróleo e as sanções dos EUA proibiam, e ainda proibem, a troca por produtos refinados, segundo Arredondo e Ocando Alex (2021). Portanto,

a tampa de gás é um botijão de gás, **o fato de tê-la não carrega ter segurança sobre um elemento tão volátil como esse**. O MAX pega, na minha maneira de ver, o elemento da insegurança e o significado da deterioração das tampas, e as estetiza, e **esse deterioro** é visível em *El Tercer Mundo* (MARIN, 2021, tradução nossa).

Eu comecei a acumular esses objetos porque uma vez estava **caminhando pelas ruas de Caracas** e quebrei uma das tampas que estava solta, então foi assim como nasceu essa obra [...] Chamava minha atenção o desgaste, **algumas estavam esmagadas, dobradas** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

Provenzano criou um registro de peças que coletava do entorno urbano, ciente que eram objetos com deterioração avançada e que perderam o caráter utilitário muito antes de serem encontradas. A nação com a maior produção e reservas de gás natural da América Latina não consertava as tampas das calçadas, e logo elas viravam elementos inseguros que deixavam vaziar os recursos não renováveis através de subvenções.

MAX foi muito inteligente na escolha dos objetos que se encontravam em *El Tercer Mundo*, desde o chinês até os escombros, **onde apontou o retrocesso que ele queria mostrar** através da ação com os elementos em sala. Ele queria uma reflexão com o público [...] **Ele parecia uma criança** porque pegou as tampas de gás da rua. **Somos uma sociedade volátil** no ponto de estourar sem um elemento de segurança (MARIN, 2021, tradução nossa).

A Venezuela pensada como uma sociedade volátil pode ser traduzida como uma sociedade com alta rentabilidade que assina grandes contratos com a China, mas que também tem a possibilidade iminente de sofrer inflação monetária, carência de serviços básicos e falhas nos sistemas de educação e saúde que ocasionam protestos e caos. De tal maneira, Reuters (2014) narra como o gás lacrimogêneo foi aproveitado como símbolo

de luta pelos grupos de oposição em algumas regiões da Venezuela. Houve outros artistas que intervieram com materiais relacionados ao gás para expressar narrativas relacionadas com as lutas entre manifestantes e forças de segurança. A reportagem conta sobre mais de 40 mortos e 900 feridos em Caracas na violência dos protestos que aconteceram durante 2014.



Figura 20 – Manifestante retornando o gás lançado pela Guarda Nacional da Venezuela.
Fonte: RFI, 2014.

4.4 *Gaussiana de escombros*, M^Ax Provenzano, 2015

Essa obra sofreu a maior destruição durante o conflito. Como foi mencionado anteriormente, a *Gaussiana de escombros* foi o resultado da interação entre o artista e a cidade. Trejo (2016a) explica que depois da destruição e censura, a ausência da obra mostrou ainda mais a deterioração das camadas sensíveis da democracia venezuelana. A reinterpretação de Provenzano sobre o espaço público permite questionar noções relacionadas com progresso e democracia. Sobre essa obra, o artista menciona que

No pouco tempo que eu estive em Valencia, me dei conta que **a cidade estava paralisada**. Todas as construções faziam com que as lojas por perto estivessem fechadas, e o espaço para transitar era muito pequeno, entre a calçada e a obra do metrô [falava com pesar] [...] A *Gaussiana de Escombros* se nutre de todos os escombros que podem ser encontrados perto do museu, **a fragmentação da cidade que também dividia a sala em dois**, porque estava falando sobre arte de obstrução e as impossibilidades nos museus para **transitar livremente** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

A cidade em permanente construção interrompia as atividades comerciais e serviços essenciais. Atrapalhar o caminhar do cidadão se converte em uma ótima metáfora sobre a fragmentação que manifesta a sociedade nos espaços públicos e esse trânsito livre no museu não é apenas sobre o acesso físico às exposições, se não também a entrada de novas narrativas.



Figura 21 – *Gaussiana de escombros*.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.



Figura 22 –Bairro Petare, Caracas.
Fonte: WILFREDOR, 2013.

Gaussiana se refere à curva de Gauss, um estudo estatístico onde as probabilidades mais comuns para modelar fenômenos estão no topo da curva enquanto que a linha desce nos lados, criando uma espécie de montanha. A obra estava configurada de escombros, no que parece uma distribuição aleatória, mas Elizabeth Marin explica que

Essa obra de M_Ax não está inacabada. **Ela está acabada demais** [risos]. Essa obra é um non-site, um não-lugar, pelo fato que o M_Ax coleta essa materialidade, esses escombros de um lugar e muda a deterioração de um entorno venezuelano à sala, **construindo essa paisagem** de solo dentro da instituição museística (MARIN, 2021, tradução nossa).

A paisagem que evoca a obra é parecida com as habitações populares de baixa renda na Venezuela, que estão associadas com o abandono das regiões agrícolas devido à promessa irrealizável de riqueza e progresso. A obra está acabada no sentido que consegue materializar essa alusão crítica sobre a realidade social da nação.

(O povo) tinha sonhado com uma grande promessa de desenvolvimento e **os restos foram vendidos aos melhores licitantes**. Esses restos mudam de lugar porque é um corpo que está sendo **arrancado dos restos mortais**. Então *El Tercer Mundo* era um restaurante chinês e para os venezuelanos os chineses eram lumpias e arroz, eles não eram outra coisa, e de repente **eles começam a ter um grande poder econômico dentro do país**. Há uma mudança discursiva, há uma mudança de costumes, há uma mudança econômica, **há uma mudança política**, e **a mudança deixa ruínas**, e não apenas isso, também a **alteração emocional do venezuelano** (MARIN, 2021, tradução nossa).

"Vendido ao melhor licitante"³⁵ é um ditado relacionado com a venda de algo a quem ofereça mais sem respeitar os acordos estabelecidos com outros licitantes. O ditado critica quando os indivíduos dão prioridade aos bens materiais ao invés de ter uma conduta ética. Neste sentido, a entrevistada critica as relações internacionais entre China e Venezuela mencionando implicitamente os acordos econômicos que deram mais poder aos asiáticos dentro do país. O corpo da Venezuela: sua geografia e recursos não renováveis, foram vendidos através de negociações que enfraquecem a soberania do país.

MAx Provenzano também concorda que a *Gaussiana de Escombros* poderia ter outra leitura: a *guarimba*. Segundo Martínez (2014) é sinônimo de refúgio dentro do contexto de diversos jogos. Os venezuelanos começaram a usá-la para mencionar as barricadas improvisadas criadas pelos cidadãos desarmados para impedir o avanço de paramilitares e forças armadas dentro de território conquistados pelos dissidentes.

³⁵ Versão original na língua espanhola: "Vendido al mejor postor".



Figura 23 – *Guarimba* e manifestantes.
Fonte: TERRA, 2014.

É interessante quando existem essas dualidades porque acho que **nosso país vive um ambiente politicamente duplo**: a informação que dão é uma, **há outra intenção**, não há uma única direção. **É importante manter a dualidade porque gera tensão**. Há elementos específicos na exposição que dialogavam com todo o contexto que estava acontecendo, **o contexto atual** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

Segundo o depoimento do artista, ele demorou 15 dias para criar a *Gaussiana*. Provenzano carregava os escombros em um carrinho de mão sem ajuda do pessoal do museu. Todos os acontecimentos relacionados com o fechamento da exposição dão conta do ambiente político que menciona o artista.

4.5 Coma arroz, MAx Provenzano, 2015

O nome da obra é realmente 吃米饭 que significa literalmente, coma arroz. Provenzano (2020a) menciona que trata-se de uma *acción de descanso*, assim ele as nomeia quando deve realizar movimentos repetitivos. No momento da inauguração, ele estava comendo arroz alinhado com a *Gaussiana de escombros*, construindo duas montanhas que evocam memórias sobre fome e decomposição.



Figura 24 – *Close up* da montanha de arroz com instalação no fundo, também aparecem os cardápios roubados no lado direito.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.

Tinha certa relação [risos] com **Marina Abramovic, *The artist is present***, porque o público podia sentar-se. Tinha a mesa e duas cadeiras, **uma coletada em Caracas e outra de Valencia**. São coisas que não se vem diretamente na performance mas que para mim são significativas [sorrindo]. **Era como colocar essas duas cidades sobre a mesa**. O arroz estava misturado porque uma porção **era bacheado**, eu tinha comprado com sobrepreço, e a outra porção era arroz branco **dos restaurantes chineses** perto do museu porque era o prato mais barato do cardápio (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).



Figura 25 – Artista e público.
Fonte: PROVENZANO, 2020b



Figura 26 – Marina Abramovic, *The artist is present*, 2009.
Fonte: MOMA, 2021.

Caracas e Valencia são duas cidades venezuelanas que configuram espaços centrais relacionados com o desenvolvimento econômico, industrial e urbano do país. Caracas é a capital da nação, onde está a residência presidencial e organismos governamentais e estrangeiros. Já Valencia é a capital do estado Carabobo onde existem as grandes multinacionais como *General Motors*, por isso ela é denominada como a cidade industrial da Venezuela. Então, o artista estabelece como os principais centros do poder no território lutam por devorar um morro de arroz.

Bachaqueado é uma gíria venezuelana que compara os revendedores clandestinos com formigas vorazes porque eles foram descritos pela mídia como criminosos que acumulam produtos essenciais até esgotá-los dos supermercados e depois revendê-los com sobrepreço. De tal maneira, os venezuelanos criaram o verbo *bachaquear* e o sujeito, *bachaquero*. Segundo Pardo (2015) a gíria tem origem em meados de 2015, quando 60% das pessoas na fila do supermercado acabavam revendendo os produtos que conseguia comprar. A reportagem afirma que o valor do litro de óleo era 28 bolívares, mas a venda ilegal chegava a custar 250 bolívares. Isso significa que o produto *bachaqueado* estava 892% acima do valor regulado pelo governo. A porção de arroz comprada no restaurante chinês era apenas branco, sem vegetais nem proteína, apenas a carga nutricional do cereal que faz questionar por que aparecia apenas arroz branco no cardápio e qual seria o valor que o consumidor pagava para evitar fazer filas nos supermercados.

O MAX come grandes quantidades de arroz porque **ele quis acentuar a transformação na dieta**. Os venezuelanos comem arroz, mas não tanto quanto os chineses. Então esse *El Tercer Mundo* está afiliado às mudanças críticas, ligado à realidade que nós vivemos, e **ele mostra a precariedade em que o venezuelano está**. O fato que ele estava diante da instalação não foi por acaso, era o lugar que ele escolheu no último momento e a imagem sobrepõe a presença do **MAX comendo arroz e a deterioração detrás dele** (MARIN, 2021, tradução nossa).

Ambas obras – *Gaussiana de escombros* e 吃米饭 – resumem uma década de fome, cheia de complexos casos de corrupção financeira que teve consequências na produção de alimentos, ocasionando uma mudança drástica na dieta do venezuelano que

costumava comer mais do que apenas arroz. O artista com roupas simples comia enquanto o público caminhava livremente pela sala expositiva, como quem assiste um almoço cotidiano dentro de um lar de baixa renda. Portanto, a imagem atingiu a cúspide da degradação quando o arroz foi derrubado enquanto Provenzano fazia a ação, mostrando como o alimento estava sendo desperdiçado. O corpo do artista ficou manchado porque ele pintou a mesa com uma tinta à base de carvão. Quando o alimento acaba só fica o petróleo.



Figura 27 – O arroz foi jogado no chão enquanto o artista fazia a performance.
Fonte: PROVENZANO, 2020b.

Por último, sobre o uso de caracteres asiáticos em títulos de obras e o espaço expositivo, Provenzano (2020a) reitera que a relação com o chinês nasce dos objetos encontrados que constroem uma ligação sobre as relações políticas entre a China e a Venezuela.

Eu lembro que os chineses estavam bebendo cerveja e tinham jornais no restaurante, assim que eu os pedi para eles [sorrindo]. Então, **esses jornais tinham os resultados das eleições entre Maduro e Capriles**_em 2013 [...] primeiramente, os identifiquei pela fotografia e segundo, porque **a reportagem completa estava em chinês, não entendia nada** (PROVENZANO, 2020a, tradução nossa).

Como foi comentado nos parágrafos anteriores, a comunidade chinesa na Venezuela têm associações que promovem a preservação cultural fora do território asiático, motivo pelo qual não é estranho que os imigrantes tenham jornais de circulação local, como narra Provenzano. O artista relaciona um acontecimento político – a eleição presidencial de 2013 – com a grafia chinesa. Ambos são elementos ininteligíveis para os venezuelanos, de tal maneira, podem ser inferidas duas hipóteses: o venezuelano comum não compreende sobre política ou os acontecimentos políticos não fazem sentido para o público médio. Além disso, é importante ressaltar que os resultados daquela eleição foram de 7.505.338 votos para o Partido Socialista e 7.271.403 votos para o candidato de oposição, existindo uma diferença de apenas 233.935 votos sem possibilidade de segundo turno. O início do primeiro governo de Maduro enfrentou questionamentos sobre a veracidade do sistema eleitoral, as críticas dos detratores do governo bolivariano, a piora da crise econômica e as mudanças discursivas na liderança do Partido Socialista Unido da Venezuela.

5 O CASO DA EXPOSIÇÃO “QUEERMUSEU”

5.1 Breve introdução sobre a censura no Brasil

A independência do Brasil foi um processo interessante porque começou durante a crise da corte portuguesa e sua transferência a solo americano, sendo a única corte europeia que passou a viver numa colônia onde eles tinham implantado a escravidão e o tráfico atlântico de escravizados africanos através de uma monarquia absolutista. O Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves teve seu fim durante a monarquia dual, quando Dom Pedro I guiado por ideias liberais rompeu o vínculo com seu pai, o Rei Dom João VI, durante 1822, criando o Império do Brasil que existiu até 1889 com a chegada do Golpe Republicano, levando ao banimento da família imperial brasileira. O trineto do último Imperador do Brasil, membro da Casa Bragança protagonizou o Plebiscito de 1993 para decidir se o governo seria republicano ou monarquista, enquanto que outro membro da família, Luiz Philippe de Orléans e Bragança é deputado federal pelo estado de São Paulo, eleito em 2019 e entre suas visões políticas está a restauração da monarquia parlamentarista.

O Brasil é o país com maior área territorial, PIB nominal e população da América do Sul, o que significa que é reconhecido como uma potência emergente na região. Ele mantém uma república presidencialista desde o início do regime republicano até hoje, passando por ditadores militares, oligarquias cafeeiras, chefes de Estado autoritários, trabalhistas na sua maioria conservadores e finalmente a democratização política. É interessante destacar que o único presidente negro foi Nilo Peçanha em 1909, quem assumiu após a morte do presidente eleito Afonso Pena do Partido Republicano Mineiro; e a única mulher presidente foi Dilma Rousseff em 2011, quem foi afastada do poder devido ao *Impeachment* de 2016, supondo então que a influência europeia continua até

nossos dias devido à eleição de chefes de Estado aparentemente brancos, heterossexuais e cristãos que restam representatividade a outras identidades.

Diversos autores, como Bruhns (2005), Garcia (2009), Ferrari (2016) e Souza (2018) associam o Estado Novo³⁶ e a Ditadura Militar como períodos do Conservadorismo onde reinou a censura à imprensa, instituições culturais e manifestações artísticas através de políticas hegemônicas que buscavam centralizar as regiões do Brasil Imperial. De tal maneira, os autores mencionados ajudarão compreender a censura como mecanismo opressivo para impor valores excludentes e assim construir uma única identidade brasileira que daria coesão ao território governado. Isto não significa que os períodos restantes da história do Brasil estejam exentas do cerceamento de liberdade de expressão, se não que durante os períodos mencionados houve uma opressão mais estudada a profundidade, e infelizmente relacionada com a desigualdade social e o autoritarismo que vivemos hoje.

A colonização portuguesa trouxe noções hegemônicas sobre gênero e sexualidade para os territórios colonizados. A introdução do cristianismo no Brasil durante o século XVI trouxe crenças e preconceitos que ainda estão presentes no nosso imaginário, por exemplo, as mulheres como pessoas subordinadas e submissas³⁷. Logo no século XVIII, Souza (2018) argumenta que o pensamento científico foi influenciado pelas crenças religiosas que enxergavam o corpo feminino como uma versão incompleta e inferior do masculino, diferenciando assim os gêneros como opostos em comportamentos, vestimentas e expressões. Consequentemente, a sexualidade nos séculos XIX e XX carregava uma série de falácias que influenciaram o Estado Novo, cujo governo considerava qualquer expressão que fosse considerada subversiva como uma ameaça à segurança nacional, estabelecendo um regime persecutório através de

³⁶ O Estado Novo foi a última fase da Era Vargas, entre 1937 e 1945, caracterizada pela luta contra o comunismo, o nacionalismo e o autoritarismo. Getúlio Vargas, advogado e político nascido em Rio Grande do Sul implantou o Estado Novo depois do golpe de estado contra o presidente Júlio Prestes em 1930, sendo o 14º e 17º presidente do Brasil.

³⁷ Efésios 5:22-24: «Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor; Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo. De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos».

aparelhos de controle que proibiram narrativas subalternas em literatura e meios de comunicação.

O mesmo pode ser feito com o uso recorrente e atual de expressões como “ideologia de gênero”, “ataque à família”, “apologia ao homossexualismo”, entre outras que aparecem, inclusive, em justificativas de projetos de lei e na aprovação ou rejeição de políticas públicas nos últimos anos (SOUZA, 2018, p. 288).

O Estado Novo influenciou os museus para que fossem aparelhos ideológicos na defesa da hegemonia cultural, desta maneira o autoritarismo estava focado em exigir a crença inquestionável na política nacionalista, perpetuando a influência do Estado na vida cotidiana dos brasileiros (BRUHNS, FERRARI, 2005, 2016). Assim, os espaços culturais durante a Era Vargas promoveram um passado de glórias para legitimar as ações do Estado e também o Ministério da Educação trabalhava na construção de uma história idealizada de heróis e vilões. Os opositores ao governo Vargas seriam parecidos aos vilões do passado de glórias? O ditador Getúlio Vargas era enxergado como guardião da cultura e da identidade brasileira?

Um bom exemplo do conservadorismo da época está nos relatos de Souza (2018), que narra que o Decreto-lei nº 3.199 assinado por Getúlio Vargas proibia a participação das mulheres no futebol, declarando que a natureza das mulheres é incompatível com a prática de alguns desportos. Logo em 1965 durante a Ditadura Militar um decreto similar foi admitido, numerando diferentes desportos para condicionar as atividades das mulheres fora do lar, até que a proibição foi derrubada em 1971. Além disso, é interessante que as crianças também foram sujeitas à censura. De acordo com Souza (2018) o livro Peter Pan foi proibido em 1941 pelo Tribunal de Segurança Nacional porque era considerado comunista e anticristão, achando assim que era uma obra que permitia às crianças comparar seu cotidiano, no âmbito econômico e social com a vida na Inglaterra – onde se desenvolve a narrativa do livro. Podemos supor que qualquer ação insignificante ou irreflexiva como jogar futebol ou ler um livro eram motivo de proibição ou censura, portanto, ambos exemplos se relacionam com o controle dos corpos, onde

um grupo de indivíduos tentava governar sobre as ações e pensamentos de outro para evitar o surgimento de outros discursos ideológicos.

Segundo Schroeder (2013), o regime militar³⁸ esteve marcado por manifestações contra a ditadura que foram respondidas com prisão, assassinato e exílio. Souza (2018) menciona que em 1924 foi criado o DOPS que logo foi extinto em 1983, ocasionando a perseguição política e censura de literatura e obras de arte sob a desculpa de manter a ordem no país.

Enquanto o Estado promovia um nacionalismo “embelezador”, que se queria ver em uma raça miscigenada e pacífica, símbolo de uma democracia genuína, artistas e intelectuais ligados à vanguarda brasileira difundiam um nacionalismo crítico, denunciavam o autoritarismo das instituições oficiais e do Estado, expunham a condição terceiro-mundista do Brasil (SCHROEDER, 2013, p. 115)

O Tribunal de Segurança Nacional tinha estratégias planejadas através de estrutura e recursos financiados pelos governos que sucederam, estabelecendo processos que não apenas proibiam a circulação de conteúdos se não também a confiscação de material, treinando cidadãos para atuar como representantes do órgão censor e criando documentação sobre as práticas censórias. O sistema político burocratizou uma ação opressora, apresentando-a à sociedade como uma luta ativa e visível contra vozes dissidentes que colocariam em risco os valores consagrados da pátria, tudo isso sob a influência externa de países que procuravam o fim do comunismo na região.

[...] uma mulher [...] escreveu ao ministro da Justiça em 1974, [que] a homossexualidade era causada pela educação igualitária entre meninos e meninas; com esse argumento ela pedia a reintrodução dos colégios separados (SOUZA, 2018, p. 284).

³⁸ A Ditadura Militar, Regime Militar ou Quinta República foram 5 mandatos consecutivos de militares autoritários que governaram no período de 1964 até 1985, fazendo 21 anos.

O fragmento citado poderia parecer insignificante para algumas pessoas, mas consegue ilustrar como as instituições educativas e culturais corriam o risco de sofrerem acusações sobre suas ações e mensagens. Os argumentos baseados em preconceitos e crenças alimentaram as narrativas da ideologia hegemônica. As petições de fundamentalistas religiosos e seguidores da ditadura deram poder e fama a censores como Solange Maria Teixeira Hernandez, quem de acordo com Garcia (2009) foi a diretora da Divisão de Censura de Diversões Públicas³⁹ em 1981. Ela tinha um conhecimento profundo sobre os mecanismos da estrutura censória, assim como dos valores estéticos, políticos e morais da ideologia dominante. Além disso, era exigido que o censor não sofresse pressão da opinião pública e atuasse com discrição, já que ele tinha a autoridade de limitar o acesso a peças teatrais, filmes, telenovelas e outras manifestações que podiam difundir doutrinas contrárias.

Por outro lado, Garcia (2009) menciona dois fatos importantes: a substituição de Solange Hernandez por Coriolano Fagundes, citando que a imprensa da época declarava que "Dona Solange entrega a tesoura e sai pelos fundos [...] a maioria quer vê-la morta [...] sem chances de reviver" (GARCIA, 2009, p. 66) fazendo ênfase na aversão que sentia parte da população pelos censores do Estado. Além disso, as mudanças políticas contra a censura das artes começaram em 1985 quando o ministro da Justiça abdicou ao poder de censor da produção artística, declarando que o Estado não atrapalharia à produção de obras de arte com narrativas políticas.

A cisheteronormatividade é um dos valores consagrados porque corresponde ao conjunto de identidades normalizadas e ratificadas pela moralidade religiosa da época. De acordo com Monroy Cuellar (2020), depois da Segunda Guerra Mundial começaram novas formas de controle político sobre a sexualidade dos indivíduos e iniciaram as tecnologias em hormônios, por exemplo os contraceptivos, com o principal objetivo de exterminar as comunidades indígenas e negras no território através de um projeto financiado pela igreja católica em diversas ditaduras da América Latina. O crime eugênico foi justificado como uma tentativa para curar a homossexualidade e melhorar o

³⁹ Órgão censor que pertencia ao Departamento de Classificação de Espetáculo Público criado pelo Ministério da Justiça sem mediação da Delegacia da Polícia Federal, Garcia (2009, p. 63).

planejamento familiar, construindo biopolíticas que assegurassem a diminuição de grupos considerados dissidentes. Também continuaram ações mais cruéis e explícitas, como a hostilidade contra pessoas LGBTQ+. Reinaudo (2020) narra que existia a perseguição e assédio policial com a desculpa de ofender a moralidade em qualquer lugar.

O mundo estava mudando fora do Brasil, a expressão da sexualidade procurava a reivindicação das minorias sexuais. Schroeder (2013) menciona que o regime militar apagava qualquer crítica que não coincidissem com sua visão do passado. As universidades e centros culturais tiveram um papel importante como espaços de resistência onde foram compartilhadas narrativas subterrâneas e planejaram protestos apesar do incremento da imposição ideológica hegemônica que invadia o resto dos lugares (SCHROEDER; FERRARI, 2013, 2016). É por isso que segundo Ferrari (2016, p. 181): "os regimes ditatoriais da década de 70 na América Latina fomentaram as discussões acerca do papel do museu na sociedade" enquanto que os países da Europa fortaleciam suas economias com o incremento do turismo e a comercialização de narrativas. A repressão no Brasil afetou a produção artística, enfraquecendo a criatividade dos intelectuais não oficiais, dificultando assim o surgimento de novas estéticas, como a arte vanguardista com temática de crítica social que sobreviveu ao poder político da ditadura.

O ditador militar Artur da Costa e Silva, segundo Souza (2018), teve um regime com amplos poderes devido ao AI-5 que permitiu suspender direitos políticos dos cidadãos, censurando e apresando indivíduos como Ênio Silveira, o editor da *Civilização Brasileira* que fechou devido às ameaças e confiscações do governo. Mas não existiam leis que especificavam o material que devia ser censurado, e por conseguinte, os censores agiam contra toda expressão depreciativa às autoridades.

Sobre a desintegração dos aparelhos de censura, Garcia (2009) menciona que durante a década de 1980 os agentes da censura aproveitavam seu trabalho para obter privilégios dos cargos policiais, ou seja, eram simples funcionários públicos, logo em 1985 o Congresso Nacional começou a avaliar a possibilidade de extinção da censura, onde apenas em 1987 que ela foi incluída no anteprojeto da Constituição de 1988. O autor

mencionado estabelece uma comparativa entre a censura política na década de 1960 e o número de vetos de 1980, argumentando que a proporção de elementos censurados foi diminuindo consideravelmente com o passar do tempo, o que não elimina o fato de que a censura foi normatizada e os cidadãos estavam privados de direitos políticos.

Sobre a Liberdade de Expressão no Brasil, Freitas e Castro (2013) mencionam que está prevista na Constituição Federal de 1988⁴⁰, com o intuito de impedir o anonimato do discurso. Considerando assim que toda expressão deve respeitar ao sistema constitucional em vigor, em concordância com outros direitos fundamentais que podem ser reconhecidos em casos de violação de direitos. Além disso, o art. 5º, IX, da Constituição de 1988 estabelece que deve ser "livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença" (BRASIL, p. 1990). Mas os espetáculos e programas de TV continuaram sujeitos à interferência do poder público, portanto, hoje são regulados pelo Departamento de Justiça, Classificação, Títulos e Qualificação da Secretaria Nacional de Justiça, pertencente ao Ministério da Justiça.

Oliveira (2009) narra que as experiências de opressão e perseguição política viraram espaços de crítica e questionamento que transcendem as funções do artista, o curador, o crítico e o público, construindo coleções sob a noção de um lugar social. Algumas instituições culturais consideraram a arte regional como ultrapassada enquanto que a arte internacional se relacionava com os museus eruditos onde predominava o discurso dos grandes feitos. De tal maneira, surgiram categorias e espaços para construir um conceito de arte popular para domesticar aqueles objetos que poderiam evocar narrativas subversivas, parafraseando a Certeau, o perigo foi eliminado para estudar e exibir a cultura popular. Além disso, Oliveira (2009) traz reflexões sobre obras de arte censuradas que ajudaram a enxergar a crise do regime militar, como foi o caso de Nelson Leirner com a obra "Porco empalhado" de 1966, que foi defendido através de narrativas dominantes para negar seu conteúdo dissidente, logo o júri do Salão explicou às autoridades que tratava-se de taxidermia e *readymade*, duas categorias das artes.

⁴⁰ Referente ao artigo 5º, IV da Constituição de 1988 (BRASIL, 1990).

Os salões foram personagens importantes na representação dos acervos e das políticas aquisitivas e promocionais da maioria dos museus estudados. Do protocolar SPBA, passando pelo ecletismo do “Salão dos Novos”, até o midiático Prêmio Flamboyant, o evento-instituição levou para dentro dos museus questões identitárias, lógicas de mercado, rivalidades entre artistas locais e “estrangeiros”, a censura e o descaso, além de toda uma gama de obras de arte que se configuraram em apostas arriscadas (OLIVEIRA, 2009, p. 271)

O Brasil iniciou seu processo de política de museus a partir de 2003, de acordo com Ferrari (2016), quando o Sistema Nacional de Cultura criou o Sistema Nacional de Museus com a proposta de que iria melhorar diversas áreas como informação, comunicação, planejamento de acervos e infraestrutura. Essa proposta estava acontecendo durante o primeiro ano de governo de Luiz Inácio Lula da Silva, cujo governo ampliou o escopo de políticas culturais democráticas através de um diálogo aberto com a sociedade.

Porém, essa abertura ainda não permitiu o boicote ao sistema heterocisnormativo do Brasil porque inclusive hoje há uma participação pouco expressiva de pessoas abertamente LGBTQ+ dentro do Congresso, assembleias estaduais e câmaras municipais, segundo Mello *et al.* (2012). Diversos autores apontam que a representatividade minoritária LGBTQ+ em corpos legislativos sofreu atos de perseguição na década recente, devido a que, como já foi afirmado, a discriminação contra pessoas LGBTQ+ é uma ação transversal que acontece desde instituições governamentais até nosso cotidiano, no nível transnacional e local. Parafraseando o depoimento de José Arthur Gianotti, professor emérito da USP e entrevistado por Henrique (2017), o Brasil teve um passado escravocrata e logo foi governado por elites, portanto, os grupos extremamente conservadores se mantêm até hoje. Mencionando também que na década de 2010 houve um crescimento progressivo do setor conservador e cristão no Brasil, já que em 2014 a Frente Parlamentar Evangélica tinha 92 deputados e logo, em 2016, 54% dos brasileiros tinham posições tradicionais em relação a temas como o matrimônio igualitário, a redução da maioria penal e a pena de morte. Baptista e Boita (2018) mencionam que no momento da redação existiam apenas duas entidades sobre memórias LGBTQ+ cadastradas no Instituto Brasileiro de Museus, por conseguinte, Boita (2020) denuncia

que muitas instituições cometem uma homolesbotransfobia museológica, negando o direito às memórias através de políticas excludentes de acervo e curadoria.

Um episódio que continua sendo debatido até hoje seria o famoso *kit gay* do MEC durante 2011. Mello *et al.* (2012) narram que o Ministério de Educação apoiou o "Projeto Escola sem Homofobia" para levar a discussão sobre direitos humanos e sexualidade nas escolas de ensino médio através de mais de 5.000 *kits* anti-homofobia, mas a Frente Parlamentar Evangélica e outros políticos fundamentalistas criaram uma campanha que divulgava mentiras sobre o conteúdo do *kit*, alegando que o objetivo do projeto era ensinar práticas homossexuais às crianças. Então, eles conseguiram atacar os integrantes do projeto, causando repúdio e manifestações de ódio, ademais de conseguir que a presidenta Dilma Rousseff suspendera a distribuição do material.

Durante o governo Temer, Henrique (2017) aborda o depoimento de Luiz Felipe de Alencastro, docente na Fundação Getúlio Vargas para descrever como o *apartheid* social que caracterizava aos grupos mais ricos foi ameaçado pela ascensão social de pessoas com baixa renda. Então, os grupos ricos começaram a se mostrar como superiores através do moralismo exacerbado que condenava exposições artísticas em protestos públicos e comentários na internet. Além disso, Henrique (2017) narra que Jair Bolsonaro fez uma viagem pelos EUA onde ele expôs ideias do conservadorismo e da extrema direita, como a liberação de armas de fogo, seguido de gritos de "mito" por simpatizantes. Durante essa época ele era deputado federal, e conseguiu sua ascensão durante o pleito presidencial de 2018 graças à ideologia conservadora e a suposta luta anticorrupção.

O parágrafo anterior mostra como o caso do *kit gay* não é apenas um fato isolado, porque os grupos conservadores se consideram contrários às políticas relacionadas com diversidade sexual e igualdade de gênero. Souza (2018) também conta outros acontecimentos que relacionam grupos conservadores e tentativas de censura a instituições educativas e culturais que trouxeram temas sobre gênero e sexualidade. Os fundamentalistas religiosos buscam a proibição de material sobre diversidade sexual no

ensino de rede pública, e também cataloga como "ideologia de gênero"⁴¹ qualquer conjunto de ideais que não coincidem com o binarismo e a heterocisnormatividade, fazendo oposição a planos de educação que incluem o termo "gênero" no contexto de igualdade de gênero e reivindicação das mulheres na sociedade. Então, isso ocasionou que atualmente a BNCC⁴² não mencione termos relacionados com identidade de gênero nem diversidade sexual, dificultando o desenvolvimento do diálogo inclusivo nas escolas.

Discutir, refletir, perguntar, pensar o gênero torna-se essencial para questionar estruturas sociais que colocaram parcelas da sociedade em posição subalterna ao longo da história, vítimas de diferentes tipos de violência. O gênero sempre esteve presente, ao contrário do que dizem os seus críticos, mas, naturalizado, era apresentado como uma expressão biológica (SOUZA, 2018, p. 279)

O ódio, a opressão e o apagamento das memórias subterrâneas evidenciam que há um conflito moderno no território brasileiro sobre ideologias políticas e moralidade religiosa. Então, é relevante mencionar que de acordo com Plipat (2018) o Brasil teve 62% de censura a artistas LGBTQ+ em comparação com o resto do mundo, sendo o país com maior número de violações de liberdade artística e o 4º país em número de artistas encarcerados. As estatísticas mencionadas são do relatório de 2018, e permitem estabelecer uma relação entre o Brasil e outros territórios onde a censura acontece.

Por outro lado, é interessante mencionar que o mercado brasileiro tem vários anos fazendo exercícios éticos e publicitários para adaptar-se à noção do *Pink Money*⁴³, através de marcas de roupas, destinos turísticos, restaurantes, dentre outros, que incluem políticas *gay-friendly* nos seus espaços, por exemplo, banheiros para pessoas não-binárias e trans. Alves (2019) expressa que durante 2010 os brasileiros LGBTQ+ consumiam 30% mais do que os heterossexuais devido a que 36% do segmento eram

⁴¹ Termo criado por grupos conservadores para criminalizar os questionamentos sobre a heterocisnormatividade trazidos pelo feminismo e as pautas LGBTQ+. Segundo Sudré (2019) foi criada pela Igreja Católica no final da década de 1990 em reação a discussões sobre feminismo iniciadas pela ONU.

⁴² Documento normativo de aprendizagens essenciais de educação escolar para desenvolver políticas educacionais relacionadas com a Agenda 2030 da ONU.

⁴³ O termo é utilizado na área de Finanças para nomear o potencial de consumo da comunidade LGBTQ+ em relação a diversos produtos e serviços.

da classe A e 57% tinham nível superior, o que os converte em consumidores não explorados dentro de uma sociedade majoritariamente heterossexual e binária. A pesquisadora traz como referentes as ações publicitárias de O Boticário com mensagens positivas sobre a diversidade e Doritos® com sua versão "Doritos *Rainbow*" que fazia alusão à bandeira arco íris e financiava jovens LGBTQ+ expulsos de casa, visibilizando assim uma realidade pouco conhecida para outros setores da sociedade.

O Brasil é uma democracia que estimula o intercâmbio internacional e suas relações com potências autoproclamadas de desenvolvidas, mas as ações dos políticos religiosos são contraditórias quando desconhecem que há carência de legislação sobre pautas LGBTQ+. Thurlow (2018) compara estatísticas de diversos autores, mencionando que dentro dos EUA os viajantes LGBTQ+ gastam 57% mais do que os heterossexuais devido a que eles têm salários mais altos, ou seja, 46% de casais homoafetivos concluíram o ensino superior e têm uma participação de força laboral de 82% em comparação com 69% dos casais heterossexuais, trazendo também uma análise sobre a comunidade LGBTQ+ na população europeia, onde os turistas LGBTQ+ gastam 66.1 bilhões de dólares por ano em viagens e turismo. Indubitavelmente, as conjeturas da análise revelam que há um maior consumo nos países que trabalham na erradicação da discriminação através de planos e leis que promovem a igualdade de gênero e o respeito à diversidade sexual. O estrangeiro decide visitar regiões que oferecem segurança e trato digno, supondo que até nosso presente o Brasil carrega uma perda financeira inestimável relacionada com a imagem LGBTQfóbica do país.

O Correio Braziliense (2020) menciona que o 18 de agosto de 2020 foi aprovado o projeto de lei nº 1.958/18 pela Câmara Legislativa do Distrito Federal, considerando que o projeto foi criado em 2018 e se baseia no artigo 233 do Código Penal⁴⁴ para criminalizar as exposições artísticas ou culturais com símbolos religiosos e pornografia, a última é descrita como nudez e representações do ato sexual. Desta maneira, a aprovação do projeto foi justificada com o alvo de proteger os valores da sociedade brasileira, "o deputado Hermeto (MDB) defendeu a necessidade de "limite" a algumas

⁴⁴ "Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: Pena – detenção, de três meses a um ano, ou multa"

manifestações culturais" (CORREIO BRAZILIENSE, 2020, p. 1). Os cidadãos e políticos que se manifestaram contra a aprovação da lei, expressaram que o projeto estava relacionado com uma onda de obscurantismo, o deputado distrital Fábio Félix comentou que "essa medida em nada contribui para o enfrentamento da violência sexual ou da pedofilia, como querem fazer crer os deputados favoráveis" (CORREIO BRAZILIENSE, 2020, p. 1).

Boita (2020) menciona que entre 2011 a 2018 ocorreram mais de 2700 assassinatos a pessoas LGBTQ+ no Brasil, sendo que 41% das vítimas de assassinato durante 2017 foram transexuais e travestis, sendo consideradas as identidades mais invisibilizadas e clandestinas em relação com acesso à educação e empregabilidade. O conservadorismo no país ganhou força eleitoral durante a campanha presidencial de Jair Bolsonaro. Diversas fontes revelaram expressões de ódio que o candidato anunciou em distintas épocas, nestas expressões ele associava pessoas sexodissidentes com prostituição, desvalorização de imóveis e outros aspectos negativos que motivam a violência e morte, segundo o jornal Carta Capital (2018). O candidato ganhou a eleição presidencial de 2018⁴⁵ com o 55,13%, totalizando 57.797.847 votos. Só resta refletir se o político *underdog* e antissistema atuado por Jair Messias Bolsonaro realmente ofereceu uma figura convincente para os grupos não conservadores. O governo Bolsonaro dará maior poder e influência aos grupos religiosos e conservadores que procuram o apagamento das memórias subterrâneas? Os museus de arte têm mais liberdade hoje do que 50 anos atrás?

5.2 A produção e fechamento de Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira

A criação e censura da exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira está relacionada com a Guerra Cultural ou *Culture War*, um termo descrito por Gonçalves (2017) como marcante durante o ano de 2017 no Brasil, onde os

⁴⁵ Sucendendo a Michel Temer, quem teve um período de 2 anos e 123 dias como presidente empossado depois do Impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

conservadores – como detentores das memórias dominantes – agiram contra exposições de arte e espetáculos para manter uma polarização sobre os valores da sociedade. O termo teve sua origem depois da Primeira Guerra Mundial nos EUA quando expatriados e sobreviventes do conflito tiveram uma atitude cínica e desiludida sobre a vida americana⁴⁶, resultando num ataque por parte dos conservadores aos conteúdos artísticos e literários sobre a sexualidade feminina e a emancipação homossexual, só por mencionarem alguns temas controversos.

Diversos autores estudaram casos sobre manifestações de conservadores e tentativas de censura na década de 2010 no Brasil. Gonçalves (2017) narra que manifestantes queimaram uma boneca durante uma palestra da filósofa Judith Butler no Sesc Pompeia, São Paulo em 2017. Logo em 2019, Carvalho (2019) menciona a apreensão de livros na Bienal do Rio de Janeiro, quando Marcello Crivella – prefeito do município naquela época – pediu o recolhimento do livro HQ “Vingadores: A Cruzada das Crianças” da Marvel, lançado em 2012 nos Estados Unidos e logo em 2016 pela Editorial Salvat no Brasil. O livro ilustra um beijo entre Wiccano e HULKING, um casal gay de super-heróis, e o conflito se manteve por alguns dias até que o Supremo Tribunal Federal negou a apreensão do livro. Crivella justificou sua intolerância como uma luta em defesa das famílias brasileiras e da proteção das crianças, inclusive ele considerou que não era censura, parafraseando a Carvalho (2019).

O principal autor de *Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira* foi Gaudêncio Fidelis, o curador da exposição. A biografia escrita por Zagato (2020) mostra que ele nasceu em 1965 na cidade de Gravataí (RS). Ele é doutor formado em História da Arte na Universidade do Estado de Nova Iorque, foi diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais e foi fundador do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, ambos na cidade de Porto Alegre.

Durante uma entrevista, Gaudêncio Fidelis comentou que durante o início da década de 2010 ele sentiu “ódio direcionado à produção artística” (SIMÕES, 2018, p. 1) sem sentir uma narrativa moralista por trás dos ataques. Ele acredita que há um grupo

⁴⁶ Os artistas da *Lost Generation* são bons exemplos disso, podendo citar Ernest Hemingway, Dorothy Parker e Sinclair Lewis.

de pessoas que atacam a arte contemporânea só pelo fato de não corresponder com as narrativas dominantes. Durante outra entrevista, ele expressa que os casos de censura no Brasil estão relacionados com autoritarismo, parafraseando os depoimentos de Zagato (2020). Bia Leite menciona no seu depoimento que

[...] teve uma moça com um trabalho sobre pedofilia, foi um trauma para ela aquela pintura, **ela teve que responder na delegacia por que ela pintou aquilo** [...] A peça da Renata Carvalho, Jesus Travesti, uma coisa assim, também **foi muito censurada depois do Queermuseu**. Censurada em lugares que tinha passado em edital, e aí chegou na hora e não podia porque era uma Jesus travesti. **Não que tinha sido por causa da Queermuseu, mas as pessoas ficaram mais inflamadas** (LEITE, 2020).

Sobre a artista entrevistada, o Instituto PIPA (2020) menciona que Bia Leite nasceu e vive em Fortaleza desde 1990, é bacharel em Artes Plásticas na Universidade de Brasília, suas técnicas destacadas são a pintura, a colagem e o desenho, criando obras relacionadas com apropriação da cultura *pop* e questionamentos sobre sexualidade e gênero.

Os autores de arte contemporânea são questionados sobre os motivos da escolha de temáticas sensíveis ou proibidas por grupos conservadores e são interrogados por funcionários que não têm conhecimento sobre história e análise da arte. Os casos de censura no Brasil durante a década de 2010 parecem isolados, mas parafraseando a Leite (2020) isso foi uma oportunidade para criar tensões no sistema eleitoral, fazendo com que os artistas e ativistas da comunidade LGBTQ+ fossem julgados como criminosos e associados à ideologia de esquerda para manipular a opinião dos grupos menos conservadores. Eliane Brum comenta que

[...] o problema do Brasil tornou-se, para milhões de brasileiros, a certeza de que o país é dominado por pedófilos e defensores do sexo com animais. Agora, **são artistas que devem ser perseguidos**, presos e até, como se viu em algumas manifestações nas redes sociais, mortos [...] O problema do Brasil é que pedófilos querem corromper as crianças e **transgêneros querem destruir as famílias** (BRUM, 2017, p. 1)

As acusações de artistas devido à suposta infração dos bons costumes não são apenas canalizadas através de aparelhos censórios que atuam em segredo, elas também são ações de grande impacto que provocam a indignação do público, sejam eles consumidores de arte contemporânea ou não. Os censores atingem à comoção das pessoas para construir uma narrativa de que a comunidade LGBTQ+ é uma ameaça para as famílias tradicionais, sem demonstrar como isso é uma realidade. Então, Brum (2017) menciona que culpar os artistas de pedofilia apaga outras narrativas – baseadas em fatos – sobre que a maioria dos pedófilos são parentes das vítimas, a pedofilia “ocorre, portanto, naquilo que a bancada da Bíblia tenta vender como a única família possível, formada por um homem e por uma mulher” (BRUM, 2017, p. 1).

Segundo Gomes e Zenaide (2019) os partidos políticos de esquerda na América Latina demoraram para adicionar os ativistas LGBTQ+ nos programas políticos, argumentando que a reivindicação de grupos dissidentes não é prioritária. Deste modo, Brum (2017) explica como os grupos conservadores atacam publicamente para polarizar as visões dos políticos brasileiros, como aconteceu durante as eleições de 2010 quando a candidata Dilma Rousseff foi acusada de estar a favor do aborto através de uma campanha anônima na internet que a chamava de assassina de fetos. Rousseff escreveu se declarando contra o aborto para evitar as consequências da polêmica e acalmar os votantes religiosos. Assim, Leite (2017) narra que meses antes das eleições de 2018 os grupos de direita colocavam à comunidade LGBTQ+ como comunistas, pedófilos e zoofílicos, “crimes que não tinham nada a ver com a exposição (Queermuseu), alguns estavam lá era para ser questionados, não para incentivar” (LEITE, 2020). Sobre as noções ideológicas dos censores, a artista Leite (2020) argumentou que os grupos conservadores inventaram o termo “ideologia de gênero” para lutar contra as instituições que utilizam o termo “gênero” com o intuito de transcender seu sentido normativo e romper com as convenções que criminalizam ou patologizam a diversidade sexual.

Antes de falar sobre o conceito da exposição Queermuseu, é importante mencionar que o termo *queer* é sinônimo de dissidência sexual há várias décadas. Monroy Cuellar (2020) expressa que o termo é utilizado com o intuito de abranger aquelas identidades que não estavam dentro da sigla LGBTQ, sendo elas invisibilizadas e

transgressoras do binarismo. O termo *Queer* nasce em território anglófono e logo é apropriado por diversos intelectuais para construir a Teoria *Queer*, quando finalmente chega a América Latina para substituir termos pejorativos utilizados pela população como traveco, viado, sapatão, dentre outros, que fazem referência aos indivíduos com atitude resistente e transgressora.

[...] “sou gay” só pode ser assumido por quem tem poder de mobilidade e capital cultural, os mais brancos da classe média e alta, enquanto que a enunciação “sou viado”, “sou bicha”, “sou traveco” ou **“sou do Vale”⁴⁷ está reservada aos da classe média baixa e baixa, frequentemente de peles mais escuras** (MONROY CUELLAR, 2020, p. 123, tradução nossa).

Desta maneira, o reconhecimento dos indivíduos LGBT+ depende das diversas condições econômicas, geográficas e sociais que respondem a diferentes necessidades jurídicas, geopolíticas e biológicas que começaram a serem descobertas a partir da época de combate à AIDS. As parcerias entre Estado e comunidade LGBT+ fortaleceram os grupos ativistas devido a que se diversificaram, tiveram maior visibilidade e começaram se organizar como ONGs que prestam serviço ao governo (BEZERRA *et al.*; GOMEZ & ZENAIDE, 2013, 2019). O engajamento na luta contra a AIDS permitiu estabelecer diálogos com dissidentes sexuais que não tinham participação política dentro da democracia, e portanto, o Estado desenvolvia políticas para incluí-los.

Se nas instituições de saúde a comunidade LGBT+ é respeitada, no caso dos museus é diferente. Pinto (2012) argumenta que as identidades LGBT+ não são referenciadas dentro dos museus, sendo narrativas ignoradas ou silenciadas dentro de exposições sobre história, antropologia e arte. Além disso, os museus costumam apagar as supostas contradições que põem em risco o conceito tradicional de família, gênero e sexualidade, por conseguinte, essas narrativas mesmo silenciadas vão resistir, porque o poder não está preso no topo da pirâmide social, sob a visão foucaultiana, o poder precisa

⁴⁷ No texto original, corresponde à frase em espanhol: “Soy de ambiente”.

de interações e mudanças para se espalhar. Renato Pinto se pergunta desde o campo da arqueologia se:

Então, o que se colocaria numa exibição queer, por exemplo? Cartas? Diários? Desenhos? Esculturas? Vestimentas? Em larga medida, **são itens já encontrados em muitos museus que não se dedicam às minorias sexuais** [...] *Queer Is Here*, do Museu de Londres, [...] procurou retratar como as comunidades LGBT-Q se dedicam e reagem ao **ativismo político**, às questões de saúde, de aceitação própria (o *outing*), e ao bullying nas escolas, entre outros temas (PINTO, 2012, p. 49).

A perspectiva museológica de Pinto se baseia em distinguir os indivíduos LGBT+ do resto da população, já que nós formamos parte da cotidianidade e temos presença em diferentes territórios, considerando assim que a distinção seria através do ativismo político. Então, ele acredita que os objetos dentro de uma exibição *queer* devem evocar as memórias da luta política, a história reivindicativa e as mudanças sociais que se relacionam com problemas de discriminação e violência. A exposição no Santander Cultural foi viabilizada por meio da Lei Rouanet pela captação de 800 mil reais, no qual teve a participação de 85 artistas e 263 obras – alguns participaram com mais de uma obra – que abrangiam a metade do século XX até a arte contemporânea, sendo a primeira exposição em explorar a diversidade identitária dentro da cultura LGBT+ e *queer* na arte brasileira (ESPER e ALMEIDA; ZAGATO, 2018, 2020).

Segundo Silva e Silva (2019) o curador Gaudêncio Fidelis começou o projeto em 2010, na época da Guerra Cultural, e a ideia não foi repentina, ele precisou de discussões para determinar os elementos que logo foram exibidos em 2017, um ano depois que o Santander Cultural aprovou o patrocínio. O Queermuseu trata-se de uma plataforma curatorial que veio a construir uma instituição metafórica que problematiza gênero e diversidade, ocupando o espaço físico e ideológico da instituição que a abrigava, então podemos intuir que sua criação responde à necessidade de museus LGBT+ no país.

Porém, o conceito da exposição Queermuseu não encaixa na perspectiva de Pinto, porque no depoimento de Fidelis por Silva e Silva (2019), o curador menciona que “**várias peças não foram produzidas para a exposição**, mas sim escolhidas para compor a

narrativa desse museu *queer*” (SILVA E SILVA, 2019, p. 263). Ou seja, não se tratava apenas de obras ligadas ao ativismo político ou a história da comunidade LGBTQ+, mas elas traziam narrativas subterrâneas que são alheias à heterocisnormatividade. O título e a estrutura conceitual da exposição bastaria para que o público enxergasse obras – exibidas no passado e compradas por grandes colecionadores – sob outro olhar. Fidelis confirma isso quando estabelece a hipótese que

O artista muitas vezes é *queer*, ou é um artista LGBTQ declarado e **a obra passou a vida inteira tendo uma leitura estritamente formalista**, como se as pessoas tivessem vindo cor e forma, e aí **quando ela migra para Queermuseu**, ou melhor ainda, quando ela migra para a Queermuseu ao lado de uma outra determinada obra, essa natureza intrínseca dela, e talvez a natureza mais verdadeira e legítima, **se revela** (AMORIM, 2019, p. 17).

Além disso, na entrevista com Amorim (2019), Gaudêncio Fidelis disse que

Ela não era para representar artistas queer. Ela era uma exposição para discutir o que é o queer e questões queer, mas com a utilização de um universo vasto de obras: que eram obras de artistas queer, que se intitulam queer, obras de artistas não queer, obras que não têm nenhuma relação com o queer, obras formalistas, obras não formalistas, obras que são canônicas, obras não canônicas... e **todo esse conjunto de obras reunidas permitiriam construir essa plataforma para discutir a questão** (AMORIM, 2019, p. 16).

A inclusão de artistas não-LGBT+ foi fundamental para atingir uma diversidade de obras que tinham elementos discutíveis sobre os temas já mencionados, desta maneira, Gaudêncio Fidelis desconhece quantos artistas assumidos LGBTQ+ estavam na exposição e os investigadores não tiveram interesse em registrar a orientação sexual e identidade de gênero dos participantes. Segundo Amorim (2019) a maioria da mostra foram obras emprestadas de coleções privadas e acervos de museus, sem ordem cronológica nem classificação de estilo ou orientação estética. Sobre tais elementos museológicos, Fidelis explicou que foi “algo que muitos especialistas não entendem, acostumados que estão a uma visão formalista de modelo de exposições” (FIDELIS, 2014, p. 4) Também, Fidelis menciona que “queria fazer exposições que questionassem, testassem, ou

tangenciassem de algum modo o cânone da história da arte” (AMORIM, 2019, p. 15). O curador considera que o cânone é excludente mas indispensável, porque seria através do cânone da história da arte que as memórias subterrâneas devem conseguir visibilidade e representatividade, mudando a visão assexuada da arte erudita que existe no mundo.

Mas penso que **nós teríamos que ultrapassar determinadas barreiras**, cognitivas inclusive, conceituais e políticas e ideológicas e **enfrentar a questão queer pela contribuição extraordinária que ela tem** que dar sob o ponto de vista da sua amplitude semiológica (AMORIM, 2019, p. 25).

Assim, conjecturamos que Fidelis vê o *queer* como um termo reivindicativo tomado da marginalidade em territórios centrais de fala inglesa – Reino Unido e EUA – para ser adotado em territórios colonizados e periféricos – América Latina, no caso –, transcendendo línguas e contextos geopolíticos. O *queer* consegue reunir todas aquelas identidades que ficaram fora da heteronormatividade e a militância LGBT+, e depois, sua condição de amplitude identitária e tangencial causou uma revolução semiótica e estética que questiona a presença das memórias subterrâneas em instituições educativas e culturais. Foi desta maneira que Fidelis (2017) procurou desafiar o entorno elitista da arte e criar novos exercícios de tolerância estética na base da justiça social. Queermuseu pretendia ultrapassar questões artísticas sobre nossa contemporaneidade através das manifestações que constroem a forma artística, sendo uma visão tão abrangente que a exposição não pode ser catalogada apenas como uma exposição de tema LGBT+ ou dissidência sexual.

Como já foi mencionado, a exposição foi inaugurada em 15 de agosto de 2017, no Santander Cultural localizado no nº 1028 da rua 7 de Setembro, na cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. No site oficial⁴⁸ eles anunciaram que atualmente a instituição está fechada e sob reformulação de seus espaços, e não mostram informações adicionais como o histórico de exposições, a história do prédio e da

⁴⁸ <https://www.santander.com.br/institucional-santander/cultura/o-que-voce-encontra>

instituição, nem os profissionais que conformam a equipe museística. Sobre a abertura da exposição, Bia Leite narra:

Fui pra exposição [pausa pensativa] foi tudo ótimo, eu fui na casa de uma prima minha, ela é artista, de teatro, e ela foi comigo pra abertura. Na abertura teve uma performance de um menino que jogou uns cartazes (os seguranças foram muito brutos com ele) [pausa de dúvidas] eu vi isso acontecendo, não entendi direto mas era uma coisa tipo assim, eles tentaram deter ele porque botava em perigo a segurança das obras, segurança é de banco então eles não são treinados para, sei lá, aconteceu isso mas foi **super ótima a festa, muita gente, até teve uma mostra de cinema na exposição** (LEITE, 2020).

Fora do acontecimento sobre o *performer* que colocou as obras em risco, Leite retrata a abertura como um evento bem sucedido, com uma grande visitação e inclusive uma programação de atividades além da exibição de obras de arte. Enquanto que Fidelis, segundo Amorim (2019), mencionou que a inauguração teve mais de 3 mil pessoas e logo mais de 30 mil visitantes durante o período que ficou aberta. Apesar do sucesso, Teixeira *et al.* (2018) narram que no dia 6 de setembro apareceu a primeira crítica à exposição num *site* de Passo Fundo, interior de Rio Grande do Sul, onde o Queermuseu era catalogado como ataques aos bons costumes através da promoção de pornografia e pedofilia. Isso motivou várias pessoas a visitarem a exposição com o intuito de gravar vídeos no Santander Cultural durante atividades educativas. Então, Silva e Silva (2019) mencionam que os discursos de ódios que provocaram o boicote à instituição aumentaram através de sites de jornais, plataformas de vídeos e publicações em redes sociais, ocupando diferentes espaços da internet. Gaudêncio Fidelis expressou:

Eu disse: “**se preparem, vai bater na porta de todo mundo**, as universidades serão atacadas daqui a semanas”. E aí eu vi que as pessoas olharam, **eu tinha alguma mediunidade? Não**. Por ter sido diretor do MARGS, depois a Bienal, eu já estava sentindo que a Queermuseu era apenas o começo (AMORIM, 2019, p. 25).

O curador da exposição reconhece que sua antecipação aos ataques não foi mediunidade. Ele supôs que alguém não ia gostar do Queermuseu, mas a criação do

evento para ameaçar as narrativas de outros grupos não foi proposital, ninguém ia prever que as fortes críticas e difamações dos conservadores conseguiriam criar polêmica. Parafraseando seu testemunho, Fidelis (2018) argumentou que informações falsas foram utilizadas para acrescentar o mal-estar sobre o conteúdo da exposição, e aquilo constituiu um delírio cognitivo que distanciava o debate do significado metafórico das obras, ou seja, a arte foi criticada fora do seu contexto curatorial.

O grupo principal que incentivou um boicote ao Queermuseu foi o Movimento Brasil Livre (MBL), liderado por Kim Katagiri – seu coordenador e cofundador –, que não apenas divulgou conteúdo crítico nas redes sociais se não também pediu o encerramento da exposição com a ameaça de afetar negativamente o Banco Santander (TEIXEIRA *et al.*; SILVA E SILVA, 2018, 2019). A exposição foi cancelada no dia 10 de setembro de 2017, quase 30 dias depois da abertura, e o Banco Santander publicou a seguinte nota no Facebook:

Nos últimos dias, recebemos diversas manifestações críticas sobre a exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na Arte Brasileira. Pedimos sinceras desculpas a todos os **que se sentiram ofendidos por alguma obra** que fazia parte da mostra. O objetivo do Santander Cultural é incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, e **não gerar qualquer tipo de desrespeito e discórdia**. Nosso papel, como um espaço cultural, é dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros para gerar reflexão. **Sempre fazemos isso sem interferir no conteúdo para preservar a independência dos autores**, e essa tem sido a maneira mais eficaz de levar ao público um trabalho inovador e de qualidade. Desta vez, no entanto, ouvimos as manifestações e **entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo**. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana. O Santander Cultural não chancela um tipo de arte, mas sim a arte na sua pluralidade, alicerçada no profundo respeito que temos por cada indivíduo. Por essa razão, decidimos encerrar a mostra neste domingo, 10/09. **Garantimos, no entanto, que seguimos comprometidos com a promoção do debate sobre diversidade e outros grandes temas contemporâneos** (SIMÕES, 2017, p. 1).

A nota do banco utiliza o termo “discórdia” do latim *discordia*, *ae* que pode ser interpretado como a separação dos corações, sinônimo de desentendimento e desavença, mas também de cizânia que está relacionada com a falta de harmonia e

conflito. Ou seja, ele reconhece o conflito mas não menciona que foi ocasionado devido aos inúmeros discursos de ódio que podem ser julgados como discriminação por orientação sexual e de gênero, nem os ataques de grupos ultraconservadores para impor valores do fundamentalismo religioso e heteronormativos. O Banco Santander afirmou que as obras ofenderam pessoas, causando desrespeito a símbolos e crenças, justificando que assim que a “visão de mundo” dos censores era a visão certa. Além disso, a instituição reiterou o apoio aos grupos censórios com a afirmação de que a arte no Queermuseu foi incapaz de gerar reflexões positivas, sendo essa uma crítica que não avalia o fato de que os grupos mencionados viram poucas obras – aproximadamente 5 de 263 –, as publicaram fora do contexto museológico e ignoraram o resto do conteúdo. A nota contém uma contradição no discurso e o banco prometeu continuar o debate sobre diversidade ao mesmo tempo que fecha um projeto criado para debater temas contemporâneos, como seriam a diversidade sexual e as identidades dissidentes.

Em outras palavras, o Banco Santander se colocou no lugar dos opressores com o objetivo de frear a polêmica na Internet, afirmando ademais que os autores do Queermuseu foram os únicos responsáveis e a instituição não estava relacionada com os elementos apresentados no seu espaço, o que não faz sentido porque o Santander Cultural aprovou o patrocínio logo que foi informado sobre o conteúdo e temática da exposição. Fidelis menciona na entrevista a Amorim (2019) que o Santander Cultural no Brasil é autônomo do grupo bancário global na Espanha, mas a decisão do fechamento causou um estrago internacional porque o uso da marca carrega prestígio. Então é difícil conjecturar sobre os motivos que levaram a uma instituição bancária prestigiosa, elitista e conservadora em aprovar uma exposição que desafiava a heteronormatividade e o heteropatriarcado, para logo depois fugir do conflito através do descumprimento do acordo assinado. Fidelis adiciona:

[...] eu descaracterizei o Santander Cultural como uma instituição logo no segundo dia, porque **instituição não pode cometer um crime contra a arte** e contra a cultura. Ela está neste momento destituída do seu caráter institucional, **ela não institucionaliza mais nada** (AMORIM, 2019, p. 23).

“Institucionalizar” tem como sinônimos oficializar, arraigar, estabelecer, ele é o verbo do substantivo “instituição”, que é qualquer estrutura social e estabelecida por lei vigente para certo povo, a palavra vem do latim *institutio*. O curador da exposição tem uma atitude radical sobre as ações da instituição durante o conflito. Ele julga o Santander Cultural como um espaço que cometeu o crime de censurar, invisibilizar narrativas da arte contemporânea, e portanto, ela não institucionaliza nada no sentido que ela não conseguiu defender as memórias evocadas pela arte atacada injustamente. Para o curador, ir contra as decisões da instituição é fundamental para demonstrar que o fechamento outorgava poder aos censores e também que outras ações poderiam ter sido feitas antes de dar fim à exibição. Sobre os fatores que causaram o encerramento, Fidelis (2018) explica que a exposição tinha uma engenharia sofisticada que albergava conteúdo político, histórico e artístico, e, portanto, desenvolve uma narrativa ligada à produção artística numa dimensão polissêmica. A paráfrase dessa justificativa indica que se tratava de uma exposição com diferentes valores que foi desenvolvida por uma equipe multidisciplinar, portanto, ela é resultado de um projeto profissional.

Porém, os indivíduos que atacaram a exposição desconheciam o espaço, o desenvolvimento curatorial e o esforço profissional dentro do Santander Cultural. Gonçalves (2017) narra que dias depois do fechamento do Queermuseu alguém postou um vídeo na Internet sobre a obra “Bicho” de Lygia Clark no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde uma criança interagia com um performancista nu, com o intuito de manipular o corpo deitado como se fosse uma das peças da artista expositora. Teixeira *et al.* (2018) argumenta que a criança envolvida no caso estava acompanhada da mãe durante a performance, conjecturando que realmente a sociedade tem dificuldade em diferenciar pornografia e nudez artística, porém o vídeo acrescentou o clima polêmico dos grupos conservadores.

Sobre a tentativa de boicote através de ataques nas redes sociais e plataformas de comunicação, Leite menciona que

Esse movimento no *WhatsApp* foi usado na campanha do Bolsonaro, essa tática, talvez era um teste, assim, vamos falar sobre os gays e todos vão acreditar, prejudicaram em mamadeira de piroca até no áudio, foi um imaginário lentamente criado, lentamente não né, porque é rápido as coisas no *WhatsApp*. Eles acreditam logo. Vê e acredita (LEITE, 2020).

Primeiramente, a artista considera que os protestos a favor da censura foram uma prática para reiterar a criminalização e patologização dos dissidentes sexuais na sociedade, reproduzindo declarações similares no *WhatsApp* durante a campanha do presidente Jair Bolsonaro. Leite se apropria da frase popular de São Tomé, “ver para crer”, para inferir que as pessoas acreditam facilmente nas informações espalhadas pela *Internet*. O *WhatsApp* é um aplicativo americano de mensagens e ligações que permite às pessoas compartilharem informações através de grupos ou mensagens privadas, incentivando às pessoas a acreditarem em imagens manipuladas e tiradas do contexto já que em muitos casos é impossível verificar as fontes ou comparar com fatos reais.

Segundo Brum (2017) dentro dos grupos conservadores que compartilharam mensagens que ligavam o Queermuseu à pedofilia, existem indivíduos menos conservadores com interesse em ideias liberais, como a defesa do SUS e direitos humanos, por conseguinte, a jornalista aconselha dar maior consideração ao discurso dos líderes políticos durante casos de censura. A sociedade é uma estrutura dinâmica que reage na medida em que os líderes se colocam a favor ou contra diferentes questões, então, é preocupante conhecer que o fechamento e as acusações na *internet* provocaram a criação de uma CPI⁴⁹ para estudar casos de maus-tratos a crianças. Leite (2020) narra que ela quase foi chamada para participar da apelidada CPI da Pedofilia em Brasília, mas relata a experiência de Gaudêncio Fidelis como “um negócio bem pesado, um monte de **pastores evangélicos** perguntando coisas para ele que não têm **nada a ver com arte**” (LEITE, 2020). A artista se refere à forte influência da Frente Parlamentar Evangélica no Congresso e acredita que a comissão carecia de proficiência para apurar questões relacionadas com arte contemporânea. Além disso, ela considera que Fidelis foi corajoso

⁴⁹ Comissão formada por deputados e senadores para investigar denúncias de irregularidades.

no momento de defender a exposição fechada. A relação entre Bia Leite e o Queermuseu causou vários incidentes, um deles foi durante uma entrevista para um jornal renomado:

Entrevistaram vários pintores e eu estava no meio da entrevista, e quando saiu a reportagem os outros artistas falavam a idade, de onde eram, como surgiu interesse pela pintura, uma resenha completa, e **no meu só falava foi acusada de pedofilia na exposição, uma coisa horrível**, meu deus, não mostraram nada do que eu falei na entrevista que era para ter sido sobre esse conteúdo, e só colocaram coisas erradas ainda. **Quiseram me queimar no jornal, tipo, fiquei traumatizada**, então não vou dar mais nenhuma entrevista, “vsf”. Não confio em ninguém (LEITE, 2020).

De acordo com Fidelis (2018), o público contemporâneo substitui as representações e metáforas pela crença que as obras de arte são uma simulação da realidade concreta, ou seja, que elas reproduzem crimes e, portanto, ele indica a instalação de uma narrativa falsa que justifica a iconoclastia. Então, o episódio vivido por Bia Leite se relaciona com essa falsa narrativa que estabelece a seguinte fórmula: obra com representação de crianças é igual a artista pedófilo. O depoimento da artista leva à reflexão que ela nunca teve o intuito de ganhar popularidade à custa da perda de dignidade, assim, ela reconhece ter sofrido psicologicamente durante o tempo em que o Queermuseu foi notícia. Gaudêncio Fidelis considera que

As pessoas pensam que a causa do problema foi a manipulação, muito bem pensada daquelas cinco obras, que foram transformadas em campo de batalha. **Mas tudo que aconteceu em relação a essa exposição só foi possível porque ela era o que era** (AMORIM, 2019, p. 17)

Também os conservadores atacaram o conteúdo da exposição com a justificativa que aquilo não era arte. Sobre essa deslegitimação, Fidelis e Leite mencionam:

A estranheza de haver cenas que retratam momentos sexuais não considerados comuns ou normais pode levar a essa ideia de imoralidade e de “lixo”, **como se a arte não pudesse retratar e questionar esses aspectos sociais que foram e são reproduzidos ao longo dos anos** (SILVA E SILVA, 2019, p. 262).

Eu fiquei acompanhando comentários de publicações no Instagram e Facebook, e **até hoje eles comentam que isso aí não é arte...**isso aí é um desenho mal feito [...] São comentários que eu acho engraçados, porque sei lá, está bem desenhado, **por que é que eles falam isso? Por que tem a palavra viado?** São só imagens no fundo branco, não tem um cenário? Por que que as pessoas falam isso? [Sorrindo] **Eu fico me questionando que é que tem que ter para ser considerado uma pintura de arte?** Sei lá (LEITE, 2020).

O curador considera que a rejeição também pode ser uma resposta que questiona aquilo que estamos enxergando. Mesmo na hipótese que uma exposição tenha evocações de crimes, essas representações criam reflexões sobre a condição humana. “As pessoas tratam os objetos como se um quadro fosse sair da parede e cometer pedofilia [...] a gente está percebendo as coisas como se elas tivessem vida própria” (AMORIM, 2019, p. 18). Desta maneira, a narrativa que Fidelis constrói na entrevista com Amorim se baseia em apagar as justificativas iconoclastas através da ideia de que a arte também pode apresentar dores sem produzir trauma psicológico.

Gaudêncio Fidelis aponta apenas ao grupo Movimento Brasil Livre como responsável pelo encerramento do Queermuseu, no qual espalhou mensagens fundamentalistas na *internet* enquanto a exposição tinha sucesso na cidade de Porto Alegre (SIMÕES; AMORIM, 2018, 2019). Teixeira *et al.* (2018) mencionam que um mês depois do fechamento o MBL ganhou aproximadamente 2,5 milhões de usuários no *Facebook*, sendo mais compartilhadas as publicações que atacavam à esquerda, porém foi demonstrado que o movimento usava *bots*⁵⁰ para simular que os ataques estavam acontecendo em todas as redes sociais e que eram numerosos, só que os comentários dos *bots* são carentes de argumentos, eles não dão uma resposta coerente. Então, a Guerra Cultural estava acontecendo em espaços que podiam ser atingidos por usuários do mundo inteiro. O cartaz de protesto virou publicação e o coquetel-*molotov* virou comentário.

⁵⁰ Programa autônomo na Internet ou outra rede que pode interatuar com sistemas ou usuários.

As palavras que os confrontam já se esvaziaram. Como “fascista”, que já pouco ou nada diz. E agora também “nazista” já se desidrata. Para uma parte significativa da população, os conceitos de “direita” e “esquerda” pouco significam. E “pedófilo” agora pode ser alguém que pintou um quadro. Assim como **as gentes na internet vão virando fantasmagorias, as palavras também** (BRUM, 2017, p. 1).

Fidelis menciona para Simões (2018) que membros do MBL foram vistos dentro da exposição no dia 6 de setembro, antes do fechamento, fazendo vídeos difamatórios e assediando os visitantes. Durante entrevista, Renan Santos – coordenador do MBL – menciona que “não deveríamos ter entrado e participado da polarização. Não precisávamos ter feito o barulho que fizemos” (LINHARES E ZANINI, 2019, p. 1), depois de justificar o encerramento como uma luta para defender o investimento público na área cultural, o que faz pensar que a agenda do MBL tem como objetivo a proibição da comunidade LGBTQ+ nos museus e portanto, o apagamento de suas memórias subterrâneas.

Brum (2017) narra que o MBL se manifestou contra as cotas raciais, o movimento feminista e as pautas LGBTQ+ para somar conservadores à causa liberal através da intolerância comum. A autora menciona que Nelson Marchezan Júnior⁵¹ – prefeito de Porto Alegre no período de 2017 a 2020 – utilizou sua autoridade e notoriedade para expressar opiniões negativas sobre o Queermuseu nas redes sociais, ajudando a construir uma rede de ódio para manipular a eleição presidencial de 2018, sendo também uma hipótese afirmada por Fidelis durante entrevista com Amorim (2019). Ademais, existem outros movimentos como o grupo Templários da Pátria que, segundo ECB (2018), garantem a segurança dos conservadores durante protestos. Sobre milícias como o MBL e os Templários da Pátria, Eliane Brum explica que

Seu triunfo é comprovar que podem levar as massas para onde quiserem, o que **as torna valiosas para políticos com grandes ambições eleitorais [...]** Mas só podem levá-las porque **se comunicam com uma população que se sente cada vez mais insegura e desamparada** e que é a primeira a sofrer com a crise econômica e a crescente dureza dos dias sem saúde, sem escola, sem serviços

⁵¹ Político e advogado brasileiro que foi prefeito de Porto Alegre entre 2017 e 2020 como candidato do PSDB.

básicos, enquanto **assiste a um noticiário que é quase todo ele sobre malas de dinheiro da corrupção** (BRUM, 2017, p. 1).

A inconformidade é uma manifestação política que abrange todos os aspectos negativos da sociedade brasileira, e foi o combustível que colocou alguns políticos como corruptos e outros como combatentes contra a corrupção, em vez de reconhecer que a corrupção é configurada por uma série de crimes que acontecem de forma estrutural e transversal dentro do Estado. Brum (2017) argumenta que a bandeira da anticorrupção durante o governo Temer foi uma armadilha para convencer à sociedade de que os partidos e políticas da esquerda eram corruptas, mesmo quando o governo da época foi qualificado como o governo mais corrupto da história do Brasil e Temer foi preso por lavagem de capitais e fraudes à licitação em 2019. Esses movimentos de ódio são dinâmicos, eles trabalham em função dos acontecimentos e mudanças, por **“isso lhes facilita se moverem [...] da luta anticorrupção para as bandeiras morais**, agora que não lhes interessa mais derrubar o presidente” (BRUM, 2017, p. 1).

Por outro lado, Jair Bolsonaro antes de ganhar a eleição de 2018 era um deputado federal que tinha um grande histórico de discursos de ódio contra a esquerda política e grupos dissidentes, mas isso não preocupou aos grupos liberais e conservadores. Cohen (2017) registra o momento em que Jair Bolsonaro expressou que os autores do Queermuseu deveriam ser fuzilados. Essa declaração foi gravada no programa TV Verdade do SBT/Alterosa no dia 11 de setembro de 2017. Hoje o gabinete presidencial do Bolsonaro, de acordo com Sagato (2020), é responsável por ataques contra eventos, grupos e indivíduos que não encaixam na heterocisnormatividade.

Não obstante, o MBL perdeu seguidores depois da censura. Fidelis explica que o conteúdo fundamentalista contra a exposição Ihes causou prejuízo político devido à perda de 400 mil seguidores (AMORIM; LINHARES & ZANINI, 2019, 2019). O curador do Queermuseu considera que o MBL esgotou as reclamações no juízo moral, o *momentum* da inconformidade sobre pedofilia e zoofilia no museu foi fugaz dando lugar a acontecimentos mais recentes, portanto, atualmente os censores rejeitam qualquer

vínculo com o encerramento do Queermuseu e também negam que aquilo foi censura (SIMÕES; AMORIM, 2018, 2019).

É importante fazer ressalva que a negação da censura acontece depois que o fechamento é considerado um ato contra direitos fundamentais, tais como a liberdade de expressão e liberdade artística, por conseguinte, os censores não queriam projetar uma imagem antidemocrática e não tiveram argumentos suficientes contra as ações das instituições e indivíduos a favor da exposição.

Os grupos contra o Queermuseu exerceram ações planejadas para intimidar os defensores da exposição, Marin (2017) narra que Lucas Maróstica e Manuela d'Ávila⁵² receberam mensagens de ódio e ameaças de morte nas redes sociais e *WhatsApp* depois do Ato em Defesa da Liberdade Artística e de Expressão em Porto Alegre, uma manifestação no dia 11 de setembro de 2017 na capital gaúcha. A autora também menciona o caso de Luciana Genro⁵³, quem também foi vítima de ameaças físicas e cibernéticas, mas ela advertiu que ia processá-los por danos morais. O curador do Queermuseu, Gaudêncio Fidelis, expressou a Simões (2018) que ele recebeu inúmeras ameaças de morte e teve que contratar segurança nos primeiros dias depois da censura.

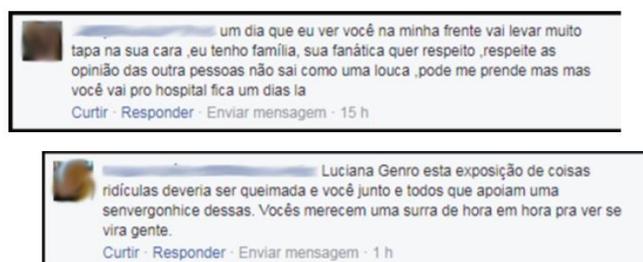


Figura 28 – Comentários de ataque a Luciana Genro.
Fonte: Marin, 2017.

⁵² Política filiada ao Partido Comunista do Brasil, ela foi deputada estadual do Rio Grande do Sul de 2015 a 2019. Enquanto que Lucas Maróstica é jornalista afiliado ao Partido Socialismo e Liberdade.

⁵³ Atual deputada estadual pelo Rio Grande do Sul, filiada ao Partido Socialismo e Liberdade.

Também, a artista Adriana Varejão foi ofendida pelo cantor Roger Moreira, sobre o caso. GaúchaZH (2019) explica que o artista publicou imagens e textos que a atacavam com pejorativos misóginos e ironizavam seus comentários. Contudo, ele foi denunciado e a 22ª Vara Cível do Rio de Janeiro decidiu que ele devia se retratar nas redes sociais e pagar R\$40 mil à artista sob pena de multa diária. Bia Leite durante entrevista menciona que

Eu poderia ter feito isso, mas eu não gosto dessas coisas, **não tinha muito dinheiro também para fazer isso**, não tenho coragem se alguém ia me violentar, não quero passar por isso. **Prefiro seguir minha vida e não tocar mais no assunto**. Mas sim, teve gente que resolveu no processo mas eu não fiz [rosto de pena] (LEITE, 2020).

Eu me assustava com os comentários, por exemplo, eu fiz uma individual logo depois em São Paulo e **fiquei com medo de ir pra abertura porque li comentários tipo «vamos ter que queimar, tem que queimar as telas»** [caricaturando as vozes dos censores]. Mas não aconteceu nada, simplesmente foi normal. Isso é coisa de covarde que **fala coisa na internet** e na vida real **só quando está em grupo se sente confortável para agredir alguém**, sabe? (LEITE, 2020).

Também não ia a muitos eventos na época que estavam tendo algum tipo de censura, até exposições mesmo eu fiquei sem querer ir porque não queria falar sobre isso, **não queria dar minha cara** [olhar de preocupação]. Depois eu vi que na verdade não mudou, **as pessoas que são violentas elas não participam do mundo das artes**, eles não vão para as aberturas, não vão para a exposição, não mudou o público, eles não são desse circuito das artes (LEITE, 2020).

A artista nos lembra a realidade de muitas pessoas vulneráveis que são alvo de mensagens de ódio e afrontam a impossibilidade de processar o agressor. Ela preferiu ignorar os ataques à sua obra e ao Queermuseu para manter o bem-estar no seu entorno pessoal. O maior temor de Bia Leite era a concretização física das ameaças expostas na *Internet*, que foram escritas por anônimos e líderes políticos para provocar o assassinato dos autores e a destruição de obras de arte. Ela confessa: “apaguei todas minhas selfies das redes sociais, **quis me proteger a mim e a minha namorada**, estava com certo medo de ser atacadas” (LEITE, 2020). Posteriormente, a artista se deu conta que os

censores não faziam parte de instituições culturais nem do público que frequenta esses espaços.

Por outro lado, os ataques foram respondidos com mensagens que criticavam o ato de censura, já que os artistas e atores políticos se manifestaram contra o fechamento através do questionamento do discurso do MBL e a certeza que nenhum crime estava sendo reproduzido na exposição. Além disso foram usadas as *hashtags* #Queermuseu, #censurajamais e #artelivre pedindo a reabertura da exposição, assim como filtro para foto de perfil do *Facebook* que permitia mostrar que o usuário estava contra a censura. Por conseguinte, todas essas ações ocasionaram inúmeras interações autênticas a favor do Queermuseu (MENDONÇA; ESPER E ALMEIDA, 2017, 2018). Brum (2017) argumenta que a defesa da exposição foi fundamental para evitar o apagamento das memórias LGBT+ num país com estatísticas consideráveis de pessoas LGBT+ assassinadas. Embora, “este massacre, este que é real, este que se dá sobre os corpos de pessoas, este não produz nenhum protesto ou comoção” (BRUM, 2017, p. 1).

A participação do curador do Queermuseu em entrevistas para jornais nacionais e internacionais foi chave para visibilizar o que foi apagado no Santander Cultural. Ele explica para Amorim (2019) que foram ações voluntárias e planejadas já que ele utilizou contatos de jornalistas estrangeiros que tinha conhecido durante a Bienal do Mercosul, então o diálogo com a mídia foi metódico e claro. Além disso, os ativistas de Nuances⁵⁴, outras ONGs e cidadãos do município fizeram uma manifestação com mais de 3.000 pessoas contra a LGBTfobia na porta da instituição no dia 12 de setembro de 2017, pedindo uma declaração de desculpas do Banco Santander e a reabertura do espaço (SIMÕES; TEIXEIRA *et al.*; AMORIM, 2017, 2018, 2019). De acordo com Esper e Almeida (2018), também foi criada uma campanha no site *Change.org* com o objetivo de chegar a 75.000 assinaturas a favor da reabertura da exposição, chegando apenas à cifra de 72.420 assinantes. Logo o Ministério Público do Rio Grande do Sul recomendou reabertura imediata, mas no dia 8 de outubro o Santander Cultural avivou a polêmica nas redes sociais depois de decidir que não ia retomar a mostra.

⁵⁴ Segundo seu perfil oficial de *Instagram*, Nuances é uma ONG fundada em 1991 na cidade de Porto Alegre para atuar na luta pelos direitos da população LGBT+.



Figura 29 – Protesto contra o fechamento da mostra.
Fonte: Gonçalves, 2017.

A ação jurídica mais relevante foi diante do Ministério Público do Rio Grande do Sul. O procurador regional dos direitos do cidadão do Rio Grande do Sul, Enrico Rodrigues de Freitas, atuando como representante do Ministério Público Federal, criou um termo de compromisso que reconhecia que a violência dos grupos causou o cerceamento da liberdade artística, estabelecendo também que o acesso à exposição não responde à classificação etária e o conteúdo não constituiu crimes. Fidelis declarou: “utilizei todos os recursos dentro da lei que eu achava que deveriam ser utilizados [...] eu achei que era importante, o Ministério Público (MP), todas as ações políticas que nós fizemos” (AMORIM, 2019, p. 24), já que o caso deixou de ser sobre falsas acusações e se transformou num debate sobre democracia e liberdade de expressão artística. Assim, o documento estabelece uma reparação dos danos, concordando que

O COMPROMISSÁRIO compromete-se a realizar, às suas expensas, sem prejuízo da utilização de subsídios legais, em prazo não superior a 18 (dezoito) meses a conta da assinatura do presente Termo de Compromisso, 2 (duas) novas exposições, em proporções similares à Exposição, enfatizando especialmente a temática sobre a diferença e diversidade na ótica dos Direitos Humanos... e que estejam abertas à visitação pública por período não inferior a oito semanas, cada uma das Novas Exposições (RIO GRANDE DO SUL, 2018, p. 7).

No documento citado, o compromissário seria o Santander Cultural como pessoa jurídica de direito privado que assinava como Marcos Madureira – presidente da instituição –, porém as ações concordadas não foram tomadas porque o Banco Santander mudou o nome jurídico da instituição para Farol Santander⁵⁵. Além disso, o conteúdo do site oficial omite o nome “Santander Cultural” e sua história.

Segundo entrevista com Amorim (2019), a partir da decisão do Santander Cultural em manter a exposição fechada, Gaudêncio Fidelis foi contatado por Evandro Salles – diretor cultural do Museu de Arte do Rio – para levar o projeto até o Rio de Janeiro, mas ele deixou passar a oportunidade já que depois aceitou a proposta de Fábio Szwarcwald de reabrir ela no palacete do Parque Lage. Para conseguir recursos da reabertura, Fidelis criou uma campanha de *crowdfunding*⁵⁶ onde participaram artistas reconhecidos como Caetano Veloso, Wagner Moura e Guilherme Weber para atingir um valor superior a R\$800 mil. De acordo com Esper e Almeida (2018) a campanha conseguiu o valor de R\$ 1.081,176,00 que contribuiu em mudanças essenciais do espaço, como adaptação de paredes e aparelhos de climatização.



Figura 30 – Público esperando entrar na exposição no Parque Lage.
Fonte: Justificando, 2018.

⁵⁵ <https://www.farolsantander.com.br/#/poa>

⁵⁶ Traduzido ao português como, financiamento coletivo.

Sobre a transição entre o fechamento em Porto Alegre e a reabertura do Queermuseu no Rio de Janeiro, Fernando Baril menciona que

Quando veio a censura em Porto Alegre, **tentamos nos reunir para ver que o que faríamos**, veio o convite do Rio de Janeiro, aí **sucesso total**. Em Porto Alegre foi o banco (que fechou) e não o museu, **eles fecharam e ponto** (BARIL, 2020).

É interessante a perspectiva do artista sobre a instituição que fechou o Queermuseu, porque afirmar que o encerramento do espaço cultural também ocasionou o fechamento do banco significaria admitir que a polêmica marcou um histórico negativo sobre as ações culturais e políticas do Banco Santander no Brasil. O artista Baril também considera que o uso das redes sociais foi fundamental para lutar contra as expressões de ódio e preconceitos.

Justificando (2018) narra que Queermuseu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira seria reaberta no Museu de Arte do Rio mas o prefeito Marcello Crivella conseguiu impedir a iniciativa com ajuda de grupos conservadores e religiosos. Logo, a exposição foi reaberta no sábado 18 de agosto de 2018 junto com protestos de grupos conservadores e filas para entrar devido à grande assistência do público, com mais de 5 mil pessoas, segundo Fábio Szwarcwald. Também é importante mencionar que o evento teve um programa cultural com espetáculos de dança e música, de visitaçãõ gratuita, mas com classificação etária, os menores de 14 anos não podiam entrar mesmo acompanhados dos pais.

Uma hipótese válida para uma reabertura bem-sucedida seria pensar que “[...] toda essa confusão criou uma expectativa e sucesso [...] ela (Queermuseu) gerou curiosidades e sucesso de público” (BARIL, 2020). De acordo com Simões (2018), Fidelis menciona que a reinauguração teve uma presença de 10 mil pessoas, o dobro da estimacãõ mencionada por Szwarcwald, apesar que segundo Justificando (2018) o Ministério Público proibiu o ingresso de menores de 14 anos. Parafaseando a Ester e

Almeida (2018) o Instituto Ipsos considera que apenas 11% da população do Estado do Rio de Janeiro frequenta exposições de arte, portanto seria interessante estudar se a polêmica do Queermuseu contribuiu significativamente ao aumento do público em espaços de arte contemporânea durante 2018.

Depois do sucesso da reinauguração, Zagato (2020) menciona que Gaudêncio Fidelis preparou sua candidatura para deputado federal afiliado ao Partido dos Trabalhadores em 2018⁵⁷, considerando que o curador de arte está preocupado pelo nacionalismo e autoritarismo da atualidade. Também expressa que Fidelis se cadastrou no programa internacional Fundo de Resgate Escolar⁵⁸ no qual ajuda acadêmicos que sofreram violência, conseguindo exílio na cidade de Nova Iorque para desenvolver pesquisas na área de História da Arte em outubro de 2019.

5.3 Travesti da lambada e deusa das águas, Bia Leite, 2013

O título acima se refere à Figura 7 criada pela artista cearense Bia Leite, cuja pintura é considerada por vários autores como uma das obras mais visibilizadas durante a polêmica devido a seus elementos da dissidência não-binária. Na composição, as palavras "CRIANÇA VIADA / TRAVESTI DA / LAMBADA / <3" e "CRIANÇA VIADA / DEUSA DAS / ÁGUAS" estão escritas em letras vermelhas maiúsculas sobre os corpos dos dois personagens.

O termo "viada" é uma alteração do brasileirismo "veado", que é uma designação pejorativa para referir-se aos homossexuais masculinos. O fato de que o substantivo seja feminino denota que se trata de homossexuais masculinos com expressão feminina, similar ao substantivo "bicha". Do mesmo modo, "travesti" vem do francês e significa

⁵⁷ No site oficial do TSE é possível constatar que Fidelis não foi eleito, já que ele obteve 4.521 votos, uma cifra menor em comparação com o quarto candidato mais votado do PT, Paulo Pimenta com 133.086 votos. O candidato Marcel Van Hattem ganhou no primeiro lugar, com 349.855 votos. Van Hattem pertence ao Partido NOVO, um partido de ideologia liberalista conservadora que está envolvido em expressões machistas e LGBTfóbicas.

⁵⁸ *Scholar Rescue Fund*, no texto original.

"disfarçado". Comumente é usado para se referir aos homossexuais com comportamentos e ações características femininas para ter satisfação psicológica, e de maneira informal são chamados de "travecos". Em alguns dicionários, o verbo "travestir" é sinônimo de "transformar" e "mudar".

Apesar de que "lambada" pode ter muitos significados dependendo da região do Brasil, o significado mais relacionado com identidade estaria associado com a dança e música brasileira em compasso binário que constrói uma imagem de sensualidade e diversão. Sobre o outro apelido, "deusa" é um termo figurativo para mencionar uma mulher adorável e digna de veneração, enquanto que a expressão "deusa das águas" também poderia ser uma alusão a Iemanjá, porque essa deidade do Candomblé e Umbanda está relacionada com rios, lagos e mares, sendo considerada a Rainha do Mar e Mãe-d'água. Além disso, Iemanjá recebe muitas orações e rituais para pedir amor, então a "Deusa das Águas" seria similar a Afrodite, deusa da antiga religião grega que representa amor e beleza.

As palavras analisadas que estão presentes na composição oferecem uma aura de sensualidade e beleza que contradiz os adjetivos pejorativos, lembrando que as pessoas trans são alvos comuns de objetificação sexual que as relaciona com prostituição, e também são a população mais marginalizada em espaços educativos e culturais. Sobre a presença trans na exposição, Leite menciona que

Até não tenho mais o que estava escrito nos textos, **tinham algumas noções equivocadas no vocabulário da Queermuseu**, vários erros assim, que não incluíam comunidade trans mais seriamente na exposição, no educativo, fizeram isso quando reabriu no Parque Lage, contrataram pessoas trans para o centro educativo, é o mínimo. **De texto tinha no vocabulário do texto da curadoria tinha, por exemplo, travesti: homem que se veste de mulher, meu deus, quem escreveu isso?** [Olhar sério] Desatualizado (LEITE, 2020).

O manual educativo do Santander Cultural (2017) descreve a pintura de Leite como uma representação sobre o *bullying* que sofrem as pessoas LGBTQ+ durante a infância e a prática educativa propõe uma discussão aberta a partir das diferentes formas de discriminação. Zagato (2020) coincide com a leitura curatorial, argumentando que as

palavras na composição estão relacionadas com o cotidiano das pessoas *queer* desde o início das suas vidas, sendo que "viada" é utilizada nas escolas e casas para humilhar crianças que não encaixam no padrão heterocisnormativo.

Bia Leite se inspirou no site "Criança Viada"⁵⁹, hospedado na plataforma de *blogging Tumblr*, no qual mostrava as memórias de usuários que tinham uma expressão não heteronormativa de quando eram crianças, através de imagens e frases, então Leite se apropriou do conteúdo para criar uma reinterpretação da memória *queer* infantil (SIMÕES, 2017; BRUM, 2017). Sobre a produção da obra, Leite menciona que

Na época estava bombando muito o Tumblr da Criança Viada, e aí eu fiquei pensando **isso é uma coisa que eu gostaria de retratar**, porque eram muitas fotografias, tinha imagem e tinha um texto, já estava pronta, juntava como eu quisesse para compor a pintura e **estava colocando elas na história da pintura** (LEITE, 2020).

O projeto de Leite sobre crianças *Queer* começou em 2013, continuando até 2017 quando ela foi convidada à exposição Queermuseu. O intuito de colocar os retratos de pessoas LGBTQ+ na história da pintura se origina da visão que as narrativas da dissidência sexual sempre foram periféricas e invisibilizadas dentro da arte. Também é interessante aludir que a palavra "viada" sofreu uma apropriação e ressignificação, de igual maneira que o "*queer*", portanto, o pejorativo abandona a voz dos discriminadores e passa a ser utilizado positivamente para visibilizar identidades dissidentes e politizar suas necessidades.

Além disso, a produção artística de Bia Leite também pode ser considerada biográfica, ela não apenas se apropria das narrativas alheias

eu [pausa] como dissidente de gênero nunca fui muito padronizada como uma menina, porque eu fui assim designada como menina, **eu me identifiquei logo com essas crianças** e [pausa de dúvidas] acho que elas podiam ser bem afirmativas, brincando ali, **algumas são sobre super-heróis, com brinquedos,**

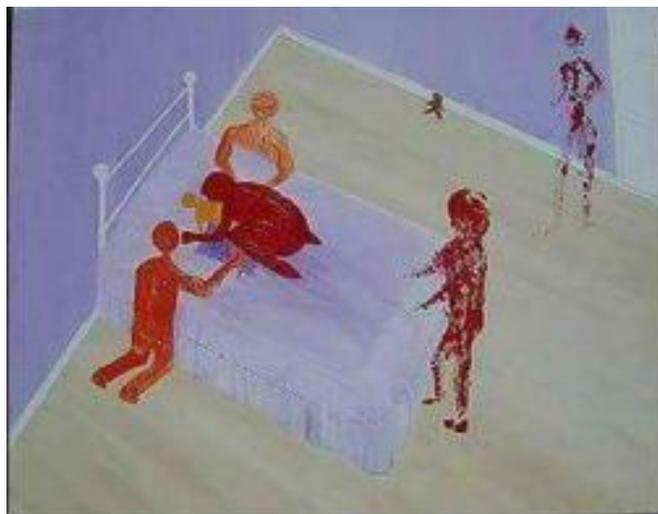
⁵⁹ www.criancaviada.tumblr.com

sempre alguma coisa que, sei lá, mostra algum contexto para aquele personagem (LEITE, 2020).

Dentro do discurso da artista cearense, as crianças podem ter uma expressão ou identidade de gênero que não concorda com o comportamento heterocisnormativo da sociedade majoritária. Assumir-se como dissidente de gênero foi chave para construir narrativas de empatia e reconhecimento que falassem sobre a intolerância sofrida pelas crianças *queer*. Embora, Leite não deixa de representar a infância como um momento inocente onde as crianças têm preferência por brinquedos e personagens que se relacionam com a personalidade que estão desenvolvendo. Sobre as críticas que recebeu sua obra durante a polêmica do Queermuseu, Leite comenta:

Não sei que eles imaginaram, eles sexualizaram elas, não tem nada a ver. **São crianças brincando, em nenhum momento tem alguma coisa com sexo**, com nada. Aí no momento que eles sexualizaram é o momento transfóbico, **o movimento primeiro transfóbico e depois homofóbico, tipo colocar aquela criança na marginalidade sem nem se questionar** (LEITE, 2020).

A artista acredita que os principais problemas da vida *queer* são a superssexualização e a prostituição. Ela culpa os censores de terem enxergado as representações de crianças como apenas pessoas sexualizadas, ao invés de questionar por que os indivíduos trans carecem de oportunidades de educação, emprego e saúde desde o momento que eles não se encaixam no padrão heterocisnormativo.



Um dos quadros do Banco Santander apresentava: um pequeno corpo nudo em cima da cama, por cima dele outro corpo nudo maior, ao redor da cama outras pessoas nuas em pé, e duas delas segurava o pequeno corpo nudo mantendo braços e pernas abertas. E mesmo assim um promotor teve a coragem de dizer que não havia pedofilia nas imagens. Reparem no bichinho de pelúcia encostado na parede.

Figura 31 – Imagem polêmica sobre Queermuseu publicada por Ary (2017).
Fonte: TORITAMA-PE, 2017.

É importante fazer ressalva que as acusações similares à Figura 31 foram publicadas massivamente nas redes sociais com o intuito de relacionar a obra de Leite com representações explícitas de atividade sexual, portanto, se trata de uma difamação que tenta vincular duas imagens heterogêneas em composição e conteúdo semântico. Desta maneira, os críticos do Queermuseu não conseguem distinguir entre relação sexual e expressão de gênero, eles enxergaram a obra de Bia Leite como uma instigação à copulação na infância, quando na verdade se trata sobre o desenvolvimento da própria identidade desde o nascimento. A obra apresenta uma perspectiva oposta ao discurso que considera as crianças como seres assexuados e ignorantes sobre a anatomia genital, a reprodução humana e a ética sexual.

Na época quando eu fiz essa obra, **conversava com minha mãe, surgiu também que estava morando sozinha, ela não tinha ninguém comentando sobre**, e quando eu a apresentei para minha turma da UnB **teve uma mulher**

que achou estranho e não gostou, e falou pode ser normal para você mas para mim não. [Risos] O professor falou, então vamos a pensar, acho que talvez **essas coisas falam mais sobre a pessoa que está vendo do que as imagens** (LEITE, 2020).

O relato de Bia Leite sobre a aversão que recebeu sua obra no passado permite debater sobre a polissemia na arte contemporânea e a necessidade de diálogo para afrontar críticas baseadas em um discurso que normaliza a heterossexualidade e cisgeneridade. O que a mulher que não gostou das obras considera normal? Por que ela acha necessário que a arte responda à “normalidade”? Podemos conjecturar que para os censores, tudo o que fica fora do discurso normalizador causa aborrecimento e, portanto, não merece respeito. Sobre a composição da obra, Baril expressa que

Bia foi bem direta com seus personagens, não queria várias interpretações. A nudez da criança foi para incomodar e chamar bastante a atenção, e usou as palavras sobre os corpos para não deixar dúvida da proposta dela em mostrar, sim e muito. Sim, a obra dela foi relacionada com pedofilia, **estou tentando entender a loucura sexual de várias pessoas** (BARIL, 2020).

O artista rio-grandense Fernando Baril foi convidado para falar sobre algumas obras de outros autores na exposição, com o intuito de estabelecer diferentes leituras e simular a impressão do público. Então, mesmo quando ele se afasta do espectador comum e inexperiente em Artes Visuais, a perspectiva dele é muito diferente da leitura do Santander Cultural. Para Baril, a obra não oferece mais interpretações além do que Leite produz, e a nudez foi um elemento chave para incomodar o olhar, sendo o único elemento que os censores acusaram como pedofilia.

Para analisar a narrativa da obra em relação à acusação dos censores, devemos fazer ressalva que a pedofilia se refere a relações sexuais entre indivíduos adultos e crianças, considerando que apenas o corpo nu da criança não leva a construir uma imagem erotizada, por conseguinte, ela não incentiva as práticas sexuais com menores de idade. Sobre a nudez infantil, é importante considerar que ela está presente em manifestações artísticas desde a Antiguidade até nossos dias, por exemplo, "Leda e o

Cisne" de Leonardo da Vinci está no acervo do Museu Boijmans Van Beuningen que até hoje não tem incidentes conhecidos de censura.

Sobre a polêmica que causou sua obra, Leite expressa:

estou trabalhando num filme, que vai ser um projeto com produtora da França que foi inspirado nessa tela, «Deusa das Águas / Criança Viada» e aí eu vou participar para expor lá meu trabalho de hoje em dia e também a Criança Viada na França. Coisas que não teriam acontecido se não tivesse [pausa e parece mudar de ideia] oportunidades assim, sabe. Fiquei muito feliz, maravilhoso mesmo. Estou participando do roteiro, vai ser gravado o filme do menino, vai ser legal (LEITE, 2020).



Figura 32 – Site sobre a exposição, mostrando a obra de Bia Leite.
Fonte: G1 RS, 2017.

A Globo é um dos maiores grupos da mídia na América Latina e também um dos mais consultados na internet através do portal de notícias G1. Nessa reportagem intitulada "mostra Queermuseu é desmontada em Porto Alegre e deve sofrer uma pausa até ser reaberta", eles não mencionam as palavras censura, liberdade artística nem comunidade LGBT+. G1 (2017) descreve explicitamente as acusações dos grupos conservadores e as ações de censores como Marcello Crivella para anunciar que os

políticos têm poder de aprovação nas áreas de arte e cultura, enquanto que omite os motivos da luta política para reabrir a exposição apesar dos conflitos.

O termo "polêmica" encabeça a obra de Leite, ele é sinônimo de controvérsia, disputa, discussão; vem do grego *polemiké* que se traduz como a ciência do combate ou a arte da guerra. A legenda da imagem mostrada pela G1 não menciona a artista nem a narrativa da obra, portanto, eles colocaram a obra de arte fora do contexto curatorial, causando que apenas estivesse presente a narrativa sobre o escândalo. Apesar de que o discurso dominante tentou relacionar a obra de Leite com práticas sexuais criminosas e imoralidade, a visualização massiva gerou em outras leituras que permitiram oportunidades e impacto positivo em lugares onde antes a arte *queer* brasileira não era visível.

5.4 Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva, Fernando Baril, 1996

A obra de Fernando Baril, apesar de ter sido criada há mais de 20 anos, foi uma das mais mostradas nas reportagens sobre a polêmica do Queermuseu. Sobre a Figura 8, Baril menciona:

eu queria um Jesus dando coisas comuns e corriqueiras as pessoas, mas começou a faltar mãos para as coisas que queria colocar, **então resolvi cruzar com a deusa Shiva**, assim teria mais possibilidades. **Mesmo assim faltou alguns braços para colocar mais porcarias**. Para mim a obra não está nada relacionada com religião, só com coisas do cotidiano que quase somos obrigados a consumir, **está relacionado com grana**. Quando pintei esse quadro em 1996 pintei o melhor computador da época, olhando hoje parece uma coisa da Idade Média, assim como as demais coisas que coloquei. Estamos em outra velocidade, e acho que **o artista não pinta seu tempo, pinta sua passagem pelo tempo** (BARIL, 2020).

O artista satiriza e dessacraliza o personagem místico para questionar a religião em tempos modernos. Baril inseriu elementos do cotidiano ao messias bíblico, sendo todos objetos relacionados com o capitalismo e a globalização religiosa, como seria o

caso do Hinduísmo praticado no nosso continente pelos ocidentais *New Age*⁶⁰. Shiva ou Siva é um dos deuses da trindade divina hindu, comumente representado como um homem com quatro braços para carregar objetos ou realizar *mudras* – gestos das mãos relacionados com rituais –, e é conhecido como O Destrutor mas também como deus da transformação. Parafrazeando o texto citado, faltaram braços para mais porcarias, dando a Jesus Cristo mais oportunidades de manter a sociedade de consumo. Além disso, devido ao fato de que a obra foi criada em 1996, os artefatos ilustrados na obra são obsoletos porque foram substituídos por outros mais recentes, refletindo sobre a rápida inovação tecnológica da virada do milênio.

Segundo Amorim (2019), a obra trata sobre a transubstanciação e o sincretismo religioso, mas os censores acusaram ela de vilipêndio religioso. Em entrevista com Simões (2017), Baril confirma que sua pintura é uma crítica à Igreja e ao consumismo desenfreado que não aconteceu apenas no Brasil senão no mundo inteiro, e sobre o ato censor, considerou que o conservadorismo é mais firme que na época da ditadura. "Vilipêndio" vem do latim "vilipendium", é sinônimo de menosprezo e falta de consideração, o verbo "vilipendiar" está presente no artigo 208 do Código Penal⁶¹ que citaram os censores, de acordo com Simões (2017), para condenar a exposição e os artistas participantes.

⁶⁰ Movimento Nova Era iniciou na década de 1970 por grupos de religiões ocultistas e metafísicas, resultando em uma espiritualidade eclética.

⁶¹ "Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso: Pena - detenção, de um mês a um ano, ou multa".

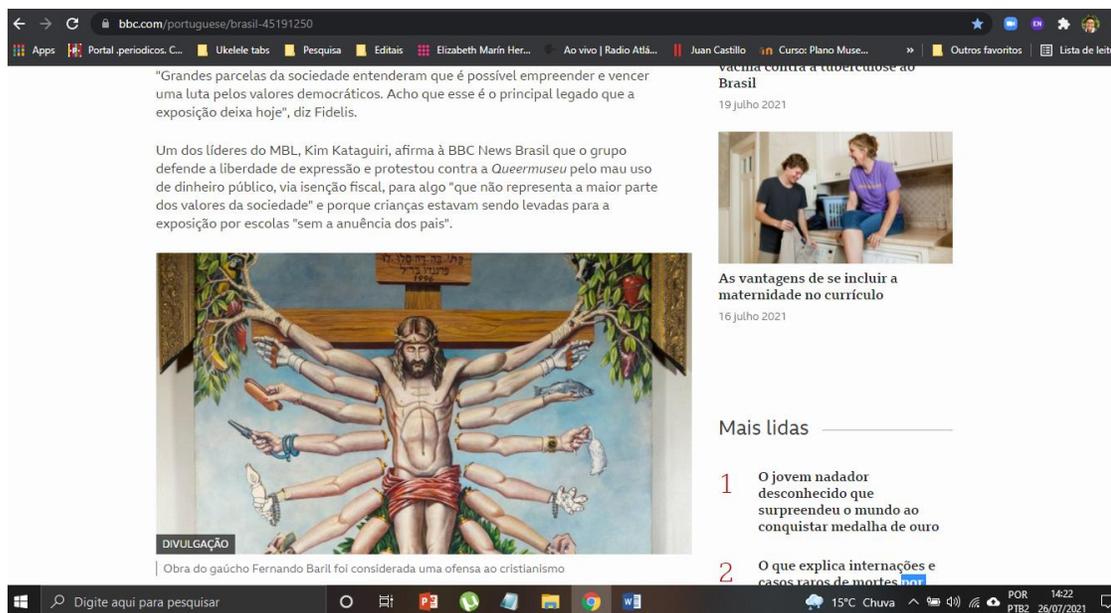


Figura 33 – Site sobre a exposição, mostrando a obra de Fernando Baril.
 Fonte: FOSTER, 2017.

Sobre a participação na exposição e as ações que aconteceram depois do fechamento, Fernando Baril expressa:

Na verdade não entendi bem o que meu quadro de Jesus estava fazendo na exposição, e foi a grande estrela da mesma, **talvez pela tradução ao pé da letra de Queer, estranho**. Tivemos poucas participações, poucas entrevistas, **nós artistas não conseguimos nos reunir para protestar**, no Brasil é cada um por si, como tudo por aqui (BARIL, 2020).

O artista desconhece as intenções do projeto curatorial quando sua obra foi incluída na exibição. Logo, ele reflete que a pintura encaixa no termo *queer* porque é uma pintura estranha que questiona a estrutura do discurso dominante – consumo e dogma – para dar visibilidade à espiritualidade sem instituição ortodoxa. Além disso, há outros elementos que podem ser tomados em conta

Ela incomodou muito pelo vibrador, uma das mãos tem um vibrador e **as pessoas ficaram loucas com isso porque como Jesus tem um vibrador**. E uma coisa sobre a religião indiana também incomodou. Ela é muito complexa, é muito

bonita, muito religiosa, muito cristã. **Há várias leituras cristãs que serviam para multidiversidade de coisas, a fé, amor** que floresce em si, acho muito bonito também. Totalmente na realidade, esses elementos Pop, o computador, desmitificando esse corpo torturado, mas ao mesmo tempo até horrível porque **é um Cristo torturado ainda com sangue nos braços cortados, eu acho um filme de terror, mas a Crucifixão também é coisa de filme de terror**, então é uma cena mais violenta ainda que a cena da Crucifixão que **ela é amaciada pelo olhar das pessoas mesmo sendo uma cena horrível** (LEITE, 2020).

Bia Leite argumenta que um dos objetos cotidianos nas mãos do Cristo de Baril chamaram a atenção do público conservador porque era um objeto relacionado com o deleite sexual, portanto, o autor trouxe a sexualidade como elemento de consumo já que ela está presente na nossa sociedade. Logo, Leite reflete que um vibrador em mãos de uma representação religiosa causa mais polêmica do que a imagem espantosa da crucifixão, sempre acompanhada de sangue e dor dos mártires. Então podemos conjecturar que a imagem do Cristo torturado está mais normalizada do que sua vinculação explícita com a globalização. Perguntando ao autor sobre os motivos da censura, ele expressa que os censores pretendiam apagar

todos os elementos. Não entendo que elementos são esses? Pênis? Vagina? Trans? O que tem de novo isso? **Se os censores de hoje fossem aos museus tradicionais, censurariam muitos trabalhos**, talvez mais picantes que hoje. **A imaginação dos censores salvou a exposição do anonimato** (BARIL, 2020).

Fernando Baril acredita que os elementos de sexualidade e gênero não são novos, pois eles também estão presentes nos museus tradicionais que têm acervos de outros períodos. Quando ele estabelece a hipótese de que se os censores fossem aos museus, quer dizer que os censores realmente não são usuários frequentes de espaços culturais nem conhecedores da História da Arte. Os censores salvaram a exposição do anonimato devido a que as acusações foram fictícias, mas muito visibilizadas na mídia, causando que uma pequena porção da mostra chegasse a pessoas que nunca visitam os museus e galerias de arte.

5.5 Amnésia, Flávio Cerqueira, 2015

O site GaúchaZH do conglomerado RBS é um dos grandes jornais que mostrou a obra de Cerqueira ao público do Sul. A reportagem intitulada "FOTOS: veja imagens da exposição Queermuseu, cancelada após críticas nas redes" dá a entender que o fechamento criou curiosidade aos consumidores, porém, o autor apenas mostra 18 fotografias onde aparecem aproximadamente 20 obras – apenas 7.6% de 263 obras exibidas – sem fazer referências ao conteúdo criado pelo curador e a instituição. Qual foi o critério dos jornalistas para incluir a escultura “Amnésia” dentro do grupo de obras acusadas de pedofilia e blasfêmia? **“Será que por ser criança incomoda aos conservadores?”** (LEITE, 2020) se pergunta a artista cearense enquanto reflete sobre a obra de Cerqueira.

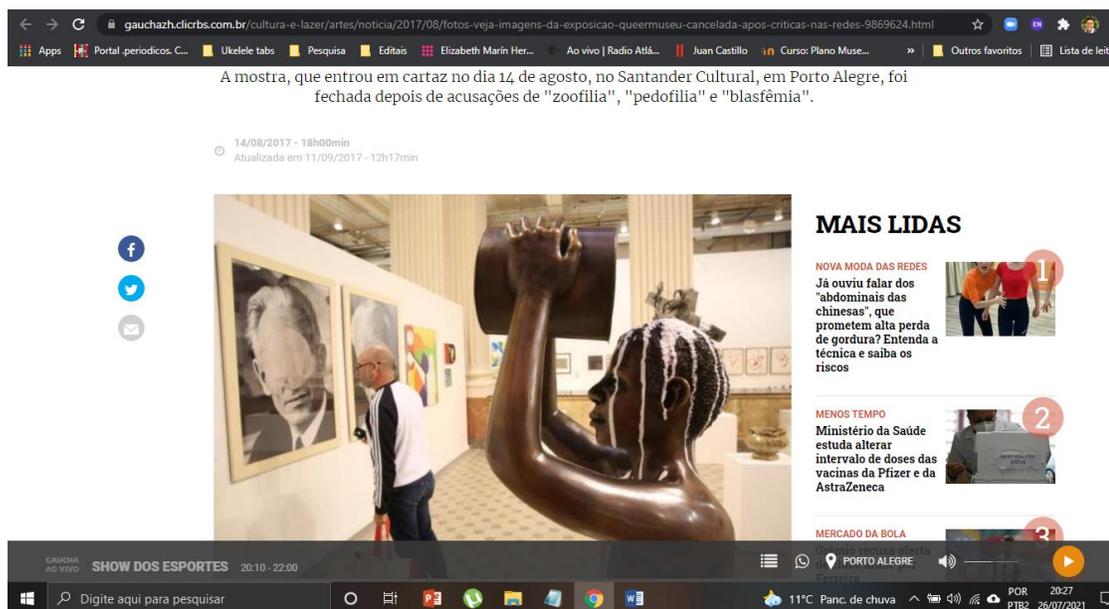


Figura 34 – Vista lateral da obra «Amnésia» no jornal GaúchaZH.
Fonte: GAUCHAZH, 2017.

Segundo Santander Cultural (2017) a escultura de Flávio Cerqueira expõe diferentes narrativas sobre o racismo como um problema estrutural e transversal na sociedade: a invisibilidade da comunidade afro-brasileira, o esquecimento de suas memórias e identidade, a desigualdade social e a violência que sofrem as pessoas negras

no Brasil. Por outro lado, Leite (2020) explica que a obra de Cerqueira estava frente a frente com a pintura “Tigre” de Antonio Obá, enquanto que elas aparecem uma ao lado da outra no catálogo da exposição, mas a pintura de Obá não foi mostrada em reportagens sobre o conteúdo do Queermuseu.

“Tigre” foi o apelido de muitos escravizados que foram forçados a carregar fezes e urina dos moradores das cidades durante o Império do Brasil, quando as casas não tinham instalações sanitárias nem banheiros, e naquela época, eles deviam caminhar até finalmente despejar os recipientes pesados no mar ou rio, por conseguinte, a amônia que vazava dos recipientes causava marcas brancas como listras na pele dos escravizados. Pereira (2019) confirma a história num artigo de jornal para BBC News Brasil, adicionando que a condição de pele atigrada fazia com que o escravizado fosse mais vulnerável à discriminação, ostracismo e desigualdade devido à condição de inferioridade que está historicamente associada à imundícia.



Figura 35 – Obra «Tigre», Antonio Obá, 2017.
Fonte: QUEERMUSEU, 2017.

A obra “Tigre” é uma pintura de técnica mista sobre uma tela de 70 x 90 cm que pertence à coleção do artista. No aspecto formal, ela mostra uma pessoa negra nua, com marcas de amônia sobre a cabeça, costas e braços, sendo fiel à representação dos escravizados “tigre”. A cabeça e mão direita estão separadas do corpo, e o ânus pode ser visto completamente. A nudez que mostra o corpo humano com todas as regiões que normalmente são censuradas, lembra das representações de animais ilustrados em livros de ciências naturais. Historicamente o corpo negro foi excluído de toda condição humana para justificar a mutilação, violência e exploração que os escravistas exerciam sobre os corpos de milhares de escravizados afrodescendentes e negros miscigenados.

Tomando em conta tais características formais e conceituais, se estabelecermos uma comparação com a obra “Amnésia”, podemos pensar que as marcas de tinta branca sobre o menino (Figura 9) são parecidas com a reação química nos corpos dos “tigres”, que são referidos na obra homônima de Obá. Porém, não podemos esquecer que a obra também desenvolve outras narrativas, porque

a obra tem várias leituras... pessoa sem censura, **campeão de automóvel faz o mesmo (joga líquido sobre seu corpo)**, carnaval, etc. Quando vejo um trabalho, a minha sensação é ver se **aquilo me toca** e analiso mas procuro sempre ver o todo, **não olho para os detalhes, quero ver tudo de uma só vez** (BARIL, 2020).

A citação de Baril se relaciona com os possíveis motivos que tiveram os conservadores para envolver a obra com o fechamento da exposição, então ele relaciona “Amnésia” com imagens do cotidiano que não sofrem censura, como um campeão de corridas de automóvel que joga líquido sobre seu próprio corpo, argumentando que enxergar a representação de uma criança negra com a pele manchada de branco como uma imagem censurável, seria olhar os detalhes no lugar de ver tudo.

Quando Baril propõe “ver se aquilo me toca”, ele realmente sugere um exercício de afetos para desenvolver o reconhecimento do outro, aquilo que toca não precisa ser uma leitura através da noção de beleza, pois a contemplação das dores também

consegue criar reflexões profundas sobre questões próprias ou alheias. Isso nos lembra que as memórias sobre a escravidão incomodam a grupos que minimizam as violências do passado, devido que elas são consequência da desigualdade atual que se baseia na cor de pele para estabelecer oportunidades e privilégios dentro da sociedade. Omitindo a existência da obra “Tigre” no Queermuseu, os conservadores criticaram apenas a ilustração de crianças em obras de arte que estavam inseridas numa exposição sobre diversidade sexual, que no caso seria também sobre outras diversidades. De tal maneira, eles direcionaram uma única leitura sobre a obra de Cerqueira para utilizá-la na CPI da Pedofilia.

Diante do exposto, é necessário explicar novamente que o objetivo do Queermuseu era ativar uma série de evocações de memórias que estavam dormentes nos acervos e coleções privadas, para assim estabelecer contravisualidades que falassem sobre crenças religiosas e preconceitos políticos através do questionamento do cânone da história da arte. O boicote e divulgação de notícias falsas provocaram o fechamento da exposição, assim como a censura das obras que estavam ali exibidas. Uma vez que o evento chegou aos ouvidos de grupos fundamentalistas, o conservadorismo atacou líderes esquerdistas e promoveu o cerceamento da liberdade de expressão artística, devido a que a reivindicação e conquista dos direitos da comunidade LGBTQ+ são comumente vinculados a movimentos da esquerda internacional. As ações e narrativas contra a exposição tiveram como intuito a criminalização da arte contemporânea, buscando a forma de limitar o debate sobre diversidade sexual e identidade de gênero nos espaços culturais.

A atuação do curador da exposição e ativistas políticos, foi chave para desenvolver uma campanha sobre o respeito da liberdade de expressão que foi acompanhada de decisões judiciais que ajudaram a afrontar as informações divulgadas por usuários conservadores na Internet. Através de ações polêmicas, o Queermuseu teve sua reabertura no Parque Lage em Rio de Janeiro, a pesar que continuaram os protestos e as expressões contra a exibição de arte *queer*.

6 COMPARAÇÕES, ANÁLISES E PROPOSIÇÕES

6.1 Censurados, aliados e censores em *El Tercer Mundo*

MAx Provenzano foi o principal e único censurado do caso *El Tercer Mundo*. As ideias que ele formulou para criar as obras da exposição estão relacionadas com a decomposição, fragmentação e paralisia do entorno urbano da Venezuela, assim como o desejo de infiltrar-se no museu para expor memórias subterrâneas. Provenzano temia denunciar depois que as obras foram destruídas, constituindo uma formação discursiva que foi construída em base à visão crítica ao governo socialista e às instituições venezuelanas.

As obras de arte selecionadas para dialogar sobre a censura, retratam diferentes formações ideológicas para construir evocações de memórias da dissidência política, como a formação discursiva que relaciona as 3 obras estudadas: “Gas” evoca a Venezuela como o território com a maior produção e exploração de gás natural do continente – aliás o país se define como uma sociedade volátil que pode explodir a qualquer segundo devido aos graves problemas financeiros e sociais. A segunda obra, “*Gaussiana de escombros*”, pode ser lida como uma série de imagens das *guarimbas* sobre a deterioração e polarização política da sociedade, que nasce a partir da inconformidade dos dissidentes políticos e o enfraquecimento da soberania do país no âmbito internacional. Enquanto que a terceira obra, “吃米饭”, apresenta duas narrativas diferentes: uma sobre a fome coletiva, que se relaciona com sobrepreço dos alimentos e crise econômica, e outra onde o artista utiliza caracteres chineses para representar como os venezuelanos em geral não entendem os problemas sociais do país.

A interpretação dos elementos do depoimento de MAx Provenzano permitiram reconhecer que ele descreve o colonialismo chinês como uma estrutura carente de benefícios reais, que disfarça suas intenções hegemônicas sob uma falsa aparência de

bem-estar. Com o passar do tempo, os chineses conseguiram uma forte influência na opinião pública e negociações relevantes com organismos do governo venezuelano. Vale a pena mencionar que o artista utilizou o imaginário da cultura chinesa para diferenciar migrantes asiáticos e governo chinês. Além disso, Provenzano descreve a realidade atual da Venezuela como sinônimo de deterioração moral, fragmentação da sociedade e crise econômica, acreditando que os artistas têm o direito de falar sobre política e sociedade, infiltrando narrativas subalternas nos espaços dominantes.

Depois do fechamento da exposição em 2015, Provenzano iniciou uma luta contra entidades do Ministério do Poder Popular para a Cultura envolvidas no caso, porém isso não pode ser comprovado através de documentos oficiais devido à falta de transparência das instituições governamentais da Venezuela, considerando também que o caso não conseguiu chegar à mídia local, nem nacional, durante o tempo que ele morava no país.

A entrevista para esta pesquisa foi realizada em 2020, quando MAx Provenzano morava em Lisboa, Portugal, ao igual que muitos outros migrantes venezuelanos que participam da diáspora. Apesar que ele está afastado do poder dos indivíduos que destruíram e fecharam sua exposição, Provenzano se identifica com o alinhamento fraco/pragmático, já que o artista respondeu as questões mostrando indiferença pública sobre o acontecimento, tendo em vista que narrou o fechamento da exposição como algo distante, no passado, algo que hoje carece de dores, omitindo nomear pessoas e situações que poderiam involucrar indivíduos que ainda trabalham dentro do MUVA.

Como aliados, foram identificados os seguintes indivíduos: Parabavis, Trejo, Rodríguez e Marín. Macjob Parabavis foi o curador da exposição, seu texto curatorial estabelece uma crítica explícita ao colonialismo chinês que podemos resumir através da metáfora do dragão e o troupial. Logo, Analy Trejo publicou “*El tercer mundo, un territorio movedizo*” no site Oruba.es, e “*Reflejo e incertidumbre: El Tercer Mundo a la carta*” na plataforma virtual *Tráfico visual* em 2016, denunciando o fechamento irregular da exposição e criticando a negação dos entes governamentais sobre os problemas sociais e políticos do país. Sobre Raúl Rodríguez, é necessário explicar que ele não mencionou explicitamente a censura da exposição, mas o poema que acompanhou sua obra “Sangrante” constrói uma narrativa subalterna que se insere no mesmo espaço que

censurou M^Ax Provenzano. Devido a isto, a ação transgressora pode ser enxergada como uma oposição total à censura.

A única aliada entrevistada foi Elizabeth Marin. No momento da entrevista ela morava no território venezuelano, especificamente na cidade de Mérida, e falou abertamente sobre as condições sociais e políticas da Venezuela sem eufemismos nem omissões, argumentando que a revolução bolivariana criou uma meta-realidade – inimigos e valores inventados. Portanto, as instituições jurídicas e culturais não funcionam adequadamente, causando o enfraquecimento da soberania através da influência colonizadora da China. Além disso, Marin descreve a exposição de M^Ax Provenzano como uma mimese da realidade social e política do país cujas principais características são corrupção, fome, deterioração e crise. Sobre o processo de censura, ela acredita que o artista poderia ter escolhido o protesto público como solução mais viável para resolver o problema, no lugar de procurar soluções através da via jurídica. Devido a tais elementos discursivos, Elizabeth Marin expressa uma oposição total à censura, já que ela denuncia publicamente o fechamento da exposição, explicando detalhadamente o processo de censura.

Sobre os censores, consideramos que os principais culpados são os desconhecidos que destruíram as obras. Eles exerceram violência física para apagar os elementos, causando temor de ataques físicos ou virtuais, até o ponto de imobilizar Provenzano para tomar ações que pudessem desencadear respostas de violência sistemática. Logo, o MUVA evitou o escândalo ocultando o fechamento, sem se manifestar publicamente sobre a destruição em sala, nem acionar juridicamente os suspeitos. Foi assim que o museu justificou o fechamento através de valores externos – a suposta contaminação do material orgânico dos restos da obra destruída *Gaussiana de Escombros* – e utilizou seu prestígio para silenciar o artista. No contexto mais amplo, também podemos considerar ao governo bolivariano da Venezuela como um dos censores, já que eles criaram e aprovaram através da Assembleia Nacional Constituinte a "Lei contra o ódio, pela convivência pacífica e tolerância" em 2017, utilizando sua autoridade e legitimidade jurídica para promover a censura no território, produzir receio,

temor e angústia entre os cidadãos dissidentes, que desejam se expressar artisticamente sobre as dificuldades do país caribenho.

6.2 Censurados, aliados e censores em *Queermuseu*

O fechamento da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, envolve mais de 85 artistas participantes que, de forma geral, foram alvo de calúnia e diversas expressões de ódio. Mediante esta investigação, foram recolhidas as declarações de vários censurados que compõem o seguinte grupo: Baril, Leite, Fidelis e Cerqueira.

O artista Fernando Baril mostrou uma visão crítica dos mecanismos censórios no Brasil, lamentando que os artistas não protestaram o suficiente contra o fechamento. Ele manifestou através da sátira que a imaginação dos censores salvou a exposição, também mencionando positivamente o sucesso da reabertura no Rio de Janeiro. Sua obra “Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva”, de 1996, configura uma crítica aguda a duas grandes categorias: religião e política, considerando que elas estão relacionadas com a sociedade de consumo, o fanatismo e a sexualidade. É importante ressaltar que a obra apresenta evocações de memórias de dissidência política e religiosa, que pertencem a diferentes grupos subalternos, através de suas formações ideológicas.

No caso da artista Bia Leite, ela expressou outras afirmações durante a entrevista, se identificando como dissidente de gênero, admitindo que o processo de julgamento do *Queermuseu* foi influenciado pela moralidade dos políticos com afinidade religiosa, que o *Queermuseu* falhou em explorar devidamente as noções sobre identidade de gênero, e também enxergando o ato de censura como ação transfóbica que coloca as representações de crianças *viadas* na marginalidade. Devido a tais questões, se determina que a formação discursiva de Leite está na busca de representação de dissidentes sexuais dentro dos museus brasileiros, ademais da crítica do conservadorismo no território. Sua obra “Travesti da lambada e deusa das águas”, de 2013, trouxe evocações da memória trans e *queer* na arte contemporânea, através da

apropriação e ressignificação de pejorativos comumente usados contra pessoas LGBT+ durante a infância. Por conseguinte, se considera que esses pejorativos são uma forma de violência que tenta apagar a possibilidade de que as crianças desenvolvam identidades que não coincidam com o comportamento heterocisnormativo, assim como contribui para a marginalização das pessoas trans e *queer* no cotidiano. Leite consegue apresentar crianças trans sob uma aura de beleza que contradiz os pejorativos que acompanham a obra, visibilizando as identidades dissidentes de forma digna.

Apesar de o curador da exposição, Gaudêncio Fidelis, não ter respondido às petições de entrevista, seu discurso foi analisado através de entrevistas do passado, em artigos científicos e publicações confiáveis. Naqueles textos, ele assume uma visão crítica da tradição estética nos museus de arte contemporânea. A formação discursiva constrói diferentes narrativas: Fidelis enxerga a questão *queer* como uma noção que ultrapassa barreiras no campo da arte, considerando que ela deve retratar todos os aspectos da sociedade. Ele considera abertamente que há censura no Brasil, julgando, também, o Santander Cultural como um espaço inviável depois de ter fechado o evento.

A obra de Flávio Cerqueira foi analisada sem a participação do artista, já que ele se recusou à entrevista, através de mensagem de e-mail, alegando motivos pessoais que não foram explicados. Além disso, não foi possível encontrar entrevistas do artista com outros pesquisadores. A obra “Amnésia”, de 2015, é fundamental para compreender que o discurso decolonizante também desafia o cânone da história da arte, já que ela simboliza as violências do passado que não são comumente enxergadas no museu tradicional. “Amnésia” ilustra às pessoas negras como indivíduos vulneráveis à discriminação, ostracismo e desigualdade devido ao racismo na nossa sociedade, configurando assim uma série de evocações de memórias sobre colonização e comunidade afro-brasileira.

Sobre as posturas diante da censura, lembre-se que é utilizado o critério de graus de alinhamento entre atitudes privadas e públicas de Cook e Heilmann (2010) para definir como os censurados reagiram diante os acontecimentos. É necessário mencionar que a entrevista com Bia Leite foi a mais prolífica, já que ela se expressou sem utilizar eufemismos nem omissões, estabelecendo uma narrativa em primeira pessoa que ajudou

compreender mais facilmente sua participação durante o acontecimento. De tal maneira, a artista cearense culpou os conservadores e fundamentalistas religiosos pelo fechamento da exposição, descrevendo detalhadamente o processo de censura e as ações dos censores, argumentando também que ela foi vítima porque sofreu violência psicológica através de mensagens de ódio na Internet. Embora ela não tenha tido a possibilidade de denunciar os censores, nem obtido proteção jurídica, continuou trabalhando em projetos sobre comunidade LGBTQ+, para incentivar o diálogo nos espaços culturais. Por conseguinte, se considera que o alinhamento de Bia Leite sobre a censura do Queermuseu é de oposição total, porque ela se expressa livremente a favor das narrativas desenvolvidas no evento, mostrando aversão às ações dos censores, e aos ataques diretos e indiretos que ela recebeu entre 2017 a 2018.

Continuando com o uso do critério de graus de alinhamento entre atitudes privadas e públicas de Cook e Heilmann (2010), os depoimentos de Fernando Baril encaixam nas características de alinhamento fraco/pragmático, descrito como aquela oposição privada à censura que mostram indivíduos cautelosos. Durante a entrevista, Baril se expressou brevemente e deixou algumas questões sem resposta, omitindo por exemplo os nomes dos censores e a associação ideológica deles, porém, ter aceito o convite foi uma ação categórica de oposição à censura.

Bia Leite e Fernando Baril representam uma forma de lacuna geracional diante acontecimentos de censura. Segundo MARGS (2018), Baril nasceu em 1948, o que significa que ele tinha 16 anos no início da ditadura militar. A resenha menciona que ele foi um dos poucos artistas que vivem apenas do seu trabalho, o que significa que ele conseguiu desenvolver uma carreira artística bem-sucedida na cidade de Porto Alegre. Porém, ele morou na Europa e nos Estados Unidos depois da segunda metade do período ditatorial, voltando ao país em 1992, 7 anos depois do processo de redemocratização. Enquanto que a Bia Leite nasceu em 1990, se desenvolvendo como cidadã e artista durante o período democrático. Diante estes fatos, se pressupõe que as pessoas que vivenciaram a Ditadura Militar, desenvolveram uma atitude indiferente diante à censura, como uma maneira de lidar com as memórias vinculadas à opressão política e social.

Baseado em narrativas que outros construíram sobre a obra «Amnésia», de Cerqueira, podemos afirmar que ela está relacionada com memórias subalternas da escravidão, e com a memória atual da comunidade afrodescendente. Os censores do Queermuseu e a mídia apagaram as narrativas evocadas pela obra, para mostrar apenas a representação da criança dentro de um evento que – segundo eles – ameaçava os valores tradicionais da família brasileira. A recusa de Flávio Cerqueira em participar da pesquisa não é expressão suficiente para aplicar os critérios de Cook e Heilmann (2010), já que a procura dos informantes chave aconteceu durante o primeiro ano da pandemia COVID-19, um período difícil de luto e convalescença.

A participação do curador da exposição durante o processo de reabertura é interessante, e até certo ponto, imprevisível. Gaudêncio Fidelis desenvolveu a seleção de obras do Queermuseu com o intuito de reunir obras que evocam memórias subterrâneas – não apenas artistas abertamente LGBTQ+ – para abranger mais de uma categoria de subalternidade, considerando ademais que tais evocações de memórias foram invisibilizadas em acervos e coleções de arte brasileira por muitos anos. Assim, o curador trouxe questionamentos éticos e estéticos sobre o cânone da história da arte, e também, criticou e identificou abertamente os censores que estiveram envolvidos no fechamento. Seu discurso mostrou uma oposição total à censura no âmbito público e privado, sendo visualizado na mídia como principal defensor da exposição.

Entre os inúmeros aliados do Queermuseu, se considera que a jornalista Eliane Brum teve um papel relevante, já que ela identificou um dos censores principais: o Movimento Brasil Livre. Logo, ela argumentou que as milícias criaram uma meta-realidade onde as narrativas LGBTQ+ são uma ameaça para famílias heteronormativas. Devido a isto, elas aproveitam temas de tendência para alimentar a inconformidade que a sociedade conheceu durante o movimento anticorrupção do governo Rousseff. Brum mostra uma oposição total à censura porque menciona os censores e explica detalhadamente a interação de discursos no caso Queermuseu, apesar de não ter ligação direta com os acontecimentos.

Sobre as ações de censura, os principais censores foram os grupos conservadores que alimentaram o escândalo nas redes, e também usaram *bots* para aparentar um

tamanho maior de usuários nas redes sociais. Portanto, esses grupos escolheram verdades para validar suas atitudes, e também utilizaram seu poder financeiro e simbólico para apagar narrativas subterrâneas. De tal maneira, conjetura-se que o intuito de tais ações foi persuadir grupos alheios ao conflito, através de informações de fonte duvidosa e crenças relacionadas com o conservadorismo. O MBL pode ser considerado como parte desses grupos. Eles foram vistos no Santander Cultural antes do fechamento e foram culpados de assediar os visitantes e fazerem vídeos difamatórios. Devido a isto, podemos refletir que se tratou de exercícios de poder para silenciar indivíduos através da intimidação, e logo, quando eles perderam seguidores nas contas relacionadas ao boicote, negar a responsabilidade dos acontecimentos.

A nota pública criada pelo Banco Santander também pode ser enxergada como uma ação censória, já que através da escolha de verdades, a instituição julgou as obras do Queermuseu como desrespeitosas das crenças do grupo que iniciou o conflito. Depois, o banco mudou o nome jurídico da instituição para Farol Santander, numa tentativa de apagar as memórias sobre o fechamento da exposição e fugir dos compromissos conseguidos através de ações judiciais para reverter os prejuízos à comunidade artística.

O conflito também teve outros tipos de violência, já que alguns líderes políticos emitiram mensagens de ódios e ameaças de morte, utilizando seu prestígio e fama para validar o apagamento de narrativas alheias. Por conseguinte, ao consentirem implicitamente com o crime de ameaça, os grupos conservadores sentiram o apoio de figuras representativas. Devido a isso, vários artistas e políticos receberam mensagens de ódio e ameaças de morte nas redes sociais e WhatsApp depois das manifestações contra o fechamento, o que pode ser interpretado como a justificção do censor através de valores externos. Por outro lado, algumas vítimas processaram indivíduos que usaram suas contas particulares para divulgar mensagens de ódio, embora as mensagens de contas anônimas tenham ficado impunes. Ademais, outras vítimas nunca denunciaram, devido ao temor de afrontar um processo jurídico arbitrário e corrupto.

Durante o processo de reabertura do Queermuseu, também aconteceram outras tentativas de censura que devem ser consideradas para compreender o conflito. Crivella

utilizou sua autoridade para vetar a exposição no Museu de Arte do Rio, e logo que a exposição foi aceita em outro lugar, o Ministério Público proibiu a entrada de menores de 14 anos no evento. Também durante o dia de reabertura, houve manifestações de grupos conservadores. As ações descritas mostram que a tentativa de criminalizar obras de arte falhou e, portanto, os políticos e instituições incrementaram a divulgação de ideias conservadoras contra o Queermuseu, dificultando sua reconciliação com os defensores da exposição.

6.3 Ações, narrativas, discursos e memórias nos casos de censura

Embora os dois casos estudados tenham contextos históricos, geográficos, sociais, econômicos e culturais diferentes, se determinou que o fechamento indevido e irregular foi a circunstância comum que permitiu utilizar o método comparativo da concordância de Mills como estratégia para estabelecer as causas e efeitos da censura. Os acontecimentos principais relacionados com o antes e o depois do fechamento, são resumidos no mapa seguinte:



Figura 36 – Mapa de interações entre censor e censurado.

O mapa ilustra as ações que materializaram discursos a favor e contra as exposições, de forma resumida. É evidente que a maioria das interações de *El Tercer Mundo* aconteceram no âmbito privado. Não obstante, M^Ax Provenzano tentou visibilizar o acontecimento através do seu blog e sua conta privada em Facebook e, depois, Elizabeth Marin e Anely Trejo publicaram ensaios sobre o tema em publicações *web*, porém tais espaços são apenas frequentados por artistas, colecionadores e trabalhadores da área cultural. De tal maneira, a carência de manifestações públicas e informações na mídia nacional causou um desconhecimento da população em geral da cidade de Valencia, existindo a possibilidade de que a maioria das pessoas no território venezuelano nunca conheçam sobre a censura da exposição. Sem desculpas públicas, nem reabertura da exposição artística, *El Tercer Mundo* foi reaberto sob condições que não satisfizeram ao artista, que ainda está desapontado sobre as políticas culturais do Estado venezuelano.

Por outro lado o processo de censura do Queermuseu teve a participação de setores alheios aos espaços culturais, que acompanharam o caso desde o escândalo

nas redes sociais em Porto Alegre, até o momento que a exposição reabriu no Parque Lage, conjecturando que foi um caso conhecido em todas as regiões do Brasil. Então, podemos mencionar que a participação do curador e responsável da exposição foi chave para visibilizar notavelmente a exposição na mídia. Também as interações dos censores causaram reações a favor e contra, que alimentaram o conflito até mesmo depois da reabertura. Por outro lado, é importante ressaltar que o Queermuseu se diferencia do *El Tercer Mundo* devido à utilização de instrumentos e instituições jurídicas do Estado Brasileiro para demandar os ataques dos censores e pedir a reabertura.

Outra questão a ser tomada em conta, são os espaços onde aconteceram as interações que foram mencionadas na figura 36, sendo identificadas como: espaço físico e ciberespaço. O primeiro está constituído pelos lugares de acesso limitado e acesso livre, tais como: a sala expositiva, o prédio, a calçada, a rua, a paisagem e a cidade. Enquanto que o ciberespaço vai além do *hardware*, ele está presente nos aplicativos de compartilhamento de mensagens instantâneas, redes sociais e *websites*, que se popularizaram no início do milênio nas regiões que têm infraestrutura de fornecimento de serviços de Internet. Além disso, chamamos de espaço virtual aquele ambiente onde acontece uma troca de símbolos e informações entre indivíduos, estabelecendo um processo de interação que pode ser expressado no espaço físico.

No caso *El Tercer Mundo*, as interações físicas se limitaram à sala expositiva, onde o artista sofreu a construção e perda de suas obras de arte. Logo, ele manteve reuniões privadas com a equipe do museu e, finalmente, foi reaberta aquela mostra documentária sobre o que foi exibido antes da destruição. Por outro lado, M^AX Provenzano e seus aliados utilizaram a Internet para criar tensões que permitissem a reabertura da exposição artística e a indenização por danos morais e materiais que ele sofreu. Porém a publicação nas redes sociais e *sites* não conseguiram o resultado desejado. O fato poderia estar relacionado com acontecimentos a nível nacional, já que durante a época do fechamento de *El Tercer Mundo* a Venezuela registrou protestos devido à falta dos serviços de eletricidade⁶² e Internet, minimizando a chance de divulgação dos acontecimentos locais.

⁶² <https://www.reuters.com/article/latinoamerica-petroleo-venezuela-elpalit-idLTAKBN0O522820150520>

A comparação entre ambos territórios demonstra que apesar de hoje o acesso à internet estar mais difundido pelo mundo, alguns grupos têm carências ou impossibilidades de manter uma ligação constante ao espaço virtual. Não foi possível encontrar pesquisas atuais sobre o uso da internet na América Latina, mas Salzman e Albarran (2011) determinaram que o Brasil pertence ao grupo com maior penetração da internet, junto com Colômbia, Chile e Uruguai, mostrando um crescimento de 1.418,9% usuários de entre 2000-2010, enquanto que os usuários na Venezuela cresceram apenas 879,7% durante esse período, o que representa 4,7% em comparação com os 18 países estudados.

Talvez devido a este fato, o Queermuseu concentrou a maior parte das interações no espaço virtual, onde os *bots* criados pelos grupos conservadores simularam uma presença massiva contra a exposição nas redes sociais, e também, os censurados e aliados foram ameaçados através de mensagens instantâneas, enquanto a mídia digital atualizava informações sobre os acontecimentos. Por outro lado, as manifestações físicas apenas foram registradas perto do prédio do Santander Cultural em Porto Alegre, depois do fechamento e no dia da reabertura no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Os censores não destruíram obras de arte, apenas ameaçaram com iniciar um incêndio através de contas anônimas, parafraseando novamente o depoimento de Bia Leite.

Para compreender melhor as circunstâncias similares em torno do fechamento, como circunstância comum que causou a censura, é necessário comparar também as narrativas e discursos que reproduziram e materializaram os censores para justificar suas ações. Deste modo:

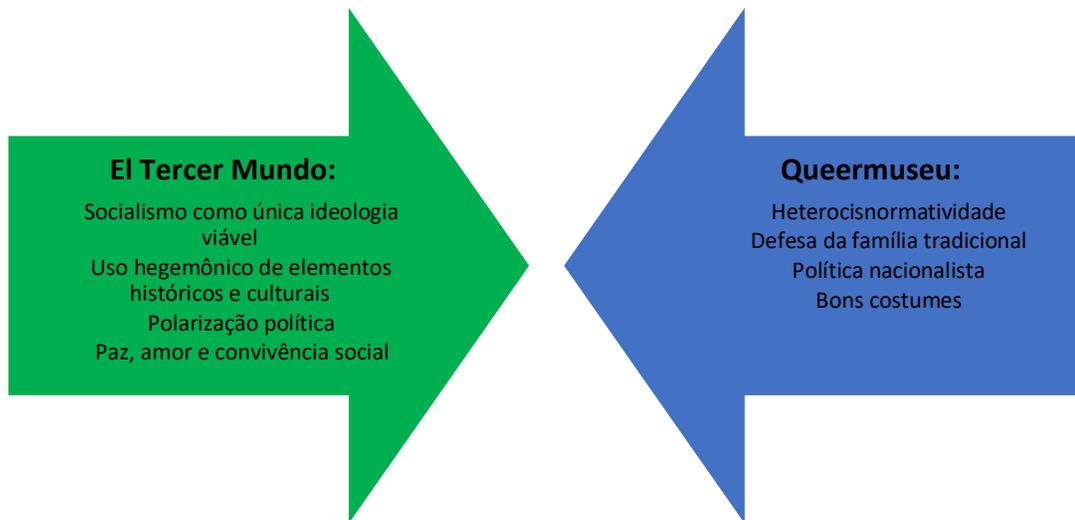


Figura 37 – Diagrama sobre os discursos dos censores em ambos os casos.

Com relação ao diagrama apresentado, podemos dizer que os discursos dos censores são heterogêneos entre eles, porém similares em justificativas, estratégias e racionalização dos imaginários. Tanto a imposição do socialismo quanto a perpetuação da heterocisnormatividade são formações ideológicas que marginalizam ou invisibilizam todas aquelas identidades que não encaixam na sociedade, estabelecendo dicotomias radicais baseadas na moralidade – por exemplo: cristão/bom e ateu/ruim– assim como também negam os problemas inerentes à ideologia – desigualdade social, por exemplo.

Por outro lado, os conservadores no Brasil justificam suas ações sob a defesa da família tradicional, enquanto que o governo autoritário na Venezuela faz uso hegemônico de elementos históricos e culturais para defender a pátria socialista. Como consequência, há uma tentativa de controle e apagamento de expressões transgressoras, devido a que se considera qualquer forma de dissidência como uma ameaça. Além disso, a polarização política e o nacionalismo, em ambas as nações, se relacionam com o estabelecimento de inimigos políticos e a rejeição de discursos alheios – outras ideologias e movimentos sociais, por exemplo. Logo, os últimos dois pontos do diagrama estão relacionados com a justificativa da implementação ideológica: bons costumes e convivência social na base

de amor e paz como promessas da estabilidade social e política. Portanto, os censores precisam idealizar sua história e identidade, assim como controlar a informação para garantir a fidelidade dos seguidores.

Tanto o conservadorismo no Brasil quanto o autoritarismo na Venezuela lutam constantemente contra seus dissidentes para ter controle sobre o dizível, considerando que a divulgação e reflexão do público sobre as memórias e narrativas transgressoras podem enfraquecer sua autoridade, influência e dominação nos distintos territórios. A seguir, serão analisadas as narrativas e discursos dos censurados:

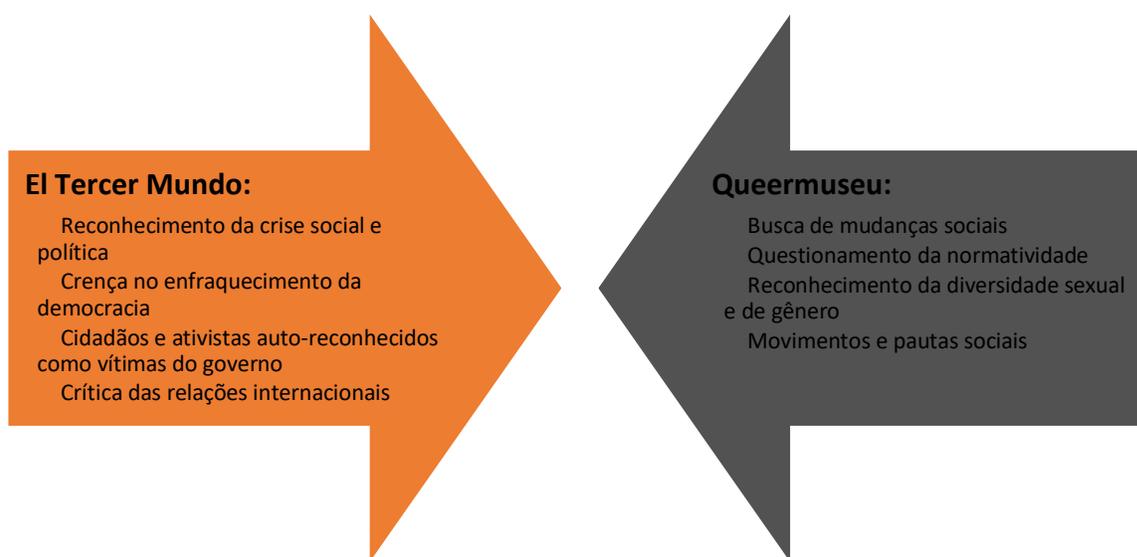


Figura 38 – Diagrama sobre o discurso dos grupos subalternos na Venezuela.

Os discursos dissidentes de *El Tercer Mundo* e Queermuseu têm como semelhança o reconhecimento das consequências dos discursos hegemônicos como problemas que afetam à sociedade, e portanto, alertam a população sobre a existência da crise, seja financeira ou moral. De tal maneira, os grupos ideológicos que consideramos subalternos ou dissidentes nesta investigação, questionam

constantemente a condição do normal, e se tal normalidade seria algo bom para a sociedade. Por um lado, a oposição venezuelana tem desconfiança sobre a mídia nacionalizada e instituições governamentais, enquanto que no Brasil se pensa o museu de arte como espaço excludente que impede a inserção de elementos estéticos invisibilizados.

Outro aspecto comum, é que ambos indivíduos subalternos se auto percebem como vítimas das ações hegemônicas nos territórios em que vivem, ocasionando que eles se constituam como movimentos civis, organizações não governamentais e grupos comunitários que participam ativamente dentro da sociedade para obter reivindicação ao nível nacional e internacional. No caso da comunidade LGBT+, por exemplo, os intelectuais e ativistas ainda estão na construção de identidades, novas definições, práticas e conhecimentos que não são respeitados pelos grupos conservadores, enquanto que os opositores venezuelanos mantêm uma exploração constante sobre os problemas do país através de diversas manifestações: jornalismo, compartilhamento das memórias e arte contemporânea.

Tabela 1 – Atitudes dos censurados e aliados diante à censura.

Raúl Rodríguez (ETM)			
Elizabeth Marín (ETM)			
Bia Leite (QM)			
Gaudêncio Fidelis (QM)	MAx Provenzano (ETM)		
Eliane Brum (QM)	Fernando Baril (QM)		
1. Oposição total	4. Oposição privada/Indiferença pública	6. Oposição pública/Indiferença privada	
	5. Indiferença privada/Aceitação pública	7. Indiferença pública/Aceitação privada	
Alinhamento perfeito	Alinhamento fraco/pragmático	Alinhamento fraco/idealístico	Não alinhamento perfeito

Fonte: adaptação dos modelos de Cook e Heilmann (2010).

Antes de analisar a tabela 1, é necessário lembrar que os não alinhamentos perfeitos são atitudes contraditórias onde o censurado aceita completamente o ato censor porque têm medo de sofrer consequências se mostrasse indiferença pública. Aliás, também pode acontecer se o censurado está a favor das atitudes do censor, mesmo

quando expressa estar contra a censura. Tais atitudes não foram encontradas durante a investigação, mas o espaço aparece na tabela para dar conta dessa ausência.

Sobre os alinhamentos que foram detectados, 5 de 7 indivíduos mostraram estar completamente contra a censura, enquanto que os 2 censurados restantes foram vítimas que utilizaram eufemismos, deixaram perguntas sem responder ou inclusive se expressaram com brevidade e cautela. A indiferença pública ou privada está relacionada com temor às reações dos censores, ou talvez a carência de expectativa em alguma mudança social. Por outro lado, a oposição majoritária à censura permitiu coletar dados, crenças e testemunhos sobre os acontecimentos durante o fechamento das exposições.

6.4 Proposições

Durante o desenvolvimento da presente investigação, foi notório que as evocações relacionadas com arte e patrimônio são frequentemente inseridas no conceito de memória cultural. Porém, neste estudo foi adotado o conceito de memória subterrânea – baseado nas teorias de Gramsci e Pollak sobre subalternidade e subterrâneo – para nomear uma série de expressões da arte contemporânea que evocam memórias compartilhadas por grupos subalternos que logo foram silenciadas nos museus de arte.

De tal maneira, outros pesquisadores devem continuar contribuindo com o conceito de memória subterrânea através de outros campos de conhecimento, tais como os estudos decoloniais, estudos de cultura visual, museologia e outros. Assim, se potencializa a expansão ou transcendência das barreiras do conceito, já que poderiam ser acrescentados fundamentos teóricos diferentes que ajudem a compreender a censura desde outra perspectiva.

Por outro lado, o aproveitamento teórico dos modelos de alinhamento de Cook e Heilmann funcionou também como estratégia metodológica para analisar a participação dos censurados nos casos escolhidos. Porém, seria interessante construir uma teoria que também valorize o grau de interação dos censores, já que os censores de ambos os

casos não responderam à solicitação de entrevista, e os resultados dependeram de fontes secundárias, fazendo com que os depoimentos dos censores não fossem tão aprofundados quanto os censurados. Ou seja, as ações e narrativas dos censores foram estudadas neste capítulo para compreender o impacto real de suas ações na sociedade, mas não conseguimos estabelecer um critério de valoração para tais elementos.

Sobre a abordagem dos casos, Brasil e Venezuela são estados-membros de organismos internacionais que criaram diversos tratados e convenções para proteger a liberdade de expressão e de opinião, assim como a liberdade artística que já foi amplamente discutida. Porém, nenhum dos casos contou com a intervenção de organizações contra a censura. No caso *El Tercer Mundo*, o artista expositor dependeu de reuniões com a equipe do museu para reabrir a exposição e processar os suspeitos de destruição das obras, conseguindo resultados insatisfatórios, que já foram mencionados. Enquanto que o curador de arte do Queermuseu foi o responsável por conduzir o destino da exposição, dependendo de negociação política com aliados para reabrir o projeto no Parque Lage. De tal maneira, nossos territórios precisam de organizações não governamentais para estabelecer conhecimentos e práticas de erradicação da censura, porque a ausência de tais organizações permite que os grupos dominantes ataquem aos censurados, criando intimidação e hesitação.

7 Considerações finais

O estudo demonstrou que a análise de discurso permite vincular estudos de memória com relações de poder, sempre que existam elementos dizíveis e não dizíveis – depoimentos, ações e imagens – que legitimam memórias através de discursos. A memória cultural, de Assmann (1995), está configurada por memórias individuais que são preservadas por instituições para estabelecer uma imagem comum do passado. Se acredita que tais imagens comuns podem estar materializadas em obras de arte já que, parafraseando Rabe (2018), a arte evoca uma memória dinâmica para proporcionar uma experiência – seja moral ou estética – através da interpretação hermenêutica. Lembrando, também, que segundo Molina (2015), o diálogo com obras de arte tem um papel ético quando elas revisitam fatos relacionados com as dores e violências que sofre o outro.

Então, a memória cultural, materializada em obra de arte, tem a possibilidade de transformar-se em memória subterrânea quando evoca as experiências e crenças de indivíduos marginalizados dentro de um entorno onde há interações entre grupos dominantes e grupos subalternos no campo da memória e do discurso. Por conseguinte, tais interações criam a possibilidade de censura das narrativas e evocações que não encaixam no olhar dominante.

A perpetuação hegemônica de uma única memória impossibilitou a presença de memórias subterrâneas em espaços de poder. A reivindicação das memórias subterrâneas não significa impô-las como verdades absolutas, nem torná-las elementos dominantes, se não, que o intuito está em reconhecer a diversidade de pensamento no nosso território e provocar diálogos sobre o outro. Só assim poderemos perceber mudanças nas atitudes e expressões dos grupos que promovem intolerância e desigualdade no nosso cotidiano.

Ainda que os países de América Latina vivam condições econômicas e históricas muito diferentes, o estudo demonstrou que há cerceamento da liberdade de expressão no Brasil e na Venezuela, devido a que os líderes políticos e grupos civis obstruem a expressão artística, assim como o compartilhamento de memórias subterrâneas em espaços centrais, como seria o caso dos museus de arte públicos e privados. Quer dizer que as características dos casos estudados falam mais sobre o potencial comunicador das obras de arte censuradas, do que a suposta autoridade exercida pelos censores.

O fechamento indevido das exposições *El Tercer Mundo* e Queermuseu teve como características comuns: a) a imposição ideológica de grupos que acreditam na sua suposta autoridade e superioridade para decidir quais memórias podem ser apresentadas nos museus, se apresentando como grupos dominantes que constroem uma memória oficializada; b) os censurados trouxeram narrativas que questionam o sistema de valores e crenças da hegemonia, evocando memórias subterrâneas com o intuito de estimular uma mudança social.

Por conseguinte, entendemos que toda evocação da memória subterrânea é uma ameaça para os grupos dominantes, aliás, toda ação de censura pode trazer como consequência uma série de reações de defesa e autopreservação. Parafraseando Freedberg (1992), a resistência é uma particularidade principal dentro dos conflitos de memória, já que dentre as narrativas vulneráveis da memória periférica sempre haverá meios de subsistência. A possibilidade de encontrar vestígios da subalternidade no território latino-americano, significa que os grupos dominantes falharam em destruir e marginalizar o outro, resultando em pequenas ações de resistência e luta que permitiram o compartilhamento dessas memórias até hoje.

Sobre a natureza reivindicadora da arte contemporânea, é importante contrastar os depoimentos dos entrevistados com a concepção teórica de Malita (2019), considerando que a arte não deve sofrer censura porque ela não apresenta convicções, se não, questionamentos sobre a realidade. Embora uma peça de arte illustre situações de violência, ela não incentiva ao crime, pois cria indagações para estabelecer uma reflexão sobre a temática. Portanto, a discursividade é chave para exercer o poder nos espaços culturais, de acordo com Conde (2009).

A maioria dos censurados expressaram oposição à censura, enquanto que outras valorações do modelo de Cook e Heilmann foram escassas ou minoritárias. A atitude opositora coincide com as ações de resistência, resiliência e defesa, que permitiram a visibilidade dos casos e a reabertura – ainda quando não foi bem-sucedida no caso de *El Tercer Mundo*. Uma das problemáticas que conseguimos identificar nos casos é a indiferença, porque ela paralisa e diminui as tentativas de reivindicação dos direitos negados, ocasionando que os dispositivos de censura sejam eficazes.

Depois do conflito, um dos efeitos principais é a desconfiança nas instituições ou organismos que apoiaram visivelmente os censores, enquanto que os artistas censurados continuaram seu fazer profissional carregando o histórico daquela polêmica. Shusterman (1984) estabelece que a arte não pode ser controlada através da moralidade, os artistas devem gozar de liberdade de expressão e liberdade artística apesar dos conflitos históricos e políticos. Além disso, Malita (2019) menciona que os artistas continuarão desafiando os censores enquanto exista o limite do que pode ser mostrado. Superar a opressão hegemônica traz sentido a valores como liberdade, democracia e pluralidade, por conseguinte, muitos artistas no mundo usam suas experiências de silenciamento para reapropriar as memórias subterrâneas e reproduzi-las em novos espaços e contextos.

Sobre as atitudes dos censores, a reabertura da exposição no Parque Lage demonstra que continuam existindo indivíduos a favor e contra às memórias censuradas. O grupo censor que planejou o fechamento da exposição, desistiu de tentá-lo novamente, mas continuam se associando às mesmas formações ideológicas que originaram a censura. O MBL nega que o boicote do Queermuseu foi um ato censor, em uma tentativa de desvalorizar a luta dos artistas e políticos para recuperar o espaço. Posteriormente, o Santander Cultural fechou e reabriu sob outro nome, supostamente porque a instituição bancária queria evitar a perda de prestígio e confiança. Por outro lado, o MUVA nunca expressou desculpas publicamente, e logo depois do conflito menciona a exposição no seu *website* sem fazer menção aos acontecimentos negativos nem à reabertura.

Muitos dos acontecimentos relatados apenas são conhecidos pelos envolvidos na presente pesquisa e pelas fontes consultadas, porque infelizmente nossos espaços

culturais são reservados a grupos particulares sob a lógica do museu hegemônico e excludente. Lembramos as palavras de Chagas (1997), que refletem sobre o passado do Brasil, quando o público dos museus era uma minoria e muitos brasileiros desconheciam os elementos artísticos e culturais que ali se exibiam, dando-se acesso prioritário apenas a colecionadores, mecenas, intelectuais e artistas. Os museus de nossas regiões precisam de práticas abrangentes para construir as ferramentas que lhes permitam interpretar a linguagem figurada da arte contemporânea que evoca as memórias culturais. Só desta maneira, alcançaremos o museu exibidor de políticas, que predisse Esche (2011), quando explicou que o museu não é apenas um exibidor de imagens, já que nele devem surgir novos questionamentos para criar novas linguagens e expressões que falem sobre nossos problemas sociais e culturais.

Tal como demonstrou o trabalho curatorial do Queermuseu, os acervos e coleções privadas estão cheios de obras de arte do passado, que hoje podem ser enxergadas sob outro olhar, estabelecendo contravisualidades que vão transgredir a moralidade que influi a estética e a história da arte. A polissemia e o poder comunicacional são características da arte que nos permitem conhecer o passado, refletir sobre o presente e imaginar nosso futuro em relação a direitos humanos e democracia, acreditando que a arte enriquece nosso imaginário e enaltece nossas memórias. De tal maneira, determinamos que a arte contemporânea é mais um veículo da memória subterrânea para trazer à luz uma série de narrativas que não conseguiram visibilidade nos museus, abrindo espaços de diálogo e mediação que ajudarão a erradicar as diversas formas de conflito.

No âmbito da economia e finanças, o estudo demonstrou que existe um setor importante da população que apoiará os produtos que se relacionam com as memórias que foram silenciadas no passado, seja devido ao compromisso de reivindicá-las ou à adoção de formações ideológicas abrangentes. Será necessário estudar o crescimento dessa tendência para desenvolver projetos de inserção de obras de arte evocadoras de memórias subterrâneas em galerias, casas de leilões, museus públicos e particulares, centros de memória e outros lugares. No passado, os grupos subalternos participaram como consumidores oprimidos, mas hoje eles reivindicam seus direitos de consumo por

meio de ações que promovem a mudança social através da pluralidade, criando políticas de consumo que gradualmente são seguidas por instituições e empresas.

Referências

ACOSTA, Yorelis J. El conflicto simbólico: otra cara de la confrontación política venezolana. **Revista electrónica de psicología política**, v. 9, n. 27, 2011.

_____. Sufrimiento psicosocial del siglo XXI: Venezuela y la revolución. **RIP**, n. 19, p. 111-133, 2018.

ALVES, Mateus Felipe. **Olhares cruzados: o Pink Money e o movimento LGBT**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social), Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2019.

AMORIM, Simone. Queermuseu: criminalização da produção artística e o papel da arte nas democracias. **Revista Cidades, Comunidades e Territórios**, n. 3, p. 14-26, dez. 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cidades/1405> Acesso em: 21 jun. 2021.

APORREA. Declaration on censorship in Venezuela. **International Viewpoint**. 2009. Disponível em: <https://internationalviewpoint.org/spip.php?article5978> Acesso em: 21 maio 2019.

ARAÚJO, Bruno Melo de; SEGANTINI, Verona Campos; MAGALDI, Monique; HEITOR, Gleyce Kelly Maciel. **Museologia e suas interfaces críticas**: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: UFPE, 2019.

ARREDONDO, Alejandra; OCANDO ALEX, Gustavo. Diesel shortage raises fears for Humanitarian crisis in Venezuela. **Voice of America**, 9 fev. 2021. Disponível em: <https://www.voanews.com/americas/diesel-shortage-raises-fears-humanitarian-crisis-venezuela> Acesso em: 21 maio 2021.

ARY. **Museu da pedofilia**. 24 set. 2017. Twitter: @AryK2014 Disponível em: <https://twitter.com/AryK2014/status/911903274676178944> Acesso em: 4 out. 2020.

ASSMANN, Aleida. Communicative and cultural memory. *In*: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (eds.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Alemanha: Walter de Gruyter, 2008, p. 109-118.

ASSMANN, Jan. Collective memory and cultural identity. **New German Critique**, n. 65, p. 125-133, 1995.

EVERYANOVA, N. Ukrainian fine art in the age of totalitarianism. **Ukrainian studies**, n. 16, p. 39-41, 2012.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Por uma primavera nos museus LGBT: entre muros, vergonhas nacionais e sonhos de um novo país. **Museologia e interdisciplinaridade**, v. 7, n. 13, jan./jun. 2018.

BEISEL, Nicola. Morals versus Art Censorship, the politics of interpretation, and the victorian nude. **American Sociological Review**, v. 58, n. 2, p. 145-162, abr. 1993.

BERGER, Christa. Cultura da memória e resistência cultural. *In*: ENCONTRO REGIONAL NORTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2., 2012, Belém. **Anais eletrônicos** [...] Belém: Universidade Federal do Pará, 2012. Disponível em: http://www.alcarnorte.com.br/wp-content/uploads/alcar2012_cultura_da_memoria_e_resistencia_cultural.pdf Acesso em: 22 maio 2021.

BEZEMER, Jeff; JEWITT, Carey. Multimodality: a guide for linguists. *In*: LITOSSELITI, L. **Research methods in linguistics**. Reino Unido: Continuum. 2010.

BEZERRA, Alana Rodrigues; SOUSA, Antonia Danicleide Pereira; MAIA, Luana Pereira; MATIAS, Luciana Araujo Cabral; SILVA, Luciana Bessa. Movimento LGBT: Breve contexto histórico e o movimento na região do Cariri. *In*: SEMINÁRIO CETROS, 4., 2013. **Anais** [...]. Fortaleza: UECE. 2013, p. 313-324.

BLANCO-HERRERO, David; ARCILA CALDERÓN, Carlos. O panorama mediático na Venezuela: censura, confronto e crise. **Revista do Programa de Pós-graduação em comunicação**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 73-84, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/27739> Acesso em: 10 mar. 2021.

BLANCO-URIBE, Alberto. Ley “constitucional” contra el odio, por la convivencia pacífica y la tolerancia hipocresía autoritaria e ideologizada censura. **Revista de Derecho Público**, n. 153/154, p. 266-276, 2018.

BOITA, Tony. LGBTfobia museológica: algumas reflexões sobre as estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT. **Revista eletrônica Ventilando Acervos**, v. especial, n. 1, 2020. Disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br> Acesso em: 27 maio 2021.

Bolsonaro em 25 frases polêmicas. **Carta Capital**, Santana de Parnaíba, 29 out. 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/> Acesso em: 18 jun. 2021.

BONAS, Marília. Museus e direitos humanos no Brasil Um breve ensaio. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 8, p. 47-57, jul. 2019.

BOUCHER, Brian. It’s a nightmare: the Venezuelan art community struggles to stay afloat amid a national political upheaval. **Artnet news**, 13 mar. 2019. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/venezuela-crisis-1486582> Acesso em: 20 mar. 2021.

BOURDIEU, Pierre. Censorship and the imposition of form. *In*: THOMPSON, John (ed.). **Language and Symbolic Power**. Oxford: Polity Press, 1992.

BOYCE, Bret. Obscenity and nationalism: Constitutional freedom of sexual expression in comparative perspective. **Columbia Journal of Transnational Law**, v. 56, n. 4, 681-749, 2018.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

BRUHNS, Katianne. Museus enquanto aparelhos ideológicos de Estado: algumas reflexões. **Cadernos do CEOM**, ano 18, n. 21, 2005.

BRUM, Eliane. MBL: Gays e crianças como moeda eleitoral. **El País**, set. 2017. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html Acesso em: 23 jun. 2021.

CAMARGO, Clara. **Arte queer no Brasil - 31ª e 32ª Bienais de São Paulo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte), Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMERON, Fiona. Safe places for unsafe ideas? History and science museums, hot topics and moral predicaments. **Revista Social History in Museums**, v. 32, p. 5-16, 2008.

CANDAU, Joël. Mémoires partagées? *In*: LE QUELLEC, Jean-Loïc; L'Anthropologie pour tous (eds.). L'ANTHROPOLOGIE POUR TOUS: Actes du colloque d'Aubervilliers, 2015, Saint-Benoist-sur-Mer. **Anais** [...]. Aubervilliers: L'Anthropologie pour tous, 2015, p. 74-85.

CARMO, Aline do; BETENCOURT, Maria Goreti. **Museus e identidades no tempo presente**, v. 11, n. 26, p. 486-507, 2019.

CARNEIRO, Julia Dias. Queermuseu, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250> Acesso em: 07 out. 2019.

CARVALHO, Victor. Censura: o que é e o que diz a lei brasileira? **Politize**, out. 2019. Disponível em: <https://www.politize.com.br/censura/> Acesso em: 22 jun. 2021.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de sociomuseologia**, n. 19, p. 35-67, 1997.

CILLA, Karen; COSTA, Lucio. A análise de discurso como metodologia para o estudo de políticas educacionais: o caso da proposta curricular do estado de São Paulo. **Revista Interações**, n. 39, p. 233-242, 2015.

CLDF aprova projeto que proíbe nudez e símbolos religiosos em exposições. **Correio Braziliense**, Brasília, 18 ago. 2020. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2020/08/4869437-cldf-aprova->

[projeto-que-proibe-nudez-e-simbolos-religiosos-em-exposicoes.html](#) Acesso em: 22 jun. 2021.

CLINE, Anna C. **The evolving role of the exhibition and its impact on art and culture**. Hartford: Trinity College Digital Repository, 2012. Disponível em: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses> Acesso em: 13 dez. 2021.

COHEN, Benny. Bolsonaro diz que 'tem que fuzilar os autores' da Queermuseu. **UAI**, set. 2017. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/series-e-tv/2017/09/15/noticias-series-e-tv,213410/bolsonaro-diz-que-tem-que-fuzilar-os-autores-da-queermuseu.shtml> Acesso em: 23 jun. 2021.

COLECCIÓN CISNEROS. **Elizabeth Marín Hernández**. 2021. Disponível em: <https://www.coleccioncisneros.org/es/authors/elizabeth-mar%C3%ADn-hern%C3%A1ndez> Acesso em: 31 maio 2021.

COLES, Alec. Museums and freedom of speech. *In*: SIMPSON, Andrew; HAMMOND, Gina (eds.). **A cultural cacophony: Museum perspectives and projects**, Canberra: NSW branch of Museums Galleries Australia, 2016. p. 38-47. Disponível em: <https://www.museumsaustralia.org.au/ma2015-sydney> Acesso em: 22 maio 2021.

COLMENERO, Sara. Memoria cultural. *In*: VINYES, Ricard. **Diccionario de la memoria colectiva**. Editorial GEDISA. 2018. 608 p.

CONDE, Idalina. Arte e poder. **CIES e-Working papers**, n. 62, p. 1-36, 2009.

COOK, Philip; HEILMANN, Conrad. Censorship and two types of self-censorship. **LSE Choice Group working paper series**, v. 6, n. 2, Londres: The Centre for Philosophy of Natural and Social Science, 2010.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Arte, poder e política: uma breve história sobre a censura. *In*: ALAIC PERÚ, 2014, Lima. **Anais [...]**. Lima: PUCP, 2014.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (eds.). **Conceitos-chave da Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

Detienen a actores venezolanos por usar uniforme policial en obra de teatro. **El comercio**, Quito, 5 ago. 2019. MUNDO. Disponível em: <https://www.elcomercio.com/actualidad/detencion-actores-venezuela-uniforme-policial.html> Acesso em: 25 set. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2012.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG. 2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Intervenção**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao> Acesso em: 08 de Mai. 2021.

ESCALADA MEDRANO, Paula. Llegaron a Venezuela para mejorar su vida y ahora la crisis obliga a los chinos a regresar a su país de origen. **El Nuevo Herald**, 19 ago. 2017. Disponível em: <https://www.elnuevoherald.com/opinion-es/trasfondo/article168182457.html> Acesso: 18 maio 2021.

ESCHE, Charles. **Instituição Artística Desviante**: In Performing the Institution(al). Lisboa: Kunsthalle Lissabon. 2011.

ESPER, Henrique; ALMEIDA, Cristovão Domingos de. Queermuseu: estratégias de mobilização nas redes sociais. **Revista Temática**, ano XIV, n. 10, 2018. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica> Acesso em: 21 jun. 2021.

ESTADO CARABOBO. **Ateneo de Valencia**. 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090428225038/http://www.estadocarabobo.com.ve/ateneodevalencia.html> Acesso em: 1 maio 2021.

EUFRA. **Exploring the connections between arts and human rights**. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2017. Disponível em: <https://fra.europa.eu/en/publication/2017/exploring-connections-between-arts-and-rights-meeting-report> Acesso em: 22 maio 2021.

FERRARI, Mélo. Políticas culturais em museus: panoramas e perspectivas do cenário brasileiro. **Mosaico**, v. 7, n. 11, 2016.

FERREIRA, Vinícius; SACRAMENTO, Igor. Movimento LGBT no Brasil: violências, memórias e lutas. **Reciis**, v. 13, n. 2, p. 234-239, abr./jun. 2019.

FIDELIS, Gaudêncio. Diferença e diversidade: em direção a uma convivência não normativa com a arte. *In*: SANTANDER CULTURAL (org.). **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Porto Alegre: Santander Brasil, 2017.

_____. Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento. **Revista Iluminuras**, v. 19, n. 46, p. 417-426, jan./jul. 2018.

FMN. **Museo de arte Valencia**. 2021. Disponível em: <https://www.fmn.gob.ve/museos/museo-arte-valencia> Acesso em: 1 maio 2021.

FONSECA, Cassiane Ribeiro. **Censura no século XXI: exposição Queermuseu sob o olhar da cultura na mídia**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Jornalismo), Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

FOSTER, Gustavo. **Queermuseu: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição**. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html> Acesso em: 26 jul. 2021.

FOTOS: veja imagens da exposição "Queermuseu", cancelada após críticas nas redes. **GaúchaZH**, Porto Alegre, 14 ago. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/fotos-veja-imagens-da-exposicao-queermuseu-cancelada-apos-criticas-nas-redes-9869624.html> Acesso em: 26 jul. 2021.

FOUCAULT, Michel. Não ao sexo rei. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 229-242.

_____. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FREEDBERG, David. Censorship revisited. **Anthropology and Aesthetics**, v. 1, n. 21, p. 5-11, 1992.

_____. The fear of art: How censorship becomes iconoclasm. **Social research**, v. 83, n. 1, p. 67-99, 2016.

FREEMUSE. **Art under threat**: Freemuse annual statistics on censorship and attacks on artistic freedom in 2016. REITOV, Ole; NAGELL, Rikke (eds.). Copenhagen: Freemuse, 2017. *E-book*. Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/freemuse-annual-statistics-art-under-threat-2016.pdf> Acesso em: 21 maio 2021.

_____. **The state of artistic freedom**. Noruega: Freemuse, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://freemuse.org/wp-content/uploads/2020/04/State-of-Artistic-Freedom-2020-1.pdf> Acesso em: 21 maio 2021.

FREITAS, Riva; CASTRO, Matheus. Liberdade de expressão e discurso de ódio: um exame sobre as possíveis limitações à liberdade de expressão. **Seqüência**, n. 66, p. 327-355, 2013.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988**. Trabalho de Conclusão de Curso (Programa Nacional de Apoio à Pesquisa), Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

GAZI, Andromache. Exhibition ethics an overview of major issues. **Journal of Conservation and Museum Studies**, v 12, n. 1, 2014.

GOMES, José; ZENAIDE, Maria de Nazaré. A trajetória do movimento social pelo reconhecimento da cidadania LGBT. **Revista de educação, ciência e tecnologia**, v. 8, n. 1, 2019.

GONÇALVES, Marcos. **Brasil entra em guerra cultural com caça às bruxas de conservadores e esquerdistas**. Folha de São Paulo, dez. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cenarios/2017/12/1943344-brasil-entra-em-guerra-cultural-com-caca-as-bruxas-de-conservadores-e-esquerdistas.shtml> Acesso em: 22 jun. 2021.

GONZALEZ, Rodrigo Stumpf. O método comparativo e a ciência política. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, v. 2, n. 2, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/16160> Acesso em: 27 ago. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Caracas: Anthropos, 2004. 432 p. ISBN 978-84-7658-69-21.

HENGE, Gláucia da Silva. O discurso e a arte: uma relação de sentido(s). **Revista Travessias**, n. 1, v. 2, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/307> Acesso em: 27 ago. 2021.

HENRIQUE, Guilherme. **A nova onda conservadora no Brasil**. UOL Notícias, dez. 2017. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2017/12/05/a-nova-onda-conservadora-no-brasil.htm> Acesso em: 22 jun. 2021.

HUMAN RIGHTS WATCH. **Venezuela: critics under threat**. 6 ago. 2015. Disponível em: <https://www.hrw.org/news/2015/08/06/venezuela-critics-under-threat> Acesso em: 14 mar. 2021.

IACHR. **Annual report**: chapter IV. B Venezuela. 2015. Disponível em: <http://www.oas.org/en/iachr/docs/annual/2015/doc-en/informeanual2015-cap4-venezuela-en.pdf> Acesso em: 21 maio 2021.

ICOM. **Mesa-redonda de Santiago do Chile**. Santiago de Chile: ICOM, 1972. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html> Acesso em: 15 out. 2020.

ICOM-VENEZUELA. **Gestión para la actualización**. Caracas: Sistema Nacional de Museos de Venezuela, 2013. Disponível em: <https://icom.museum/es/ressource/icom-venezuela-gestion-para-la-actualizacion/> Acesso em: 21 maio 2021.

INSTITUTO PIPA. **Bia Leite**. 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/bia-leite/> Acesso em: 3 jul. 2021.

IPYS. **Freedom of expression and the right to information in Venezuela**. Caracas: Human Rights Committee, 2015. Disponível em: https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CCPR/Shared%20Documents/VEN/INT_CCPR_CS_S_VEN_20714_E.pdf Acesso em: 21 maio 2021.

KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo van. **Reading images: the grammar of visual design**. 2. ed. New York: Routledge, 2006. *E-book*. Disponível em: <https://cdn.glitch.me/05cf2253-657b-4ca7-a4fe-293daf3e7498%2Fkress%20and%20van%20leeuwen%20-%20reading%20images%20the%20grammar%20of%20visual%20design%202.pdf> Acesso em: 20 abr. 2021.

LARGO RESIDÊNCIAS. **Max Provenzano**. 2021. Disponível em: <https://www.largoresidencias.com/pessoas/max-provenzano> Acesso em: 29 abr. 2021.

LEEUWEN, Theo van. **Introducing social semiotics**. 1. ed. New York: Routledge, 2005. 320 p. ISBN 978-04-1524-94-47.

LETRALIA. Crisis en el Ateneo de Valencia produce la salida de su presidente. **Revista Letralia**, n. 167, ano XII, jul. 2007. Disponível em: <https://letralia.com/167/0618ateneo.htm> Acesso em: 1 maio 2021.

LIMA, Deivson Wendell da Costa; VIEIRA, Alcivan Nunes; GOMES, Antonio Marcos Tosoli; SILVEIRA, Lia Carneiro. Historicidade, conceitos e procedimentos da análise do discurso. **Revista Enferm UERJ**, v. 25, p. 1-4, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/reuerj.2017.12913>. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-947755> Acesso em: 1 maio 2021.

INHARES, Carolina; ZANINI, Fábio. **MBL admite culpa por polarização no país e exagero em sua agressividade retórica**. Folha de São Paulo, jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/mbl-admite-culpa-por-polarizacao-no-pais-e-exagero-em-sua-agressividade-retorica.shtml> Acesso em: 22 jun. 2021.

LOUAI, El Habib. Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak: historical developments and new applications. **African Journal of History and Cultural**, v. 4, n. 1, p. 4-8, jan. 2012.

LUERSEN, Paula. A memória na arte contemporânea: em busca de passados presentes. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL: arquivos, memórias, afetos, 8., 2015, Goiânia. **Anais [...]**. Goiás: Núcleo editorial FAV, 2015. p. 726-736.

MALITA, Liviu. Arguing for art, debating censorship. **Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory**, v. 5, n. 1, 2019.

MARIN, Julia. Defensores do Queermuseu são ameaçados na rede. **Editorial J**, set. 2017. Disponível em: www.editorialj.eusoufamecos.net/site/noticias/acontece/defensores-do-queermuseu-sao-ameacados-na-rede/ Acesso em: 22 jun. 2021.

MARGS. Exposição comemorativa aos 70 anos do pintor Fernando Baril. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/exposicao-comemorativa-aos-70-anos-do-pintor-fernando-baril/> Acesso em: 31 oct. 2021.

MARTÍNEZ, Ibsen. A guarimba de Chacao. **EL PAÍS Brasil**, 7 mar. 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/06/opinion/1394117779_183588.html Acesso em: 1 maio 2021.

MATHEUS, Leticia. Memória e identidade segundo Candau. **Revista Galáxia**, n. 22, p. 302-306, dez. 2011.

MELLO, Luiz; BRAZ, Camilo; FREITAS, Fátima Regina Almeida de; AVELAR, Rezende Bruno de. Questões LGBT em debate: sobre desafios e conquistas. **Soc. e Cult.**, v. 15, n. 1, p. 151-161, jan./jun. 2012.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**, set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html Acesso em: 24 jun. 2021.

MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA. **Memoria y cuenta 2015**. v. 1. Caracas: Despacho del Ministro, 2016.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito de olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>. Acesso em: 9 jun. 2021.

MOLINA, Fulvia. Arte, memória e direitos humanos. **Lua Nova**, n. 96, p. 101-115, 2015.

MOMA. **Marina Abramovic, The artist is present, 2009**. 2021. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133> Acesso em: 18 maio 2021.

MONJE ÁLVAREZ, Carlos. **Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa**: Guía didáctica. Universidad Surcolombiana. Neiva, 2011.

MONROY CUELLAR, Norman Ivan. La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica. **Revista de estudios de género La Ventana**, v. 6, n. 52, p. 100-131, 2020.

MOREIRA, Carla. Análise do discurso da e sob censura. **Revista Fragmentum**, n. 29, abr./jun. 2011.

Mostra fechada em Porto Alegre é resgatada em intervenção em SP. **VEJA**, 14 set. 2017. Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/mostra-fechada-em-porto-alegre-e-resgatada-em-intervencao-em-sp/> Acesso em: 9 ago. 2020.

Mostra Queermuseu é desmontada em Porto Alegre e deve sofrer uma pausa até ser reaberta. **G1 RS**, Porto Alegre, 10 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/mostra-queermuseu-e-desmontada-em-porto-alegre-e-deve-sofrer-uma-pausa-ate-ser-reaberta.ghtml> Acesso em: 26 jul. 2021.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE. **Propostas aprovadas**. 2015. Disponível em: <https://mbl.org.br/wordpress/wp-content/uploads/2017/05/propostas-mbl.pdf> Acesso em: 10 ago. 2020.

MPPEF. Ley constitucional contra el odio será para la convivencia pacífica y la tolerancia. **MPPEF**, 10 nov. 2017. Disponível em: www.mppef.gob.ve/ley-constitucional-contra-el-odio-sera-para-la-convivencia-pacifica-y-la-tolerancia/ Acesso: 15 abr. 2021.

Museu de Arte do Rio cancela negociações para realizar exposição 'Queermuseu'. **G1 Rio**, Rio de Janeiro, 3 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/museu-do-rio-cancela-negociacoes-para-realizar-exposicao-queermuseu.ghtml> Acesso em: 26 jul. 2021.

MUVA. **Inauguración de la exposición del artista plástico Max Provenzano EL TERCER MUNDO**. Valencia, 7 out. 2015. Twitter: @museodeartevln. Disponível em: <https://twitter.com/museodeartevln/status/651831952811663360> Acesso em: 5 maio 2021.

NATIONAL COALITION AGAINST CENSORSHIP. **Museum best practices for managing controversy**. NCAC, 2019. Disponível em: <https://ncac.org/resource/museum-best-practices-background> Acesso em: 07 out. 2019.

NEUMAN, William. Venezuela may meet new reality, and new price, at the pump. **The New York Times**, 20 jan. 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/01/21/world/americas/venezuela-gasoline-prices.html> Acesso em: 12 maio 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto História**, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/> Acesso em: 6 dez. 2021.

Número de mortos chega a 17 na Venezuela e oposição protesta contra violações. **Terra**, 28 fev. 2014. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/america-latina/numero-de-mortos-chega-a-17-na-venezuela-e-oposicao-protesta-contra-violacoes,648fda10ff474410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html> Acesso em: 18 maio 2021.

OLIVEIRA, Alecsandra. Arte como lugar da memória. **Revista Travessias**, v. 3, n. 1, p. 1-26, 2009.

OLIVEIRA, Emerson. **Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Suzzana. Memória, imagem e arte contemporânea: Possibilidades de leitura fenomenológica. **Revista Pólemos**, v. 3, n. 5, jan./jul. 2014.

OPEC INTERNATIONAL SEMINAR, 6., 2015, Áustria. **Anais eletrônicos** [...]. Áustria: Hofburg Palace, 2015. Disponível em: https://www.opec.org/opec_web/static_files_project/media/downloads/publications/ASB2015.pdf Acesso: 21 maio 2021.

ORH+. **Los culos de la derecha venezolana (estudiantes Manos Blancas) al aire contra Chávez**. 2009. Disponível em: <https://orhpositivo.wordpress.com/2009/10/03/los-culos-de-la-derecha-venezolana-al-aire-contra-chavez/> Acesso em: 12 maio 2021.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2001.

PARABAVIS, Macjob. **El Tercer Mundo**. 2015. Disponível em: https://issuu.com/maxprovenzano/docs/texto_hoja Acesso em: 21 maio 2021.

PARDO, Daniel. ¿Quiénes son los "bachaqueros" que el gobierno de Venezuela culpa de la escasez? **BBC News Mundo**, 19 ago. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/08/150818_venezuela_bachaqueros_dp Acesso: 19 maio 2021.

PARDO-Abril, Neyla Graciela; HERNÁNDEZ-VARGAS, Edwar Eugenio. Avances en la consolidación metodológica de los estudios del discurso. **Revista Avances en medición**, n. 4, p. 23-46, 2006.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Unicamp, 1997, p. 61-162.

PEREIRA, Vinícius. Quem eram os escravos 'tigres', marcantes na história do saneamento básico no Brasil. **BBC**, 30 nov. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50526902> Acesso em: 4 ago. 2021.

PINTO, Renato. Museus e diversidade sexual: reflexões sobre mostras LGBT e queer. **Revista Arqueologia Pública**, n. 5, p. 44-55, 2012.

PLIPAT, Srirak. **The state of artistic freedom**. Copenhagen: Freemuse, 2018. Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/freemuse-the-state-of-artistic-freedom-2018.pdf> Acesso em: 21 maio 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POVEDA MARTÍNEZ, Ana María. La institución del museo: origen y desarrollo histórico. **Publicaciones didácticas**, n. 96, p. 80-112, jul. 2018.

PRODAN, Larisa. Contemporary art in liberal regimes. Interventionist art and institutional power. **Metacritic journal for comparative studies and theory**, v. 5, n. 1, 2019.

PROVENZANO, MAX. **Estragos o la dialéctica de los escombros**. 2015. Disponível em: https://issuu.com/maxprovenzano/docs/estragos_o_la_dial_ctica_de_los_es Acesso em: 18 fev. 2020.

_____. **Registro 01022015 El Tercer Mundo**. 2015b. Disponível em: <https://max-provenzano.wixsite.com/eltercermundo/mens-> Acesso em: 5 maio 2021.

_____. **El Tercer Mundo**. 2015c. Disponível em: <https://max-provenzano.wixsite.com/eltercermundo/en-proceso> Acesso em: 5 maio 2021.

_____. **El tercer mundo**. 2020. Disponível em: <https://max-provenzano.wixsite.com/eltercermundo> Acesso em: 09 ago. 2020.

_____. [El Tercer Mundo]. Destinatário: Jair Gauna Quiroz. Lisboa, 12 abr. 2020b. Disponível em: jgauna92@gmail.com Acesso em: 14 abr. 2021.

QUEERMUSEU. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. 1 CD-ROM.

Queermuseu reabre no RJ com recorde de público, apesar de protestos conservadores e proibições. **Justificando**, 20 de ago. 2018. Disponível em:

<http://www.justificando.com/2018/08/20/queermuseu-reabre-no-rj-com-recorde-de-publico-apesar-de-protestos-conservadores-proibicoes> Acesso em: 23 jun. 2021.

QUIÑONES, Alicia. **Acts of resistance literature, journalism and censorship in Venezuela**. Inglaterra e Gales: PEN International, 2018. *E-book*. Disponível em:

<https://pen-international.org/app/uploads/PEN-Venezuela-Report-ENG-9-18-Proof2.pdf>
Acesso em: 21 maio 2021.

RABE, Ana María. Arte. *In*: VINYES, Ricard. **Diccionario de la memoria colectiva**. Editorial GEDISA. 2018. 608 p.

REINAUDO, Franco. Un extraño organismo Queer: el Museo de la Diversidad Sexual de São Paulo. **Museum International LGBTQI+ Museums**, v. 72, p. 1-17, p. 2020.

Disponível em: <https://icom.museum/es/news/strange-queer-body/> Acesso em: 28 maio 2021.

REUTERS. Protestos na Venezuela inspiram 'arte de gás lacrimogêneo'. **Globo**, 3 jun. 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/protestos-na-venezuela-inspiram-arte-de-gas-lacrimogeneo-12706426.html> Acesso em: 14 maio 2021.

RFI. **Brasil pode ajudar a Venezuela a resolver crise**. 2014. Disponível em:

<https://www.rfi.fr/br/americas/20140307-brasil-pode-ajudar-venezuela-resolver-crise>
Acesso em: 14 maio 2021.

RIAL, Sergio. Apresentação. 2017. *In*: SANTANDER CULTURAL. **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Porto Alegre: Santander Brasil, 2017.

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea Coleccionismo e memória. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE

PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Anpap, 2008.

RIO GRANDE DO SUL. [Constituição (1989)]. **Constituição do Estado do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa do Estado, 2020.

_____. Procedimento preparatório nº 1.29.000.002998/2017-60. **Termo de compromisso consensual**. 2017. Ministério Público Federal. Organizado por Enrico Rodrigues de Freitas. 9 jan. 2018. PR-RS-00033054/2018.

RODRÍGUEZ, Raúl. **Sangrante**. 2016. Disponível em: <https://cargocollective.com/RaulRodriguez/SANGRANTE> Acesso em: 22 maio 2021.

Roger Moreira é condenado a pagar R\$ 40 mil a artista da "Queermuseu". **GaúchaZH**, Porto Alegre, 5 mar. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2019/03/roger-moreira-e-condenado-a-pagar-r-40-mil-a-artista-da-queermuseu-cjsvxvaqv00n601p5876c188o.html> Acesso em: 24 jun. 2021.

RUEDIGER, Marco Aurélio (Coord.). **Bots, social networks and politics in Brazil: cases of unlawful interference by automated profiles in the public debate**, v. 2. *E-book*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas DAAP, 2018. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/29096> Acesso em: 20 jun. 2021.

SALZMAN, Ryan; ALBARRAN, Alan. Internet use in Latin American. **Revista Palavra Clave**, v. 14, n. 2, dez. 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262738050_Internet_Use_in_Latin_America Acesso em 6 set. 2021.

SANTANDER CULTURAL. **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Porto Alegre: Santander Brasil, 2017.

SCHROEDER, Caroline Saut. A censura política às artes plásticas em 1960. *In*: FÓRUM DE PESQUISA EM ARTE, 9., 2013. **Anais** [...]. Curitiba: ArtEmbap, 2013, p. 113-123.

SEALLY, Katherine. Self-censorship in Museums: the case of sex a tell-all exhibition. **The iJournal: Graduate Student Journal of the Faculty of Information**, v. 1, n. 2, 2016. Disponível em: <https://theijournal.ca/index.php/ijournal/article/view/27076> Acesso em: 6 set. 2021.

SHUSTERMAN, Richard. Aesthetic censorship: censoring art for art's sake. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 43, n. 2, p. 171-180, 1984.

SIEGERT, Nadine. Aesthetic Autopsy. Collective memory and trauma in contemporary art from Angola. **Artlas Bulletin**, v. 7, n. 1, p. 51-64, 2018.

SILVA, André; ALMEIDA, Maria Jose. Estratégias para a coleta de informações numa pesquisa com apoio teórico-metodológico na análise de discurso. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**, n. 17, v. 3, p. 883-902, dez. 2017.

SILVA, Eduardo Cristiano; SILVA, Bárbara Virgínia. Cena de interior II e Queermuseu: cartografias das diferenças na arte brasileira silenciadas em Porto Alegre (2017). **Palíndromo**, v. 11, n. 25, p. 246-265, 2019.

SILVA, Julio César Casarin Barroso. **Democracia e liberdade de expressão: contribuições para uma interpretação política da liberdade de palavra**. Tese (Doutorado em Ciência Política), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SIMÕES, Lucas. Queermuseu: quando a estupidez silencia a arte. **O Beltrano**, 2017. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/queermuseu-quando-estupidez-silencia-arte/> Acesso em: 23 jun. 2021.

SIMÕES, Mariana. “Eu recebi mais de cem ameaças de morte”, diz curador da exposição Queermuseu. **El País**, 28 ago. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/28/cultura/1535483191_606318.html Acesso em: 22 jun. 2021.

SOUZA, Fabiana de; ZAMPERETTI, Maristani. Arte, gênero e cultura visual - Um olhar para as artistas mulheres. **Revista Momento Diálogos em educação**, v. 26, n. 2, p. 248-264, jan./jun. 2017.

SOUZA, Willian Eduardo. Em nome da moral e dos bons costumes: censura a livros com temática de gênero no Brasil do século XXI. **Em questão**, v. 24, n. 1, p. 267-295, jan./abr. 2018.

SPAVIERI, Simonetta; GONZÁLEZ, Víctor; AGUILERA, Oscar. Los chinos en Mérida. **Revista Fermentum**, Mérida, Venezuela, v. 1, n. 52, p. 433-463, 2008.

SUDRÉ, Lu. Ao declarar guerra à ideologia de gênero, Bolsonaro elege inimigo que não existe. **Brasil de Fato**, jan. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/09/ao-declarar-guerra-a-ideologia-de-genero-bolsonaro-elege-inimigo-que-nao-existe> Acesso em: 17 jun. 2021.

TEIXEIRA, Carlos Roberto; GALLI, Gabriel; NOLL, Gisele; FONTOURA, Mariana Gomes da; STRECK, Melissa; MARCON, Paola; KALIL, Samara; NEVES, Sheron; BACKES, Suelen. A repercussão da Queermuseu no Facebook: relevância e engajamento na fanpage do Movimento Brasil Livre (MBL). *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais eletrônicos** [...]. Joinville: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1305-1.pdf> Acesso em: 21 jun. 2021.

TEIXEIRA, Mariana Roquette. Do museu aberto ao museu disperso: desafios ao poder. **MIDAS**, n. 6, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/1016> Acesso em: 2 ago. 2020.

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2011.

THURLOW, Claire. **The economic cost of homophobia**. Londres: Peter Tatchell Foundation, 2018. Disponível: <https://www.petertatchellfoundation.org/wp-content/uploads/2018/06/report-a4-lo-res-1.pdf> Acesso em: 17 jun. 2021

TORITAMA-PE. **Quadro com pedofilia e estupro estava na exposição Santander-Queermuseu?**. 15 set. 2017. Twitter: @toritama_pe Disponível em: https://twitter.com/toritama_pe/status/908884165235425280/photo/1 Acesso em: 29 set. 2021.

TORRES, Fernanda. O direito fundamental à liberdade de expressão e sua extensão. **Revista de Informação Legislativa**, n. 200, p. 61-80, out./dez. 2013.

TREJO, Analy. **El tercer mundo, un territorio movedizo**. 2016a. Disponível em: <https://www.oruba.es/el-tercer-mundo-un-territorio-movedizo/> Acesso em: 23 set 2020.

_____. **Reflejo e incertidumbre: El Tercer Mundo a la carta**. 2016b. Disponível em: <https://traficovisual.com/2016/10/15/reflejo-e-incertidumbre-el-tercer-mundo-a-la-carta/> Acesso em: 20 abr. 2021.

UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE. **Country reports on Human Rights Practices: Venezuela**. 2016. Disponível em: <https://www.refworld.org/docid/571611e715.html> Acesso em: 15 abr. 2021.

UNIVERSAL. [Declaração (1948)]. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Resolução 217 A (III). Paris: Assembleia Geral das Nações Unidas, 1948.

VEGA, Nathiam. [**resposta sobre Estatus del Museo de Arte Valencia en Venezuela**]. Destinatário: Jair Gauna Quiroz. Caracas, 10 dez. 2020. Disponível em: jgauna92@gmail.com Acesso em: 3 maio 2021.

VENEZUELA. [Constitución (1999)]. **Constitución de la República Bolivariana de Venezuela**. Caracas: Asamblea Nacional, 2009.

_____. Lei Nº 41.274, de 2 de novembro de 2017. Institui a Assembleia Nacional Constituinte. **Gaceta Oficial**: Caracas, DC, ano CXLV, mês I, p. 438.518-438.521, 8 de novembro de 2017.

VIDAL, Juan. Censorship, street art, oil and the future of Venezuela. **Hyperallergic**, 12 jul. 2012. Disponível em: <https://hyperallergic.com/54105/censorship-street-art-oil-and-the-future-of-venezuela/> Acesso em: 20 abr. 2021.

VIEIRA, Itala Maduell. A memória em Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollak. *In: XI Encontro Regional Sudeste de História Oral*, 2015, Niterói. **Anais [...]**. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015. Disponível em:

http://www.sudeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1429129701_ARQUIVO_Memoria_Itala_Maduell.pdf Acesso em: 1 jun. 2021.

WILFREDOR. **Petare slums in Caracas**. 2013. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petare_Slums_in_Caracas.jpg Acesso em: 15 maio 2021.

ZAGATO, Alessandro. Gaudêncio Fidelis, status: in exile. **Artists at Risk Connection**, mar. 2020. Disponível em: <https://artistsatriskconnection.org/story/gaudencio-fidelis> Acesso em: 22 jun. 2021.

Entrevistas

BARIL, Fernando. **Depoimento** [dez. 2020]: Jair Jose Gauna Quiroz. Brasil, 2020. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

MARIN, Elizabeth. **Depoimento** [jan. 2021]: Jair Jose Gauna Quiroz. Venezuela, 2021. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

LEITE, Bia. **Depoimento** [dez. 2020]: Jair Jose Gauna Quiroz. Brasil, 2020. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

PROVENZANO, MAx. **Depoimento** [dez. 2020]: Jair Jose Gauna Quiroz. Lisboa, 2020a. Entrevista concedida para elaboração de dissertação de mestrado do entrevistador.

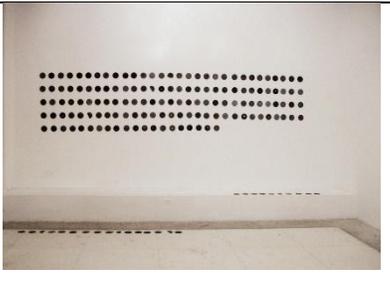
APÉNDICES

Apêndice A - Roteiro de entrevista sobre El Tercer Mundo para MAX Provenzano

Guía de la entrevista

El Tercer Mundo: Max Provenzano, artista

[Introducción: conversación libre sobre El Tercer Mundo]

<p>Las tapas de gas son elementos comunes en las calles de Venezuela. ¿Usted puede reflexionar sobre esos objetos?</p>	
<p>¿Qué podría significar el número impar y el deterioro de las piezas?</p>	
<p>¿Las tapas de gas como elementos cotidianos –recogidas de las calles venezolanas– pueden promover otros sentidos?</p>	
<p>¿Cómo la materialidad de la obra se relaciona con el nombre de la exposición?</p>	
<p>La obra parece inacabada, el artista creó cerros de escombros que asemejan un paisaje, ¿qué usted puede reflexionar sobre eso?</p>	
<p>El artista estudió Química, otras de sus obras muestran objetos deteriorados que son recogidos e intervenidos para su preservación, ¿por qué esa obra parece un caso diferente?</p>	
<p>¿Por qué el artista tituló un performance en chino, aun cuando en Venezuela pocas personas hablan ese idioma?</p>	
<p>La instalación de escombros estaba detrás del artista mientras él comía arroz, ¿qué eso podría significar?</p>	
<p>Comer arroz con palitos chinos es difícil en Occidente, sin embargo, ¿qué se puede pensar sobre la acción?</p>	

Preguntas
<p>¿Qué elementos susceptibles a censura pueden ser visualizados en las obras mostradas?</p>
<p>¿Cómo las obras de arte se relacionan al pasado y a los grupos que comparten esas narrativas?</p>
<p>¿Existe una investigación previa dentro de las comunidades para después crear tu obra?</p>
<p>¿Alguien cuestionó si las obras eran arte o no? Cómo ocurrió ese cuestionamiento?</p>
<p>¿Qué acciones fueron tomadas para resistir a la censura sufrida?</p>

¿Usted ya vivió censura en el pasado? Si es así, ¿puede describir el nivel y modo de censura?
¿Consideras que los censores entendieron el potencial transgresor de la obra y ejercieron la censura para silenciar al artista?
¿La censura de la exposición fue un caso aislado o fue parte de una serie de acciones políticas?
En caso que usted sepa, ¿cómo se posicionaron los trabajadores del museo frente a las decisiones curatoriales y la planificación de la exposición?
Después de la censura, ¿qué acciones tomó el museo para reivindicar las memorias silenciadas?
¿Puedes describir el público que visitó la exposición?
¿Las redes sociales tuvieron un papel relevante en la censura de la exposición de arte?
Después del acto censor, ¿puede ser percibido un cambio (de discurso y actitud) en la institución que participó de la censura?
¿Cuáles fueron los criterios de selección de las obras? ¿Quién participó de la selección y preparación de las salas expositivas?
¿Usted considera que el conflicto podría ser resuelto a través de un proceso judicial?
¿Qué impacto positivo podría haber ocasionado la censura de la exposición?

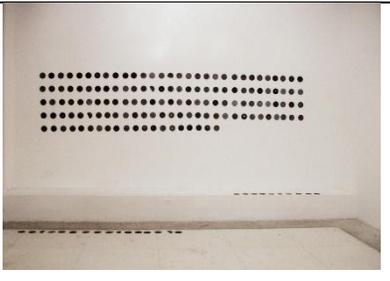
El Tercer Mundo	
Categoría	Preguntas
Protestas	El 2015 fue el segundo año del primer mandato de Maduro y el Partido Socialista estaba preparándose para las elecciones parlamentarias de diciembre. El país pasaba por una serie de protestas que comenzaron en enero de 2014, que fueron justificados por los problemas sociales que estaban presentes en las narrativas de la exposición. ¿Qué consideras sobre eso?
Institucionalidad	Varios líderes de la oposición acusaron al gobierno venezolano de criminalizar las protestas. Maduro culpó los enemigos de la Revolución, negó los problemas del país y aumentó el control estatal de la economía. ¿El discurso político del Presidente llegó al museo?
Influencia política	¿Quién era el director del Museo de Arte Valencia en aquella época? Según su criterio, ¿Cómo él influyó en las políticas y acciones del museo?
Internacionalización	El MUVA pertenece a la Fundación Museos Nacionales desde 2014, regulado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultural. Además, es miembro institucional de ICOM Venezuela. ¿Cómo funcionan tales vínculos dentro de la sala expositiva?
Redes sociales y medios	¿La censura de El Tercer Mundo fue expresada en las redes sociales y medios? ¿Cuál fue la reacción del museo frente al escándalo?

Apêndice B – Roteiro de entrevista sobre El Tercer Mundo para Elizabeth Marin

Guía de la entrevista

El Tercer Mundo: Elizabeth Marin, crítica de arte

[Introducción: conversación libre sobre El Tercer Mundo]

<p>Las tapas de gas son elementos comunes en las calles de Venezuela. ¿Usted puede reflexionar sobre esos objetos?</p>	
<p>¿Qué podría significar el número impar y el deterioro de las piezas?</p>	
<p>¿Las tapas de gas como elementos cotidianos –recogidas de las calles venezolanas– pueden promover otros sentidos?</p>	
<p>¿Cómo la materialidad de la obra se relaciona con el nombre de la exposición?</p>	
<p>La obra parece inacabada, el artista creó cerros de escombros que asemejan un paisaje, ¿qué usted puede reflexionar sobre eso?</p>	
<p>El artista estudió Química, otras de sus obras muestran objetos deteriorados que son recogidos e intervenidos para su preservación, ¿por qué esa obra parece un caso diferente?</p>	
<p>¿Por qué el artista tituló un performance en chino, aun cuando en Venezuela pocas personas hablan ese idioma?</p>	
<p>La instalación de escombros estaba detrás del artista mientras él comía arroz, ¿qué eso podría significar?</p>	
<p>Comer arroz con palitos chinos es difícil en Occidente, sin embargo, ¿qué se puede pensar sobre la acción?</p>	

Questões

- ¿Qué elementos susceptibles a censura pueden ser visualizados en las obras mostradas?
- ¿Alguien cuestionó si las obras eran arte o no? Cómo ocurrió ese cuestionamiento?
- ¿El acto censor corresponde a las evocaciones de las obras de arte o al discurso de la exposición como un todo?

¿Consideras que los censores entendieron el potencial transgresor de la obra y ejercieron la censura para silenciar al artista?
¿La censura de la exposición fue un caso aislado o fue parte de una serie de acciones políticas?
En caso que usted sepa, ¿cómo se posicionaron los trabajadores del museo frente a las decisiones curatoriales y la planificación de la exposición?
Después de la censura, ¿qué acciones tomó el museo para reivindicar las memorias silenciadas?
¿Puedes describir el público que visitó la exposición?
¿Las redes sociales tuvieron un papel relevante en la censura de la exposición de arte?
Después del acto censor, ¿puede ser percibido un cambio (de discurso y actitud) en la institución que participó de la censura?
¿Cuáles fueron los criterios de selección de las obras? ¿Quién participó de la selección y preparación de las salas expositivas?
¿Usted considera que el conflicto podría ser resuelto a través de un proceso judicial?
¿Qué impacto positivo podría haber ocasionado la censura de la exposición?

El Tercer Mundo	
Categoría	Preguntas
Protestas	El 2015 fue el segundo año del primer mandato de Maduro y el Partido Socialista estaba preparándose para las elecciones parlamentarias de diciembre. El país pasaba por una serie de protestas que comenzaron en enero de 2014, que fueron justificados por los problemas sociales que estaban presentes en las narrativas de la exposición. ¿Qué consideras sobre eso?
Institucionalidad	Varios líderes de la oposición acusaron al gobierno venezolano de criminalizar las protestas. Maduro culpó los enemigos de la Revolución, negó los problemas del país y aumentó el control estatal de la economía. ¿El discurso político del Presidente llegó al museo?
Influencia política	¿Quién era el director del Museo de Arte Valencia en aquella época? Según su criterio, ¿Cómo él influenció en las políticas y acciones del museo?
Internacionalización	El MUVA pertenece a la Fundación Museos Nacionales desde 2014, regulado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultural. Además, es miembro institucional de ICOM Venezuela. ¿Cómo funcionan tales vínculos dentro de la sala expositiva?
Redes sociales y medios	¿La censura de El Tercer Mundo fue expresada en las redes sociales y medios? ¿Cuál fue la reacción del museo frente al escándalo?

Apêndice C – Roteiro de entrevista para os participantes da exposição Queermuseu

Roteiro de entrevista

Queermuseu: Bia Leite / Fernando Baril, artistas

[Introdução: bate-papo livre sobre o fechamento do Queermuseu]

Questões	Obra
De que maneira as cores escolhidas se relacionam com os personagens?	
Como se pode interpretar a gestualidade/pose dos personagens?	
A nudez da criança está presente para incomodar ou para trazer uma metáfora?	
A que fazem referência as palavras escritas sobre os corpos?	
A obra foi relacionada com pedofilia , que você consegue refletir sobre essa interpretação?	
Como poderia se interpretar a transfiguração entre Jesus e Shiva?	
Como se relacionam os elementos cotidianos com a religião nesta obra?	
As referências à modernidade estão distanciadas das ideias teológicas?	
Que significa a moldura interrompida que apenas consegue estar presente nas esquinas?	
O bronze está relacionado com a narrativa desenvolvida na escultura?	
Qual é o intuito do personagem em se cobrir de tinta branca ?	

A iconografia da obra, a representação do personagem coincide com estereótipos raciais?



Questões

Que elementos passíveis de censura podem ser visualizados nas obras mostradas?

Como as obras de arte se relacionam ao passado e aos grupos que compartilham aquelas narrativas?

Existe uma investigação prévia dentro das comunidades para depois criar sua obra?

Alguém questionou se as obras eram arte ou não? Como aconteceu tal questionamento?

Que ações foram tomadas por você e outros artistas para resistir à censura sofrida?

Você já experimentou censura no passado? Se for assim, pode descrever o nível e modo de censura?

Você considera que os censores entenderam o potencial transgressor da arte e exercem a censura para silenciar o artista?

A censura da exposição foi um caso isolado ou fazia parte de uma série de ações políticas?

Caso você saiba, como se posicionou o equipe do museu diante das decisões curatoriais e planejamento da exposição?

Depois da censura, que ações tomou o Museu para reivindicar as memórias obstruídas?

Pode descrever o público que visitou a exposição?

As redes sociais tiveram um papel relevante na censura das exposições de arte?

Depois do ato censor, pode ser percebida uma mudança (de discurso e de atitude) nos grupos/instituições que participaram da censura?

Quais foram os critérios de seleção das obras? Quem participou da seleção e elaboração das salas expositivas?

Você considera que o conflito poderia ter sido resolvido através de um processo judicial?

Que impacto positivo poderia ter ocasionado a censura da exposição?

Queermuseu	
Guerra cultural	Você está familiarizado/a com o termo Guerra Cultural? Poderia descrever como está associado ao fechamento do Queermuseu?
Esquerdismo	O governo do presidente Michel Temer em 2017 é mencionado pela mídia como um dos mais impopulares. Por que os grupos conservadores vincularam a exposição Queermuseu com a esquerda política?
Redes sociais e mídia	Os grupos conservadores supostamente encontraram espaços de divulgação ideológica nas redes sociais e mídia. O escândalo afetou à opinião pública da sociedade brasileira?
Conservadorismo no governo	Em 2014, a Bancada Evangélica no Congresso Nacional tinha 90 parlamentares, cresceu a 203 depois das eleições de 2018. Eles se posicionam contra qualquer ação reivindicativa das mulheres e da comunidade LGBTQ+. Você considera que a censura de Queermuseu se relaciona à representatividade conservadora e cristã no governo?

Apêndice D – Entrevista a Elizabeth Marin

21 de enero de 2021, 17:00 (BRA) - 16:00 (VEN)

Elizabeth Marin: entrevista sobre El Tercer Mundo

Plataforma Google Meet

1ª pregunta: El 2015 fue el segundo año del primer mandato de Maduro y el Partido Socialista estaba preparándose para las elecciones parlamentarias de diciembre. El país pasaba por una serie de protestas que comenzaron en enero de 2014, que fueron justificados por los problemas sociales que estaban presentes en las narrativas de la exposición. ¿Qué consideras sobre eso?

Respuesta: Creo que la crisis venezolana comenzó mucho antes, la exposición ya es como un producto tangible de la crisis, y que esa crisis es una materia interesante a manera simbólica de ser representada. Lo que MAX hace es parte de la realidad que traslada al espacio expositivo. Era de esperarse que un artista, tanto MAX como cualquiera, la movilidad del deterioro que había en Venezuela en aquel momento, y que lo llevara a la sala de exposición, porque realmente está cambiando la geopolítica en cuanto a los movimientos del capital en Venezuela con la entrada de negociaciones con la China. No era de extrañar que un artista tomara toda esa situación, fuera con las piezas que parecían una barricada o una ruina. MAX lo logró de una manera muy fehaciente al trasladar esos elementos a la sala de exposición, que son la misma realidad que nos está arrojando y que permanentemente se deteriora mucho más.

2ª pregunta: Varios líderes de la oposición acusaron al gobierno venezolano de criminalizar las protestas. Maduro culpó los enemigos de la Revolución, negó los problemas del país y aumentó el control estatal de la economía. ¿El discurso político del Presidente llegó al museo?

Respuesta: El sistema venezolano de museos está abandonado, no les importa, cada vez hay una asfixia mayor y por lo tanto el museo no puede subsistir, al igual que el resto del país. La civilidad está asfixiada, dejada de lado. Ese discurso llega incluso a nivel expositivo, donde se hacen exposiciones buscan narrativas que parezcan

revolucionarias, que hablen sobre ser *anti-yankee*. Y están ahí. Museos sin aire acondicionado, sin mantenimiento. Porque ellos están enfocados en mantener un enemigo, tener enemigos permanentes y una revolución que existe en su cabeza, y el resto somos esa ruina que M_Ax muestra en El Tercer Mundo.

3ª pregunta: El MUVA pertenece a la Fundación Museos Nacionales desde 2014, regulado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultural. Además, es miembro institucional de ICOM Venezuela. ¿Cómo funcionan tales vínculos dentro de la sala expositiva?

Respuesta: Puede ser que esté una vinculación en papel cuando el museo está como está, inclusive es uno de los que pertenece a la Fundación de Museos Nacionales. Cuando abrieron la Fundación lo que hicieron fue centralizar todas las colecciones, perdiendo los museos evidentemente autonomía. Yo no creo en los enlaces institucionales que tengan en estos momentos porque no funcionan. Recién acabo de dar una charla en el MBA con Carmen Hernández pero poca cosa más. Pueden estar en el ICOM, pueden estar en cualquier parte, pero los museos son una ruina en este momento, se han perdido piezas, se las roban, las sacan. No tengo mucha esperanza en esto hasta que cambien las cosas y pueda venir una gente realmente preparada para asumir estos espacios. Si el ICOM viene pueden salir aterrorizados de lo que van a ver aquí.

4ª pregunta: ¿La censura de El Tercer Mundo fue expresada en las redes sociales y medios? ¿Cuál fue la reacción del museo frente al escándalo?

Respuesta: Vamos a partir que yo no creo que El Tercer Mundo fue censurado. El Tercer Mundo fue aniquilado, ahí no hubo censura, no fue que quitaron una parte, cerraron la sala, no [exclamación fuerte]. Lo destrozaron, eso fue una destrucción lo que hubo en El Tercer Mundo. En algunas notas de prensa salió lo que sucedió en El Tercer Mundo, muy pocas por cierto, para ese momento no había dominio de las redes sociales, yo me enteré por una amiga lo que había sucedido con el Octubre Joven. El MUVA no hizo nada, el MUVA lo que hizo fue decirle a M_Ax prácticamente llévate toda tu porquería y hay una foto donde M_Ax va saliendo por el ascensor del MUVA con bolsas negras como si llevara cadáveres, de lo que había quedado de la exposición. Yo no creo que El Tercer Mundo

fue un proceso de censura como tal, fue un proceso de aniquilación, sea que haya venido de la directiva del MUVA, de colectivos que estaban molestos con MAX. Lo que se desarrolló fue una violenta acción porque se encontraban allí en el momento que la exposición se inauguraba. Lo que sí es que fue una acción de alto riesgo, nadie esperaba que fuese a suceder, pero yo no lo veo como una censura, una censura es otra cosa.

5ª pregunta: ¿Quién era el director del Museo de Arte Valencia en aquella época? Según su criterio, ¿Cómo él influyó en las políticas y acciones del museo?

Respuesta: No me preocupé nunca [por saber el nombre del director del MUVA]. Yo me preocupé por lo que sucedió a Provenzano en ese momento porque era un premio del Salón Octubre Joven que había sido bien acogido entre artistas jóvenes venezolanos y sucedió esto. Tampoco me preocupo por saber quiénes están en la directiva de la Fundación de Museos Nacionales. No sé si será un descuido o una especie de aversión a lo que representan los museos en Venezuela. Me imagino que debe ser lo segundo y me he negado a saber quiénes son. [Pausa pensativa] No lo sé, la verdad que no lo sé.

6ª pregunta: Las tapas de gas son elementos comunes en las calles de Venezuela. ¿Usted puede reflexionar sobre esos objetos?

Respuesta: Viene del *ready-made*, y al mismo tiempo proviene de la serialidad del arte mínima. Y como elementos geométricos llaman pues, a la serialidad de la geometría. Sin embargo, el hecho que sean las tapas de gas que Provenzano consigue en las calles día a día, que no solamente muestran el deterioro, son objetos tirados en la calle que son llevados por él, sino que también las tapas de gas hablan de seguridad [hablando más rápido]. La tapa de gas es una bombona de gas, el hecho de tenerla implica no tener la seguridad sobre un elemento tan volátil como este. MAX retoma, a mi manera de ver, el elemento de la inseguridad y la significación del deterioro en esas tapas, y las estetiza, y ese deterioro está marcado por todo El Tercer Mundo. Una de las cosas más interesantes de esa muestra es que desde el restaurant chino donde MAX toma la presencia china y el deterioro que vive el país en una cantidad de cambios de patrones sociales y culturales que aparecen ahora estetizados en esas tapas de gas. Una esencia evidente de la inseguridad, una presencia del deterioro permanente de la sociedad venezolana, y que

MAx la lleva a esa constitución de serialidad que lleva la obra. Sin embargo el contenido es muy profundo en cuanto saber si esos objetos remiten a un estado de seguridad de algo volátil. Creo que MAx fue muy inteligente en la elección de los objetos que se encontraban en El Tercer Mundo, desde lo chino hasta los trozos de escombros, donde remarcó ese retroceso que él quería mostrar a través de la acción de esos artefactos en sala. Él quería crear una reflexión en el público. Estuvo muy bien intencionado, muy marcado en el momento de elegir esos elementos, que pareciera niño porque recogió tapas de gas de la calle. Somos una sociedad volátil a punto de estallar sin un elemento de seguridad.

7ª pregunta: La obra parece inacabada, el artista creó cerros de escombros que asemejan un paisaje, ¿qué usted puede reflexionar sobre eso?

Respuesta: Esa obra de MAx no está inacabada. Está acabadísima [risas]. Esa obra es un *non-site*, un no-lugar, por el hecho de que MAx recoge esa materialidad, esos escombros de otro lugar y traslada el deterioro del entorno venezolano a la sala, construyendo esa suerte de paisaje de tierra dentro de la institución museística. Eso se cuestionó porque dicen que el *non-site* no es eso, que es arrancar un paisaje de otro lado, considerando el paisaje natural nada más, pero un paisaje urbano, un paisaje construido del cual MAx arrancó la ruina y la lleva directamente a la sala. Tiene una significación muy grande en un espacio *teopocrítico*, porque genera una nueva cartografía del deterioro al meterlo en el espacio impoluto de la galería. Y allí se ve de nuevo esa reafirmación permanente del deterioro que tiene que ver con esa vuelta a El Tercer Mundo. Se había soñado una gran promesa de desarrollo y quedan restos vendidos a los mejores postores, donde esos restos cambian de lugar porque es como un cadáver que le están arrancando los despojos. Entonces El Tercer Mundo era un restaurant chino, y para los venezolanos, los chinos eran lumpias y arroz, no eran otra cosa, y de repente pasan a tener un gran poder económico dentro del país. Hay un cambio discursivo, hay un cambio de costumbres, hay un cambio económico, hay un cambio político, y ese cambio deja ruinas, y no solo eso, sino la alteración emocional del venezolano, y creo que MAx afirmó muchísimo esa alteridad al conducir toda esa materialidad deteriorada a

la sala, al mostrar la realidad. Todo el trabajo de Mx en ese momento fue adicionar la realidad al espacio institucional.

8ª pregunta: ¿Por qué el artista tituló un performance en chino, aun cuando en Venezuela pocas personas hablan ese idioma?

Respuesta: Esa historia del chino de Mx es muy divertida. Mx no habla chino, y tampoco lo escribe. Mx agarró todo el discurso de la exposición El Tercer Mundo y la pasó por el traductor de Google en chino. Eso fue lo que él hizo. Es una situación indescifrable lo que está sucediendo para nosotros, para el venezolano de a pie. Entonces que esté en chino o no, no tiene importancia, porque lo que hace es Mx es que va acentuando las transformaciones por las que hemos estado sometidos, por eso él usa el chino como una presencia que está en la sociedad venezolana, que llegó sin previo aviso, que no tenemos prácticamente identificación con ellos fuera de los palitos chinos, fuera del restaurante chino normal que nosotros conocíamos. Además, los restaurantes chinos también han desaparecido. Los chinos en el supermercado han desaparecido. Entonces él va acentuando la transformación a la que hemos sido sometidos, y parte de eso es no entender, de dificultarnos, de obstaculizarnos la lectura.

9ª pregunta: La instalación de escombros estaba detrás del artista mientras él comía arroz, ¿qué eso podría significar?

Respuesta: Para nosotros los occidentales es terrible comer con palitos chinos [hablando con rapidez]. Yo todavía no lo he logrado, cada vez que voy pido un auxiliar. Porque es otra cultura, se nos está enfrentando a otro modo de vida. Mx come arroz en cantidades bastante considerables porque quiere acentuar la transformación hasta en la dieta. Los venezolanos comemos arroz pero no cantidades como los chinos. Entonces ese El Tercer Mundo está afiliado a los cambios críticos, anexionado a la realidad que estamos viviendo, y él muestra la precariedad en la que se encuentra el venezolano. El hecho de que esté frente a la instalación no sé si fue una cosa fortuita, era el lugar que escogió a último momento y la imagen solapa la presencia de Mx comiendo el arroz y el deterioro atrás, comer solo arroz no es un nutriente también significado que tu cuerpo se va a deteriorar. Un chico se desnudó y se colocó sobre la mesa donde Mx comía el arroz, es

una acción que él hizo porque le provocó, era un acto, según él, de complementariedad de la acción, sin embargo era otro riesgo al que MAX se enfrentaba en la cancelación de los elementos que había colocado en la búsqueda de una reflexión del público que estaba allí. Y era como darte una bofetada y decirte, esto es lo que somos ahora, una sociedad que se va diluyendo, diluyendo, diluyendo bajo otras formas de descomposición social y de poder. MAX buscaba eso, una exposición cargada de mucha política y querer hurgar en la herida que no queremos ver.

10ª pregunta: ¿Alguien cuestionó si las obras eran arte o no? Cómo ocurrió ese cuestionamiento?

Respuesta: Que yo sepa por la poca prensa que hubo, el museo argumentó que tenían que sacar las piezas porque había materia orgánica allí, que podía ser un problema de conservación con el resto de las piezas que se encontraban en el museo. Si hay un cuestionamiento de que es arte o no es arte, ¡no!, para mí es arte, tiene una capacidad discursiva muy importante, y ya la cuestión de definir qué es arte o no ya está muy lejana, lo que importa es ese trasfondo significativo que la obra puede dejar, y la reflexión que podían provocar esos objetos. Pero cuestionamientos como tales yo no los percibí. Para mí fue importante el hecho de difundir esa situación pues MAX había ganado un premio, se le debía haber dejado su exposición, no poner el artista en peligro al igual que todo el entorno donde MAX construyó, no eran piezas aisladas. Pero siendo un premio y conociendo el trabajo de MAX no podía haber una discusión de si era o no arte, además estando el lado institucional. El hecho se diluyó y lo que colocó a MAX en su página. Pero mayores discusiones, no que yo recuerde.

11ª pregunta: ¿Usted considera que el conflicto podría ser resuelto a través de un proceso judicial?

Respuesta: No. Aquí no hay quien proteja a uno de nada, aquí lo protege a uno la Divina Providencia. Él pudo haber ido a tres mil tribunales, él pudo haber hecho firmas, todo lo que te puedes imaginar él lo pudo haber hecho, pero no, aquí no hay quien proteja a nadie. Aquí hay que salir de la mano de Dios y entrar con la mano de Dios a la casa, no te protege nadie, a menos que sea algo que ellos decidan, pero ya con el planteamiento

del museo MAX no tenía salida. Eso no se podía resolver por la vía jurídica, y menos quien va a decir, un abogado de este régimen que diga, es verdad lo que trajo el señor Provenzano es arte. [Gesto de desaprobación]. Eso es demasiado pedir. En aquel momento debimos haber reclamado con más contundencia, eso fue lo que debimos haber hecho.

12ª pregunta: ¿Qué impacto positivo podría haber ocasionado la censura de la exposición?

Respuesta: Yo creo que la censura es censura. Claro, a mí me censuraron un artículo de Gala Garrido y nos dieron mucha publicidad, mucha gente leyó el artículo, fue increíble, fue mejor que lo hubieran hecho. Lo de MAX quedó en la palestra por unos días, y el problema es que esos fenómenos son muy efímeros. Recuerda que en Venezuela no hay institucionalidad que arroje a los artistas, sino los espacios alternativos que a veces no nos damos abasto para atenderlos a todos. Pero puso a MAX en conocimiento de que él estaba aquí, de la fuerza expresiva y discursiva en su trabajo, y eso lo demarcó en El Tercer Mundo. Se habló mucho de él por unos días entre los círculos, pero se olvidó, porque esas censuras son efímeras, comienzas a bajar y desaparecer. MAX terminó yéndose del país, cosa que lamento muchísimo. Yo después pude trabajar con MAX en otra oportunidad. Bueno, cada vez que uno de ellos se va del país a mí se me parte un pedacito del corazón porque vamos quedando como más solos, y no sé si en algún momento nos tocará irnos todos. Los lugares están cerrados, los espacios discursivos donde un artista debe estar no existen, es complicado decirles, mira quédate que lo puedes hacer. Lo único que deseo a MAX y todos los artistas, pues, que tengamos un mejor país y en algún momento nos volvamos a encontrar. A veces por dejar de exhibirse la obra desaparece y a veces por hablar mucho de ella también. Hay que difundirla. Hay que hablar de ella, estudiarla, analizarla, porque es el espacio donde el desaparecido El Tercer Mundo pueda seguir surgiendo.

Apêndice E – Entrevista a MAx Provenzano

20 de diciembre 2020, 14:00 (BRA) - 17:00 (PRT)

MAx Provenzano: entrevista sobre El Tercer Mundo

Plataforma Google Meet

1ª pregunta: Las tapas de gas son elementos comunes en las calles de Venezuela.

¿Usted puede reflexionar sobre esos objetos?

Respuesta: Gas es un proyecto, de hecho era una obra continua que yo llevaba. Yo empecé a acumular estos objetos porque una vez yo estaba caminando por las calles de Caracas y partí una de las chapas que estaba desprendida, entonces así fue como nació esa obra, de una forma involuntaria en la cual comencé a recoger estos objetos que me llamaban la atención y comencé a acumularlos. Al principio yo los recogía y los guardaba, porque me parecía un objeto importante, que era significativo, me llamaba la atención por la forma, hay diferentes diseños y también tenían ese registro de la ciudad. Me llamaba mucho la atención el desgaste que podían tener, habían unas que estaban pisadas, dobladas, ese tipo de variaciones me llamaba la atención y también la historia de por qué se habían desprendido. Una vez despegué una y dije, no, el trabajo no es este [Risas]. Entonces yo comencé a acumularlas de manera inconsciente y luego me di cuenta que tenía una colección que había creado en una cantidad de años, y luego comencé a registrar el lugar donde la conseguía, la hora. Ese proyecto a partir de cierto punto comienza a generar un archivo con más data relacionada al encuentro del objeto. Entonces dentro del contexto de El Tercer Mundo a mí me parecía muy importante mostrar ese trabajo porque en El Tercer Mundo yo quería por una parte mostrar ciertas relaciones entre lo que eran Caracas y Valencia, hacer una especie de recorrido desde el punto de vista urbano, era como partir desde mi intimidad hacia el exterior y también haciendo una relación de lo que es el Tercer Mundo con mi exposición anterior que se llamaba Inflexiones, era trasladar mi espacio íntimo que era mi habitación al espacio expositivo en la ONG. Entonces claro, ya venía de esa experiencia y entonces con el Tercer Mundo era un poco a la inversa, estaba más dentro del contexto urbano y trataba de llevarlo al espacio expositivo, y obviamente había algo de intimidad, sencillamente por

la línea de mi trabajo, pero con GAS era un registro de la ciudad de Caracas que a mí me parecía pertinente que se mostrara en sala. Recuerda que también había una pieza llamada Gaussiana de Escombros que mostraba registros de las calles de Valencia a partir de la fragmentación, del residuo, entonces era una forma de generar ese hilo entre espacio urbano de Caracas y Valencia, que era donde estaba trabajando, haciendo esta obra.

2ª pregunta: ¿Qué podría significar el número impar y el deterioro de las piezas?

Respuesta: La obra llega a ser impar por las mismas condiciones en la cual estaba la pieza. Mientras que yo estuviese en Caracas esa obra continuaba porque siempre que yo encontrara una chapa yo la iba a recoger, añadir al archivo y registrarla. La obra está en este momento impar y se mostró cómo iba en proceso. Te hago el comentario sobre mi muestra anterior porque yo también la mostré en Inflexiones pero en otro formato, eran unas diapositivas, entonces estaba tratando de generar el archivo, mostrar diferentes facetas de la obra, que puede ser el mismo objeto en el espacio con disposición en la pared y el piso [gesticula sobre el espacio]. Cuando uno está en Caracas, ellas van señalizando la tubería de gas pero también se trasladan, pueden estar en el asfalto, en la acera, y quería mostrar eso en sala a partir de lo *instalativo*, que no fuese netamente plano.

3ª pregunta: ¿Cómo la materialidad de la obra se relaciona con el nombre de la exposición?

Respuesta: Gaussiana de Escombros era la pieza central de la exposición. Y algo que me llamaba muchísimo la atención de Valencia es que el museo estaba localizado en la Av. Bolívar, y en esa avenida también estaban las construcciones del metro. En el poco tiempo que había estado en Valencia, me di cuenta que la ciudad estaba paralizada. Todas estas construcciones generaban que los negocios cercanos estuviesen cerrados, clausurados, y había espacios para transitar que eran muy pequeñitos, entre la calle y la obra del metro [pronuncia con pesar]. Entonces había ciertas restricciones en la movilidad en el espacio. En el momento que estaba la exposición de El Tercer Mundo también había un encuentro de arte *instalativo* en el Museo de Bellas Artes donde presenté una obra

que era más de instrucción, que era arte de obstrucción. El edificio moderno de Bellas Artes estaba bloqueado por condiciones de personal y la crisis a nivel de instituciones. Ellos colocaban un banco en el pasillo principal del museo y yo siempre trataba de saltarlo y me agarraba el guardia, me decía no puedes pasar, y yo estaba hablando de esa obstrucción que existía en los espacios expositivos de Caracas. La Gaussiana de Escombros se nutre de todos los escombros que se pueden encontrar en las adyacencias del museo, la fragmentación de la ciudad, pero también dividía la sala en dos, porque estaba hablando del arte de obstrucción y de las imposibilidades que hay en los museos de transitar libremente. Entonces quería generar una interacción con el público, porque ellos tenían que pasar por la Gaussiana para poder visualizar toda la muestra.

4ª pregunta: La obra parece inacabada, el artista creó cerros de escombros que asemejan un paisaje, ¿qué usted puede reflexionar sobre eso?

Respuesta: Tiene que ver un poco con esta fragmentación, deterioro, y también muchas de las ideas de El Tercer Mundo nacieron de un restaurante chino que queda cerca de mi casa. Yo vi que ese restaurante un día clausuró, entonces yo pasaba muy frecuentemente cerca de esa calle y veía como poco a poco se iba deteriorando la fachada. El León de Fu en la entrada fue demolido, pero eso pasó después de El Tercer Mundo, yo recogí algunos escombros. Fíjate que es como un ciclo visualizar un restaurante y poco a poco ver como su fachada va deteriorándose. Yo quería mostrar esa descomposición desde el punto de vista estructural.

5ª pregunta: ¿Por qué usted tituló un performance en chino, aun cuando en Venezuela pocas personas hablan ese idioma?

Respuesta: Mi relación con lo chino nace de estas relaciones políticas entre Venezuela y China, y obviamente tienen peso en el concepto, pero, también nace de objetos encontrados. Recuerdo que una vez estaban unos chinos bebiendo cerveza y había unos periódicos en el restaurante y se los pedí a ellos [sonriendo]. Entonces en esos periódicos yo encontré los resultados de las elecciones cuando era Capriles y Maduro, 2013, y eso obviamente me llamó mucho la atención, primero porque los identifiqué por la fotografía y segundo porque todo el artículo estaba en chino y no entendía nada. Entonces se trata

un poco de eso, de no entender lo que está ocurriendo. Me gusta jugar un poco con eso y también con relaciones con aplicaciones, por ejemplo el traductor de Google, tratando de saltar esas barreras que puede generar el idioma y por la misma estética de los títulos. [Desvarío para dar continuidad a la narración] Yo tenía un texto, lo pasaba a chino, luego lo pasaba a español y a chino otra vez, y veía como había pérdidas, obviamente cuando se interpretan ciertas frases. Entonces eso me llama la atención. Por un lado la pérdida a partir de una acción que es traducir, y por otra parte el no entender nada de lo que está ocurriendo [risa], no tener conocimiento sobre algo que está ahí. Este performance se llama “Comiendo Arroz” en chino, y la muestra tenía varias fases. El pre-exposición era un trabajo muy físico, de hecho yo considero que era muy *performático* porque yo no tuve asistentes para crear la Gaussiana de Escombros. Lo hice yo solo, fueron 15 días que estuve yendo a Valencia, viví en el museo por una semana y yo mismo me encargué de crear la Gaussiana. Iba con una carretilla, era un trabajo muy físico. Y el performance “Comiendo Arroz” es una acción de descanso, así las llamo cuando realizo algo muy repetitivo. Yo estaba agotado y realmente fue relajarme, generar una imagen, una línea a través de la acción y tenía que ver mucho con la concentración, mantenerte centrado y tener una torre de arroz al igual que la Gaussiana de Escombros. Está la relación con la montaña y agarrar grano a grano. Tenía cierto guiño [risa] con Marina Abramovic, *The artist is present*, porque el público podía sentarse. Estaban la mesa y había dos sillas, una que había encontrado en Caracas y otra de Valencia. Son cosas que no se ven directamente en la pieza pero para mí son significativas [expresó sonriendo]. Era como colocar esas dos ciudades sobre una mesa. El arroz estaba mezclado, porque por una parte era *bachaqueado*, lo había comprado a sobreprecio y por otra parte había comprado arroz blanco en restaurantes chinos adyacentes al museo porque es el plato más barato de la carta. Era una cosa de crisis que mencionaba ciertos contextos. También había una pieza que era el inventario de menús chinos robados y podían ser consultados en la sala, y allí se leía que arroz blanco es el plato más barato de la carta.

6ª pregunta: La instalación de escombros estaba detrás del artista mientras él comía arroz, ¿qué eso podría significar?

Respuesta: Sí. La sala estaba dividida en dos y fijate que yo estaba totalmente alineado con un cuadro de arroz, la mesa y se generaba esa lectura cíclica donde por una parte está el arroz y por otro el arroz descomponiéndose. Eran ciclos y contenidos de descomposición. Yo tenía una disposición en el espacio en la cual daba una bienvenida al público haciendo presencia en una performance y las personas podían transitar libremente mientras yo generaba una acción *duracional*.

7ª pregunta: ¿Qué elementos susceptibles a censura pueden ser visualizados en las obras mostradas?

Respuesta: Yo tuve muchos problemas con la pieza de arroz que se estaba descomponiendo, porque el director no quería que yo mostrara esa pieza por la sala y la colección. Yo llegué a un acuerdo que nunca estuvo por escrito que iba a mostrar la obra en la exposición y después iba a vaciar el cuadro con el material en descomposición de la sala, porque obviamente hay limitaciones en relación a ciertas cosas [frases confusas]. Yo había enviado la obra cuando el transporte del museo había llegado a mi casa. Yo había mandado el cuadro de arroz. Aparte justamente en esa sala había problemas del aire acondicionado. Entonces estamos hablando de una situación de precariedad, de preguntarnos por qué no está funcionando el aire en esta sala, había cosas que me parecía muy pertinente mostrar, si estamos en estas condiciones debemos discutirlo desde este mismo espacio. Tenía esa visión de que los artistas jóvenes tenemos el reto de criticar desde los espacios que tienen ese control; de alguna forma es una infiltración, infiltrarte y hacer crítica desde ese mismo espacio. Después cambié de opinión porque me di cuenta que uno está muy desamparado como artista [expresa con pesar]. Fijate cómo se generó todo este conflicto y claro, el museo no tuvo una actitud de apoyarme como el artista que presentaba una obra en sus espacios y que había sido violentada. Realmente fue así. Cuando se arma todo este problema parece que el museo estaba de parte de las personas que destruyeron las piezas, porque el director tenía reuniones con ellos, y yo realmente no entendía [sacudiendo la cabeza], yo digo, yo soy el artista, a mí me destruyeron obras y el museo estaba en contra de mí, porque evidentemente presentaba una obra crítica que generó incomodidad.

Intervención para retomar la pregunta:

Continuación de la respuesta anterior: La investigación que yo hice fue empírica, era estar en el espacio urbano de Valencia y ver qué me ofrecía ese espacio para poder dialogar entre el espacio público y el espacio expositivo. [Viendo hacia arriba, tratando de recordar] La investigación fue transitar las calles de Valencia, qué era lo abundante, qué elementos podía tomar del espacio público para que dialogaran entre ambas ciudades y pudiesen insertarse en el museo como tal, obviamente había curiosidad sobre la cantidad de escombros que también veía en Caracas, en algunos casos escombros abandonados, bolsas de escombros como huérfanas en la ciudad. Gaussianas de Escombros y Gas parten de estas teorías sobre el objeto encontrado y el archivo, y cómo puedes a partir de un archivo que estás generando migrar a diferentes medios. Se trata del objeto, el registro del objeto y también la circulación. Con GAS he hecho videos y tengo en *Flickr* los archivos que generé, en esa época no había Instagram así que hubiese quedado bien utilizar una plataforma como Instagram. Había un perfil de *Flickr* donde subía todo con cierta secuencia. Ya te comenté un poco sobre estas acciones de descanso, ese guiño también con Marina Abramovic, El artista está presente, que me parecía una sátira [sonriendo] porque si ves algunos registros de esa obra hay dos personas sentadas en una mesa, teniendo esa interacción silenciosa porque era comer arroz y generar estas interacciones del silencio y la concentración. Entonces tenía este guiño, y yo estaba jugando un poco porque era mi primera exposición en un museo, individual.

8ª pregunta: ¿La censura de la exposición fue un caso aislado o fue parte de una serie de acciones políticas?

Respuesta: Él supuestamente decía que le había plagiado una obra. Entonces claro, él estaba molesto por esto. Él llega al espacio e interviene porque tenía un conflicto conmigo [molesto]. Yo hice un *flyer* que era un cubo dibujado en Paint, era una performance para la ONG, La muerte térmica del Universo, entonces me colocaba un cubo de hielo en la cabeza después de pelarme todo el cabello y era simplemente eso, esperar que derritiera bajo una lámpara de calor. El *flyer* era un cubo, y él tenía una pieza que era un cubo dibujado. Por eso él interviene, y para mí fue totalmente inesperado. Él llega al espacio, se desnuda, se monta encima de la mesa y tumba el arroz, y obviamente eso modificó la

imagen. Me pareció sumamente interesante porque la transformó en una imagen de precariedad. Yo había intervenido la mesa con carbón, porque quería que fuese negra para que resaltara el arroz, entonces el arroz se mezcló con el carbón, yo seguía comiendo los pedacitos de arroz que quedaban en la mesa y luego en el piso. La imagen se transformó pero me pareció interesante porque precisamente era eso. Me estaba ofreciendo el público, el ambiente, esta demolición en cierto modo. Todo tenía un ciclo. Lo más interesante de esta obra es que todo respondía al Tercer Mundo [risa sarcástica]. Realmente yo estaba presentando una obra *instalativa* con performance y diferentes materiales en un museo, y fue violentada por diversas razones. Hasta hoy en día hay ciertas cosas que no termino de entender en relación al motivo por lo cual estas personas destruyeron obras. El museo se apoyó en esa intervención para decir que yo estaba presentando una obra que era abierta a las interacciones del público, y que eso daba pie a lo que ocurrió. Como si todo fue planificado por mí para ganar algo con la situación que se generó. Ellos lo dejaban muy abierto en la reunión que tuve con la directiva del museo, con el Director de la Fundación de Museos Nacionales, entonces claro, se apoyaban de eso, de lo que había ocurrido más temprano, a principios del performance, para decir que era una obra abierta a intervenciones porque en ningún punto escribí sobre el performance, lo que iba a hacer.

9ª pregunta: ¿Alguien cuestionó si las obras eran arte o no? Cómo ocurrió ese cuestionamiento?

Respuesta: Las personas que destruyeron obras me preguntaban si eso era arte contemporáneo. Me lo preguntaban una y otra vez [sacudiendo la cabeza]. Creo que si la respuesta era que sí era arte contemporáneo, creo que querían justificar que se podía intervenir, porque para ellos era una intervención cuando realmente era una destrucción. El Tercer Mundo es un restaurante chino que está ubicado Bellas Artes, que es el área de Caracas donde están concentrados los museos. Mi sueño [gesto de aspas] era que la sala fuese como un restaurante chino, en algún momento quisiera un proyecto así, porque me llamaban mucho la atención estas modificaciones culturales, estas interacciones que se dan con los restaurantes chinos que se transforman en bares, chinos utilizando términos muy característicos de Venezuela y con ciertas actitudes que veo que no son

propias de ellos. Siempre me llamaba la atención que un restaurante chino fuese también un bar. Eso nutrió muchas de las ideas que tenía para la muestra. Mi idea inicial era generar una especie de restaurante chino en la sala, que las piezas bidimensionales fuesen fotografías de paisajes que ellos tienen. O hacer algunas piezas de la fachada de restaurante chino allí afuera, como la obra que yo presenté. A nivel logístico y de presupuesto no podía llenar una sala de mesas, contratar a unos chinos para que comida y cerveza [risas]. Yo me robé varias veces menús de El Tercer Mundo, por ello podías consultar en sala ese menú que tenía el nombre del restaurante. Me llamaba mucho la atención que era un restaurante ubicado en la zona de los museos de Caracas.

10ª pregunta: ¿Usted ya vivió censura en el pasado? Si es así, ¿puede describir el nivel y modo de censura?

Respuesta: [Pensativo] Yo siento que los artistas de performance tenemos que tratar de infiltrarnos, porque muchas veces por diversos motivos, contenidos, puede que la obra no sea aceptada por instituciones. He vivido censuras múltiples. En Jóvenes con FIA 2014, que era la pieza donde estoy dentro de una caja de vidrio, la idea era estar desnudo, entonces recuerdo que me dijeron por qué no me tapaba, y por eso me presento ahí tapándome con mis manos. Ellos no querían que presentara un desnudo porque era Banesco [gesto desesperado]. Viví eso también en la Bienal de Performance de Caracas que fue en el 2015, también no querían que presentara la pieza porque supuestamente era muy violenta y tuve un problema con los organizadores, al final yo dije que la iba a presentar y la presenté igual. Siempre había tenido experiencias de censura y estos roces con los organizadores.

11ª pregunta: En caso que usted sepa, ¿cómo se posicionaron los trabajadores del museo frente a las decisiones curatoriales y la planificación de la exposición?

Respuesta: Por los contenidos que se estaban manejando en la exposición, el museo no me apoyó. Hubiese sido distinto con otro contenido o si fuese un artista que apoya el rollo este [pausa], sabes, el oficialismo, creo que hubiese sido diferente la actitud del museo. Ellos no asumieron su responsabilidad, no me brindaron un apoyo como tal, ellos trataron

de llegar a un acuerdo en el cual se lavaban las manos. Parte de la responsabilidad que ellos tenían como institución de brindar seguridad a las obras, ese respaldo yo no lo tuve. Yo puse una denuncia sobre las personas, y no me entendían porque no era un caso común. Yo tuve que denunciar por derechos de autor porque estaba presentando una obra con un concepto, una forma, en un espacio, con un concepto expositivo y llegaron unas personas y lo destruyeron. Partiendo de ese principio se justificaba el denunciar.

12ª pregunta: Después de la censura, ¿qué acciones tomó el museo para reivindicar las memorias silenciadas?

Respuesta: Fíjate que yo tuve una primera reunión con el director del museo y con algunas personas de la institución, y yo les presenté a ellos un esquema de lo que quería que fuese la muestra. Obviamente no les presenté un proyecto totalmente cerrado, por la naturaleza de la muestra, pero las piezas bidimensionales y la Gaussiana de Escombros ya estaban descritas, y el resto lo presenté como un esquema. Al no estar totalmente definido, fue una excusa que utilizaron para decirme que como yo no había colocado específicamente estas son las obras y el costo de cada una, porque eso yo no lo hice [negando con la cabeza], de ahí se agarraron para decir que no podía solicitar que me pagaran por mi trabajo. Yo lo hice, no por una cuestión monetaria, yo no buscaba dinero, era por una cuestión de respeto a la obra de un artista que está presentándola en un espacio y que sencillamente el museo no está apoyando. Yo pasé 15 días montando esa instalación, tenía todo este trabajo físico, toda la energía, todo lo que implica una obra, una muestra individual. Yo no tuve ningún tipo de asistencia, yo tenía que encargarme de todo, inclusive de la documentación. Yo no tuve apoyo del museo. El montaje fue muy bajo, yo casi monté esa exposición yo solo. La Gaussiana la monté yo, las chapas de GAS, llegó un punto que le pedí ayuda a Clemente, le dije estoy sumamente cansado, no puede medir bien.

13ª pregunta: ¿Las redes sociales tuvieron un papel relevante en la censura de la exposición de arte?

Respuesta: El museo reaccionó porque hubo mucha presión en redes sociales. Yo me molesté muchísimo cuando ocurrió lo que ocurrió. Cuando ocurrió la destrucción de las piezas el director no estaba, se había ido. Ellos presentaron Octubre Joven 2015, yo había sido premio 2014 y el premio era una exposición individual en el Museo de Arte de Valencia que se inauguraba junto al el Salón Octubre Joven. Ni Octubre Joven, ni el museo hicieron ningún comentario sobre lo que había ocurrido. Yo visualicé que Octubre Joven, Clemente y Esmelin estaban subiendo fotografías de la inauguración y no hacían mención de lo que había ocurrido. Claro, yo vi ese gesto y dije, es que aquí están tratando de silenciar lo que ocurrió. Aquí ocurrió algo y es grave. Ocurrió lo que ocurrió [dudoso] y el director del museo me llamó, y en ningún momento su actitud fue de disculpa, sino que era muy a la defensiva, porque en las redes había cierta tensión. Entonces, yo siento que el museo reaccionó por presión. Reaccionó entre comillas, porque no hubo mayor acción, solo reuniones, llegar a acuerdos, pero a nivel público no hubo mayor acción.

14ª pregunta: ¿Cuáles fueron los criterios de selección de las obras? ¿Quién participó de la selección y preparación de las salas expositivas?

Respuesta: No, eso lo hice yo. A nivel curatorial no fue *tanto* curaduría de Macjob. Yo seleccioné las obras que iba a mostrar y él hizo un texto de lo que estaba seleccionado. Tenía algunas ideas para la exposición y cuando estoy trabajando en algo me gusta tener diferentes opiniones, puedo mencionar a Analy Trejo, yo conversaba muchísimo con ella, sobre ciertos esquemas. Y también para ese momento conversaba con Arnold Cardales, recuerdo también. Por un motivo u otro comentábamos, le mandaba una foto cuando estaba haciendo la Gaussiana, pero en selección y criterios fui yo. Quería también trabajar la idea de obras derivadas, eso era que yo realizaba una pieza y quedaban los residuos, qué pasaba después que se generaba esa pieza. Hay una que se llama Moho, que son dos piezas bidimensionales, son restos de pan, que yo pegué sobre la pieza, pero claro, primero hubo una acción en la cual yo me rociaba la cara de moho, era como una obra derivada que venía de otra acción. Igual que esta de la impermanencia, la destrucción de la caja de vidrio, de la exposición que yo había participado el año anterior, entonces claro, eran obras que se generaban de otras obras. Igual que la selección de menús chinos, y la intervención que había hecho en la pared con letras chinas, frases

en ideografías. Y recuerda que esta exposición nace por este premio que me dieron de la obra Ajinomoto, que es la foto donde salgo haciendo así [alargando los ojos con ambos dedos] es un gesto pero tiene un contenido político, sobre las influencias de China y Venezuela, y también trabajando la idea de lo invasivo que puede ser el alimento, generando esas tensiones y relaciones de poder. En los restaurantes chinos ellos utilizan mucho el Ajinomoto, que es una sal, mi hermana tenía un paciente psiquiátrico que era chino y ella le preguntó por qué la comida china es tan sabrosa [sonriendo], y él le contó que era por el Ajinomoto. Entonces de ahí nacen esas relaciones, metáforas que voy realizando. Estaba esa obra presentada en sala, por la cual me habían dado el premio, y de ahí se extiende toda esta investigación sobre restaurantes chinos, espacio público, relaciones de poder, fragmentación, descomposición.

15ª pregunta: ¿Usted considera que el conflicto podría ser resuelto a través de un proceso judicial?

Respuesta: Yo considero que si funcionara. Evidentemente con toda la problemática que puede existir en nuestro país, obviamente una denuncia de un artista por derechos de autor desaparece. Hay muchas cosas que quedan en la impunidad, pero si considero que si estamos en un país donde se cumplieren las leyes, las normas. Está bien, pueden existir fallas de seguridad en un museo, porque eso es importante mencionarlo, también es qué responsabilidad asume la institución frente a estas fallas. Evidentemente es de esperarse que dentro de un proceso judicial, un caso con destrucción de obras en salas, la institución se haga responsable o brinde cierto apoyo. Considero que sí podría haber sido resuelto a través de un proceso judicial y por otra parte, con los artistas jóvenes hay muchos aspectos legales que desconocemos. Fue algo que me ayudó a tener mayor conciencia de todos los riesgos que uno tiene cuando presenta una obra en un espacio institucional, inclusive también en un espacio público. Pero si estás pendiente de la producción, el montaje, hay muchas cosas que se escapan, por eso es importante el registro dentro de estos espacios. Respondiendo a tu pregunta, sí, considero que eso se hubiese solucionado desde el punto de vista judicial.

16ª pregunta: ¿Puedes describir el público que visitó la exposición?

Respuesta: Para mí como artista fue muy doloroso, un proceso sumamente intenso, pero también visualicé [desviando la mirada] la respuesta del espacio-institución, la respuesta del público, para mí fue un aprendizaje. Es lo que podría decir positivo [gesto entre aspás] a todo esto. Y que obviamente te lleva a como artista a plantearte en diferentes escenarios y todo contribuyen. Fue muy desgastante el proceso. Que te censuren es una respuesta que recibes por parte del público, y por lo menos cuando uno trabaja con medios más experimentales la respuesta del público es clave. Son obras que parten de interacciones y que generan interacciones con el público, y cuando recibes este tipo de respuesta eso te da más conciencia de ciertas cosas que se desvanecen en los procesos.

17ª pregunta: El 2015 fue el segundo año del primer mandato de Maduro y el Partido Socialista estaba preparándose para las elecciones parlamentarias de diciembre. El país pasaba por una serie de protestas que comenzaron en enero de 2014, que fueron justificados por los problemas sociales que estaban presentes en las narrativas de la exposición. ¿Qué consideras sobre eso?

Respuesta: Si visualizas *Gaussiana de Escombros* desde otra óptica, también puede verse como una *guarimba*, puede tener esa lectura. No era específicamente el objetivo pero sabía que podía darse esa lectura. Es interesante cuando existen esas dualidades, porque me parece que en nuestro país vivimos un ambiente políticamente dual: la información que se da es una, hay otra intención, no hay una uni-dirección. Es importante mantener esa dualidad porque genera tensión. Había ciertos elementos en la exposición que dialogaban con todo el contexto que estaba ocurriendo, el contexto actual, inclusive pueden mantenerse vigentes hasta la fecha. Estaba trabajando con lo que me ofrecía el entorno, y quería aprovechar la oportunidad de estar en un museo que pertenece a la red de museos del gobierno, me parece que era el espacio específico para mostrar algo crítico sin caer en lo panfletario. Entonces me parecía el lugar apropiado para mostrar este tipo de trabajos.

18ª pregunta: Varios líderes de la oposición acusaron al gobierno venezolano de criminalizar las protestas. Maduro culpó los enemigos de la Revolución, negó los problemas del país y aumentó el control estatal de la economía. ¿El discurso político del Presidente llegó al museo?

Respuesta: Era una cosa que se mantenía. Había mucho contenido de la precariedad en la muestra y era una situación que se evidenciaba en el museo, había desgaste, limitaciones en relación al presupuesto. Te dicen como artista, ganaste un premio, una exposición en el museo, pero el presupuesto es lo mínimo. Lo que el museo me dio fue transportar las obras de mi casa al Museo de Valencia, con limitaciones porque hay un solo transporte para toda la Fundación de Museos. El discurso desde arriba, del presidente permea todas estas instituciones que dependen del Estado, y se refleja en la precariedad y deterioro del espacio expositivo. Como te dije, no había aire acondicionado en la sala. Yo dije, es perfecto que me pongan en esta sala sin aire acondicionado, está bien, voy a presentar una obra que hable de la descomposición. Me parece el clima coherente [risa sarcástica].

19ª pregunta: ¿Quién era el director del Museo de Arte Valencia en aquella época? Según su criterio, ¿Cómo él influyó en las políticas y acciones del museo?

Respuesta: El nombre específico del director... lo olvidé [risas], creo que es digno de olvidar. [Pausa con dudas] Era una persona con poca experiencia con esto de los museos, y creo que era fotógrafo, pero muy poca sensibilidad frente a este tipo de propuestas porque habían muchos comentarios durante el montaje que cuando una persona se refiere a tu obra desde esa perspectiva, siendo director de un museo, yo me di cuenta que él no tenía mucho vínculo con el arte contemporáneo. Yo estaba presentando una obra de escombros, *instalativa*, un cuadro de arroz pudriéndose, tampoco estoy innovando. Sabemos que dentro del arte contemporáneo hay 10.000 cosas, diversidad de materiales y medios. Entonces él se mantenía con ciertas actitudes durante el montaje que me daban señales que no se trata de entender de obra sino de tener cierta sensibilidad frente a medios, y esta persona como director de museo no la tenía [con tono de desilusión]. Obviamente sus decisiones, porque muchos de los trabajadores del museo se sensibilizaron frente a lo que había ocurrido pero

evidentemente no podían ir más allá porque desde la directiva había una orden de mantener estas actitudes conmigo que fueron muy limitantes, estábamos en todo el conflicto, y luego dentro de los acuerdos que yo llegué con el museo nosotros cambiamos el formato de la muestra para que fuera documental y se supone que iban a darme apoyo para montar la obra: televisores o proyecciones de lo que había sido el proceso de montaje e inauguración y al final [pausa pensativa] no se cumplieron los acuerdos que habíamos llegado y el trato era muy hostil. La comunicación con el director llegó a un punto en el que tuve que decir, si me comunico con esta persona tiene que haber algo por escrito o tiene que haber un tercero, porque hubo acuerdos hablados que yo llegué con él durante el montaje y él sencillamente los negó en la reunión que tuvimos con la directiva de la Fundación Museos Nacionales, entonces era una persona que ya no tenía palabra, confianza. No podía confiar en una persona que había negado acuerdos de palabra. [Divagando rápidamente]. Pero claro, en esto yo rodé porque dentro en reunión con el museo, me pedían un soporte escrito, y no lo tenía. Por eso te digo que la relación con la directiva del museo fue desde la hostilidad.

20ª pregunta: El MUVA pertenece a la Fundación Museos Nacionales desde 2014, regulado por el Ministerio del Poder Popular para la Cultural. Además, es miembro institucional de ICOM Venezuela. ¿Cómo funcionan tales vínculos dentro de la sala expositiva?

Respuesta: Antes era el Ateneo de Valencia. Fue tomado, expropiado y cambió al Museo de Arte de Valencia. Varios de los trabajadores quedaron, otros se fueron. Por las redes sociales había personas que me decían, quién te manda a trabajar con ellos, o sea, estás trabajando con este grupo de personas que no están capacitadas y evidentemente eran las personas que en algún momento trabajaron y estaban dentro de este conflicto entre lo que había sido la institución previa y lo que era ahora. Eso también generó tensiones por diferentes personas del público. El texto que yo escribí, *Dialéctica de los Escombros*, yo hago relación entre lo que fue la exposición de Javier Téllez en ese museo y lo que había sido en este momento, que cómo se justifica que en este museo, donde se realizaron instalaciones de este estilo, se realiza una intervención como la que estoy proponiendo y sencillamente la gente la destruye, y no haya una respuesta por parte de

la institución. A nivel de currículo es la única exposición que tengo en un museo de Venezuela, pero fíjate, fue todo este caos [risas].

Continuación de la respuesta:

Puede que estén inscritos (en ICOM), que pertenezcan, pero a nivel de prácticas, fíjate lo que ocurrió, hay una ruptura. Evidentemente dentro de estas regulaciones, si se presenta una obra de este estilo o si ocurren este tipo de situaciones, hay unas normas, unas reglas. Entonces siento que en la práctica no se aplica [decepcionado].

21ª pregunta: ¿La censura de El Tercer Mundo fue expresada en las redes sociales y medios? ¿Cuál fue la reacción del museo frente al escándalo?

Respuesta: A nivel de otros medios no, fue solo redes sociales. Una de las preocupaciones del museo era que yo no mencionara detalles de lo ocurrido a través de las redes sociales. Ellos tenían mucho cuidado con lo que estaba ocurriendo porque sí fue una alta presión para ellos, y las personas que destruyeron las obras, uno de ellos contactó por las redes sociales, trataron de crear un grupo en contra de lo que había ocurrido pero eso fracasó. Nadie se unió, no hubo respuesta. Todo fue criticar lo que había ocurrido y fue algo que se manejó mucho más por las redes sociales. En mi caso, para mi obra, yo le hallé mucho sentido a las cosas que hacía antes, en algunos casos por tratar de conservar archivos, esta obsesión por documentar. En mi primera exposición yo hice una página web. Entonces en el Tercer Mundo yo hice una página web en la cual podía desplegar más el proceso de la obra, y cobró todo el sentido porque toda la muestra me lleva a lo inmaterial, lo digital, y es lo que queda de todo el proceso. Pienso que hay muchas limitaciones a nivel de otros medios [pausa de dudas], en nuestro país no veo televisión y a nivel de escrito no toqué ese punto, aunque pude haberlo hecho.

22ª pregunta: ¿Puedes narrar sobre las acciones que tuvieron lugar durante el evento?

Respuesta: Hubo una persona que llegó a sala y ella grabó cuando destruyeron las obras, yo estaba como loco buscando ese vídeo porque era la prueba final de que estas personas estaban destruyendo obras, que yo decidí mantenerme en el performance. Porque es interesante cuando me hiciste las preguntas sobre el performance. Yo estuve comiendo arroz y estas personas comenzaron a destruir las obras y yo permanecí todo

el tiempo en el performance. De hecho ellos agarraron el cuadro de arroz, lo reventaron, a mí me cayó arroz podrido y vidrios, yo seguí comiendo arroz todo el tiempo porque dije, esta es la obra, voy a permanecer aquí así haya un terremoto. Cuando estas personas están destruyendo las obras, yo estaba con mi pareja, él baja a llamar a seguridad pero hubo una chica que se quedó grabando lo que estaba ocurriendo. El detalle fue que esta persona le dio el video a uno de los de Octubre Joven, a Esmel, supuestamente esta persona también tenía miedo porque las personas que destruyeron las obras la vieron, y Esmel tampoco me quiso dar el video. Creo que hasta me eliminó de Facebook, me dejó de hablar porque yo respondí, le dije que no estaba de acuerdo y que me molestaba porque era una prueba que iba a utilizar para demandar a estas personas y visualizarlo junto al museo, para que se viera realmente. Fíjate que no había aire acondicionado, no había cámaras de seguridad, era la sala que utilizaban para hacer propuestas más experimentales. Todo esto jugó en contra. Hay un video, existe, pero no lo tengo [sonrisa de nervios].

23ª pregunta: ¿Qué acciones fueron tomadas para resistir a la censura sufrida?

Respuesta: No estaba seguridad. Ese día era la inauguración de Octubre Joven, ellos en la planta inferior tenían un evento, un concierto y seguridad estaba concentrada abajo. Una de las cosas que yo utilicé cuando demandé, cuando hablé con el museo, es que estas personas alegaban que ellos me preguntaron y yo los autoricé, cuando lo que yo hice fue comer arroz y ya. Sí, obviamente me preguntaban a cada rato si era arte contemporáneo, yo decía que sí, pero ellos se agarraron de eso para destruir las obras, porque ellos decían que me preguntaron si ellos podían intervenir entre comillas y realmente lo que hicieron fue destruir todo. No había testigos, entonces era la palabra de ellos contra la mía. Al museo le convenía más mantener un discurso de que era una obra abierta, que yo no había cerrado la obra de manera que ellos podían generar cierta flexibilidad en la propuesta para decir que había sido una interacción. El otro detalle es que hay otros videos, donde yo tuve que hacer *screenshot* y mostrar cuando denuncié y cuando fui al museo que estas personas habían estado más temprano y esperaron que la sala estuviese vacía para destruir las obras, porque eso también era como parte de una prueba, porque como ellos fueron identificados y una de ellas trabajaba para una

institución gubernamental y la botaron, supuestamente. Yo pude ver el video en el registro de performance cuando era más temprano que ellos estaban en sala y habían hecho un recorrido. Fue una cosa planeada. Si hubiese sido una interacción, ¿por qué no lo hicieron cuando la sala estaba llena? [Narrando los hechos nuevamente con más rapidez] Fue todo una experiencia [risas]. Yo me reí, fue una cosa super loca, demasiada presión [serio nuevamente]. Hubo mucha gente que me apoyó pero hubo mucha gente del medio del performance que me impresionó, fue como encontrarme solo [decepcionado].

25ª pregunta: Después del acto censor, ¿puede ser percibido un cambio (de discurso y actitud) en la institución que participó de la censura?

Respuesta: Me di cuenta también de lo fragmentado que estamos dentro de distintos medios artísticos, porque era una cosa que le pudo haber pasado a cualquier artista del performance y yo sentí muy poco apoyo de personas que podían generar cierta postura, los sentí muy distantes como que, ah bueno, haciéndose un poco los locos. Luego me di cuenta que en el salón Octubre Joven, al año siguiente premiaron obras críticas del gobierno porque querían darle una vuelta a la imagen que se había generado del salón. Hubo una presión, cierto impacto. Y al año siguiente premiaron a Raúl, trataron de maquillar diciendo que no somos tan, sabes [pausa dudoso antes de cerrar la entrevista].

Observaciones: MAX Provenzano se expresa sin temor, él retoma sentencias para crear énfasis y continuar el diálogo. Sin embargo, por momentos su narración parece omitir nombres de ideologías y movimientos políticos que son clave para la construcción del análisis del discurso.

Apêndice F – Entrevista a Fernando Baril

22 de dezembro de 2020, 17:00 (BRA)

Fernando Baril: entrevista sobre Queermuseu

1ª pergunta: que reflexões e possíveis leituras vemos na obra de Bia Leite?

Resposta: a obra está feita através de contrastes de cores, usando cores primária puras (sem misturas ou variações). Bia foi bem direta com seus personagens, não queria várias interpretações. A nudez da criança foi para incomodar e chamar bastante a atenção, e usou as palavras sobre os corpos para não deixar dúvida da proposta dela em mostrar, sim e muito. Sim, a obra dela foi relacionada com pedofilia, estou tentando entender a loucura sexual de várias pessoas.

2ª pergunta: que reflexões e possíveis leituras estão na sua obra exibida?

Resposta: como autor o objetivo no início do quadro eu queria um Jesus dando coisas comuns e corriqueiras as pessoas, mas começou a faltar mãos para as coisas que queria colocar, então resolvi cruzar com a deusa Shiva, assim teria mais possibilidades. Mesmo assim faltou alguns braços para colocar mais porcarias. Para mim a obra não está nada relacionada com religião, só com coisas do cotidiano que quase somos obrigados a consumir, está relacionado com grana. Quando pintei esse quadro em 1996 pintei o melhor computador da época, olhando hoje parece uma coisa da Idade Média, assim como as demais coisas que coloquei. Estamos em outra velocidade, e acho que o artista não pinta seu tempo, pinta sua passagem pelo tempo. A moldura interrompida foi apenas idéia de um amigo criativo, curti.

3ª pergunta: que leituras existem na obra de Cerqueira?

Resposta: a obra tem várias leituras... pessoa sem censura, campeão de automóvel faz o mesmo (joga líquido sobre seu corpo), carnaval, etc. Quando vejo um trabalho, a minha sensação é ver se aquilo me toca e analiso mas procuro sempre ver o todo, não olho para os detalhes, quero ver tudo de uma só vez.

4ª pergunta: que elementos passíveis de censura podem ser visualizados nas obras mostradas?

Resposta: todos os elementos. Não entendo que elementos são esses? Pênis? Vagina? Trans? O que tem de novo nisso? Se os censores de hoje fossem aos museus tradicionais, censurariam muitos trabalhos, talvez mais picantes que hoje. A imaginação dos censores salvou a exposição do anonimato.

5ª pergunta: alguém questionou se as obras eram arte ou não? Como aconteceu tal questionamento?

Resposta: na verdade não entendi bem o que meu quadro de Jesus estava fazendo na exposição, e foi a grande estrela da mesma, talvez pela tradução ao pé da letra de Queer, estranho. Tivemos poucas participações, poucas entrevistas, nós artistas não conseguimos nos reunir para protestar, no Brasil é cada um por si, como tudo por aqui.

6ª pergunta: você já experimentou censura no passado? Se for assim, pode descrever o nível e modo de censura?

Resposta: ainda não (foi vítima de censura), mas já ouvi muitas críticas, que sou muito pesado, realista, cruel. (Os censores) sempre tentam, querem holofotes, mas aos poucos vamos entendendo essa manobra. (A censura de Queermuseu) acho que foi um caso isolado. Quando veio a censura em Porto Alegre, tentamos nos reunir para que o que faríamos, veio o convite do Rio de Janeiro, aí sucesso total. Em Porto Alegre foi o banco (que fechou) e não o museu, eles fecharam e ponto.

7ª pergunta: pode descrever o público que visitou a exposição?

Resposta: foi um sucesso total, todos maravilhados com a exposição e quando fechou todos ficaram de cara com o fechamento. (As redes sociais) derem muita força à exposição, as redes sociais parecem mais terroristas, mas ajudaram a divulgar bastante.

8ª pergunta: Você considera que o conflito poderia ter sido resolvido através de um processo judicial?

Resposta: acho que não demoraria demais, acho que toda essa confusão criou uma expectativa e sucesso. Como impacto positivo, ela gerou curiosidades e sucesso de público.

Observação: o entrevistado não respondeu algumas perguntas.

Apêndice G – Entrevista a Bia Leite

22 de dezembro de 2020, 15:00 (BRA)

Bia Leite: entrevista sobre Queermuseu

Plataforma Google Meet

1ª pergunta: por favor você pode falar sobre um pouco sobre você e o caso Queermuseu?

Resposta: eu fui batizada Beatriz Leite, nasci em Fortaleza, aqui no Ceará. Fui estudar com 20 anos em Brasília, na UnB, artes plásticas, fui morar sozinha lá, aí comecei pintar assim. Para entrar na UnB tem um teste de habilidade específica que eu não passei de primeira, eu passei na segunda vez, e aí fui fazer curso, e estudei mais História da Arte. Comecei pintar nas aulas de Pintura I (04:27), comecei experimentar assim algumas coisas, óleo, acrílica, e aí na matéria pintura II que a proposta é simples, no semestre era fazer uma série de pinturas. Na época estava bombando muito o *Tumblr* da criança viada, e aí eu fiquei pensando isso é uma coisa que eu gostaria de retratar, porque eram muitas fotografias, tinha imagem e tinha um texto, já estava pronta, juntava como eu quisesse para compor a pintura e estava colocando elas na história da pintura. Eu fotografaria, aí eu ia postar no meu *Tumblr*, isso foi no 2014-2013, seria uma coisa mais assim, de internet e tal. Em 2017 continuei pintando, fiz outras séries depois, me formei em 2016, e aí em 2017 tive esse convite para participar da exposição da Queermuseu, fiquei muito feliz porque o espaço do Santander Cultural é muito bonito, muito grande, tem vários artistas incríveis, e senti tempos da história do Brasil, variado, porque *Queer* tem vários sentidos, não só na questão de gênero, sexualidade, mas é uma coisa mais abrangente na exposição. Fui pra exposição [pausa pensativa] foi tudo ótimo, eu fui na casa de uma prima minha, ela é artista, de teatro, e ela foi comigo pra abertura. Na abertura teve uma performance de um menino que jogou uns cartazes (os seguranças foram muito brutos com ele) [pausa de dúvidas] eu vi isso acontecendo, não entendi direto mas era uma coisa tipo assim, eles tentaram deter ele porque botava em perigo a segurança das obras, segurança é de banco então eles não são treinados para, sei lá, aconteceu isso mas foi super ótima a festa, muita gente, até teve uma mostra de cinema na exposição. Fiquei indo no outro dia para ver a exposição, e também para ver esses filmes, fiquei olhando a

exposição, sempre olhando minha obra e pessoas tirando fotos, elas sempre foram muito queridas, as pessoas se identificam e ficam felizes de se ver, inclusive eu fico feliz de me ver naquela tela. Ela transmite uma coisa afirmativa. [Pausa pensativa] Depois de um tempo que abriu, foi alguns meses que aí teve o MBL, e tal, eu fiquei super assustada, foi horrível, lembro que estava em Brasília, sei lá, fiquei muito assustada, apaguei todas minhas *selfies* das redes sociais, quis me proteger a mim e a minha namorada, estava com certo medo de ser atacadas. De nenhuma maneira me exponho a essas violências.

Intervenção sobre as intenções da entrevista

Continuação da 1ª resposta: teve manifestações em Porto Alegre, e me assustava a proporção que foi tomando as coisas. Eu sou muito tímida também e aí teve um jornalista do Correio Braziliense (jornal) e eu dei entrevista por telefone, uma coisa sobre pintores do DF, entrevistaram vários pintores e eu estava no meio da entrevista, e quando saiu a reportagem os outros artistas falavam a idade, de onde eram, como surgiu interesse pela pintura, uma resenha completa, e no meu só falava foi acusada de pedofilia na exposição, uma coisa horrível, meu deus, não mostraram nada do que eu falei na entrevista que era para ter sido sobre esse conteúdo, e só colocaram coisas erradas ainda. Quiseram me queimar no jornal, tipo, fiquei traumatizada, então não vou dar mais nenhuma entrevista, “vsf”. Não confio em ninguém. Eu fiquei nessa, muito traumatizada até depois disso que eu tive disposição, o jornalista veio falar comigo, eu disse meu deus, que diferente falar só sobre o trabalho, eu estava com medo de puxar outros assuntos assim porque é polemica de um crime que não tem nada a ver com a obra. Então Eu quase fui chamada para CPI da Pedofilia em Brasília, o curador foi chamado, né, aliás foi soltado (correção do entrevistador: “solto”) para dar depoimentos lá, sei lá o nome do homem lá da CPI da pedofilia [pausa pensativa], um negócio bem pesado um monte de pastores evangélicos perguntando coisas para ele que não têm nada a ver com arte, enfim, ele foi muito corajoso, eu não teria coragem, eu ia desmaiar antes de ir e sei lá [sorrindo]. Ainda bem que não chegou ao ponto, ficou no ar, e virou meu contato para me mandar perguntas da CPI, perguntas por Correio para eu responder, ainda não chegou nada para mim, graças a Deus. Não quero passar por isso, eu me mudei também, estou no Ceará agora, porque Brasília é muito conservadora assim como o Sul, né. Hoje em dia me sinto mais segura,

aqui não sinto nenhum tipo de possibilidade de agressão, como sentia lá em Brasília que me sentia vulnerável.

Intervenção: vou lhe mostrar as obras que escolhi, e logo vou fazer perguntas relacionadas a elas. Pode ser? Então, vou compartilhar minha tela.

(Mostrando obra da artista entrevistada)

2ª pergunta: você poderia fazer uma análise, uma interpretação sobre sua própria obra?

Resposta: um processo que acontecia no site da Criança Viada, não era meu né, as próprias pessoas mandavam essas fotografias da família assim com poses que não padrões, e o menino postava com alguma coisa engraçada, identificando quem era a pessoa e tal, assim, eu [pausa] como dissidente de gênero nunca fui muito padronizada como uma menina, porque eu fui assim designada como menina, eu me identifiquei logo com essas crianças e [pausa de dúvidas] acho que elas podiam ser bem afirmativas, brincando ali, algumas são sobre super-heróis, com brinquedos, sempre alguma coisa que, sei lá, mostra algum contexto para aquele personagem. Me interessa a imagem e sugerir uma ação e a imagem ter texto também.

3ª pergunta: a obra foi relacionada com pedofilia, que você consegue refletir sobre essa interpretação?

Resposta: foi um ataque primeiramente transfóbico porque eles viram as crianças de travesti e viada, e 90% das pessoas trans são jogadas no mundo da prostituição, por falta de oportunidades, e as pessoas colocam aquilo na cabeça e supersexualizam inclusive as crianças. Não sei que eles imaginaram, eles sexualizaram elas, não tem nada a ver. São crianças brincando, em nenhum momento tem alguma coisa com sexo, com nada. Aí no momento que eles sexualizaram é o momento transfóbico, o movimento primeiro transfóbico e depois homofóbico, tipo colocar aquela criança na marginalidade sem nem se questionar. Dizia muito sobre eles, como eles enxergam o corpo dissidente. Desde criança a gente dissidente sempre soube que a gente era diferente porque eles fazem questão de mostrar pra gente, é isso. Esse movimento desde o início é muito nítido, eles estão se deparando com crianças e estão pensando coisas que eles pensam sobre as crianças, sobre o corpo real, não só a representação.

(Mostrando obra de Fernando Baril)

4ª pergunta: como poderia se interpretar a transfiguração entre Jesus e Shiva?

Resposta: [pausa refletindo] ela incomodou muito pelo vibrador, uma das mãos tem um vibrador e as pessoas ficaram loucas com isso porque como Jesus tem um vibrador. E uma coisa sobre a religião indiana também incomodou. Ela é muito complexa, é muito bonita, muito religiosa, muito cristã. Há várias leituras cristãs que serviam para multidiversidade de coisas, a fé, amor que floresce em si, acho muito bonito também. Totalmente na realidade, esses elementos Pop, o computador, desmitificando esse corpo torturado, mas ao mesmo tempo até horrível porque é um Cristo torturado ainda com sangue nos braços cortados, eu acho um filme de terror, mas a Crucifixão também é coisa de filme de terror, então é uma cena mais violenta ainda que a cena da Crucifixão que ela é amaciada pelo olhar das pessoas mesmo sendo uma cena horrível.

(Mostrando obra de Flávio Cerqueira)

5ª pergunta: o bronze está relacionado com a narrativa desenvolvida na escultura?

Resposta: na exposição, na curadoria, essa obra estava frente à frente para uma pintura de Antônio Obá que se chama Tigrinho, eu acho, onde existia essa função que se chamava esse gênero de tigrinho que eles levavam as peças para derrubar no mar, e aí essa água manchava o corpo dos meninos. Achei muito interessante esse diálogo. Na exposição você vê essas duas obras uma frente para a outra, porque é o mesmo movimento de escorrer essa coisa branca, eu fiquei muito marcada quando vi a exposição. Será que por ser criança incomoda aos conservadores?

6ª pergunta: qual é o intuito do personagem em se cobrir de tinta branca? A iconografia da obra, a representação do personagem coincide com estereótipos raciais?

Resposta: tinha outra obra do Antônio Obá que tinha escrito vagina, pênis, algumas partes do corpo. E ele é um artista negro que trabalha com ícones religiosos. Ele tem uma performance, ele rala uma santa, fica um pó branco e fica esse pó no corpo dele, sabe? E ele foi muito atacado também, ele teve que sair do país, foi fazer uma residência não sei aonde, enfim, por ele ser negro e mexer com pessoas religiosas [Sorrindo]. Alguns são supremacistas, mesmo racistas que não conseguem perceber isso porque

ele teve gente rezando do lado do fora do Museu Nacional, segurando as mãos porque ele ia fazer uma coisa lá, ia ter obras lá, uma coisa bem séria, tipo Queermuseu. Por eu ser branca talvez não tive questões raciais [gesto de negação].

7ª pergunta:

[Responde que não entendeu a pergunta]

7ª pergunta novamente: alguém questionou se as obras eram arte ou não? Como aconteceu tal questionamento?

Resposta: eu fiquei acompanhando comentários de publicações no Instagram e Facebook, e até hoje eles comentam que isso aí não é arte...isso aí é um desenho mal feito. Sim eu estava realmente usando pouca tinta, desenhando com pincel mesmo, coisas que são elementos que não tem nada a ver [Sorrindo]. São comentários que eu acho engraçados, porque sei lá, está bem desenhado, por que é que eles falam isso? Por que tem a palavra viado? São só imagens no fundo branco, não tem um cenário? Por que que as pessoas falam isso? [Sorrindo] Eu fico me questionando que é que tem que ter para ser considerado uma pintura de arte? Sei lá. Até hoje vejo comentários sobre essas telas que acho curioso, porque eles não tem direito de falar que é ou não é [baixando a voz]. Nessa linguagem poderia ser uma fotografia, um desenho, uma gravura, milhões de coisas, mas é uma pintura. Na história da pintura é uma coisa muito respeitada, pessoas retratadas desse jeito, quis colocar elas assim, nesse movimento. Quanto mais falam que elas não são, vão ser mais [com convicção]. Até bom que eles não achem porque torna elas mais importante ainda. [Pausa] Na época quando eu fiz essa obra, conversava com minha mãe, surgiu também que estava morando sozinha, ela não tinha ninguém comentando sobre, e quando eu a apresentei para minha turma da UnB teve uma mulher que achou estranho e não gostou, e falou pode ser normal para você mas para mim não. [Risos] O professor falou, então vamos a pensar, acho que talvez essas coisas falam mais sobre a pessoa que está vendo do que as imagens.

8ª pergunta: que ações foram tomadas por você e outros artistas para resistir à censura sofrida?

Resposta: eu até usei nome de coletivo, não usei meu nome nas coisas porque fiquei traumatizada. Teve uma exposição no Rio que o curador fez um texto que falava dos trabalhos de artistas que falam sobre erotização infantil, e eu não queria estar mais relacionada com esse tipo de pressão, dar abertura para ter comentários sobre isso, relacionado com assédio às crianças, enfim, eu fui lá e alterei na verdade, perguntei se poderia ser mudado porque era uma expressão que eu não queria estar mais associada de nenhuma maneira. Também não ia a muitos eventos na época que estavam tendo algum tipo de censura, até exposições mesmo eu fiquei sem querer ir porque não queria falar sobre isso, não queria dar minha cara [olhar de preocupação]. Depois eu vi que na verdade não mudou, as pessoas que são violentas elas não participam do mundo das artes, eles não vão para as aberturas, não vão para a exposição, não mudou o público, eles não são desse circuito das artes.

9ª pergunta: a censura da exposição foi um caso isolado ou fazia parte de uma série de ações políticas?

Resposta: eu acho que foi 2017, era um ano pré-eleição, polarizado, muito forte. Eles queriam colocar os gays naquele museu como uma coisa de os gays querem isso, a esquerda quer isso, os comunistas, zoofilia [dramatizando]. Crimes que não tinham nada a ver com a exposição, alguns estavam lá era para ser questionados, não para incentivar. Ficaram colocando sua própria narrativa. [Pausa] Acho que foi coisa do MBL né, então realmente foi uma coisa de manipulação política, talvez planejada para que uma coisa fosse perdurada.

10ª pergunta: caso você saiba, como se posicionou o equipe do museu diante das decisões curatoriais e planejamento da exposição?

Resposta: não sei como foi a curadoria. Para mim era uma exposição que estava sendo pensada há muitos anos pelo Gaudêncio [olhando para cima e depois fechando os olhos], e aí ele era diretor do Museu do Rio Grande do Sul, ele foi conseguindo muitas obras por ser desse museu. Aos poucos construindo a curadoria daquele museu com apresentação

dele, uma coisa bem bonita, sabe, uma construção lenta, no final do processo eles foram chamados. Era um negócio bem sério, de um banco. Mas depois que teve essa polêmica, o banco decidiu fechar, não apoiou nada, apenas fechou e deixaram lá encarceradas, porque teve alguns dias que as obras não podiam sair de lá. [Pausa pensativa].

11ª pergunta: pode descrever o público que visitou a exposição?

Resposta: teve muita visita de escolas. Eu entrei em contato com o educativo, e eles me contaram que foi bem recebida a exposição. A minha obra estava no programa educativo para falar sobre *bullying* na escola, era muito legal, eu fiquei com orgulho [sorrindo]. Estão trazendo essa discussão para os alunos, fiquei muito feliz com o programa educativo. Até não tenho mais o que estava escrito nos textos, tinham algumas noções equivocadas no vocabulário da Queermuseu, vários erros assim, que não incluíam comunidade trans mais seriamente na exposição, no educativo, fizeram isso quando reabriu no Parque Lage, contrataram pessoas trans para o centro educativo, é o mínimo. De texto tinha no vocabulário do texto da curadoria tinha, por exemplo, travesti: homem que se veste de mulher, meu deus, quem escreveu isso? [Olhar sério] Desatualizado.

12ª pergunta: as redes sociais tiveram um papel relevante na censura das exposições de arte?

Resposta: acho que teve uma caída depois, de uns anos para cá, mas na época era coisa de eventos de Facebook, ataques, comentários negativos, ameaças de fechar a conta do Santander por exemplo, aí o fechamento foi mais rápido. [Pausa pensativa] Eu me assustava com os comentários, por exemplo, eu fiz uma individual logo depois em São Paulo e fiquei com medo de ir pra abertura porque li comentários tipo «vamos ter que queimar, tem que queimar as telas» [caricaturando as vozes dos censores]. Mas não aconteceu nada, simplesmente foi normal. Isso é coisa de covarde que fala coisa na internet e na vida real só quando está em grupo se sente confortável para agredir alguém, sabe? Na internet é fácil é só escrever, na vida real eu quero ver [Rindo].

Breve intervenção:

Continuação da resposta: O público não foram só crianças, foram bem variados, inclusive quando estive no Parque Lage teve uma movimentação muito grande, filas. Bem variados também. [Pausa] Então a Beatriz Milhazes ou Adriana Varejão aliás, ela processou quem falou do trabalho dela então ela ganhou uma grana. Eu poderia ter feito isso, mas eu não gosto dessas coisas, não tinha muito dinheiro também para fazer isso, não tenho coragem se alguém ia me violentar, não quero passar por isso. Prefiro seguir minha vida e não tocar mais no assunto. Mas sim, teve gente que resolveu no processo mas eu não fiz [rosto de pena].

13ª pergunta: que impacto positivo poderia ter ocasionado a censura da exposição?

Resposta: esta entrevista é um exemplo positivo [sorrindo] porque você está fazendo uma pesquisa e ver outras pessoas do campo acadêmico para pesquisar sobre isso e escrever sobre, pedir autorização. Tu chegou a mim, estamos falando sobre esse assunto, sobre a exposição. Isso deu uma circulada maior nas discussões que geraram no campo da educação principalmente, eu acho. Enfim, a obra se insere no circuito da educação e chegam para mim para falar como é legal e se sentiram bem. Inclusive estou trabalhando num filme, que vai ser um projeto com produtora da França que foi inspirado nessa tela, «Deusa das Águas / Criança Viada» e aí eu vou participar para expor lá meu trabalho de hoje em dia e também a Criança Viada na França. Coisas que não teriam acontecido se não tivesse [pausa e parece mudar de ideia] oportunidades assim, sabe. Fiquei muito feliz, maravilhoso mesmo. Estou participando do roteiro, vai ser gravado o filme do menino, vai ser legal.

14ª pergunta: o governo do presidente Michel Temer em 2017 é mencionado pela mídia como um dos mais impopulares. Por que os grupos conservadores vincularam a exposição Queermuseu com a esquerda política?

Resposta: mais ou menos estou familiarizada. Como se fosse uma técnica fascista de criar essa polarização de pode ou não pode, uma coisa nazista. Como se fosse coisas proibidas, isso não tem moral e isso não cabe, coisas de religião, de religião digo se eu falasse positivamente do cristianismo porque outra coisa, nem outra religião nem falar que vai questionar dogmas do cristianismo. Mas assim, o controle do corpo, coisa de

controle sexual, de gênero. Também acho que como minha obra foi uma coisa horrorosa que coloca a pessoa como criminosa, como uma pedofilia, acho que eles adoraram que eram crianças assim, que ela coloca uma fragilidade. Quando mexem com crianças qualquer coisa, ah não podem nem questionar nada [imitando voz preocupada]. Até teve uma moça com um trabalho sobre pedofilia, foi um trauma para ela aquela pintura, ela teve que responder na delegacia por que ela pintou aquilo. Foi feito depois esse tema na pintura, pegaram os artistas como essas pessoas que «meu Deus, eles fazem esse tipo de coisa». Uma das coisas que eles estavam acusando sobre assédio sexual, ato criminoso, era o performance do Max, performance dele nu, e foi logo depois, ele sofreu muito também. A peça da Renata Carvalho, Jesus Travesti, uma coisa assim, também foi muito censurada depois do Queermuseu. Censurada em lugares que tinha passado em edital, e aí chegou na hora e não podia porque era uma Jesus travesti. Não que tinha sido por causa da Queermuseu, mas as pessoas ficaram mais inflamadas, por essa coisa da Guerra Cultural mesmo.

Intervenção

Continuação da resposta: tinha sido uma oportunidade para criar essa tensão para próxima eleição, vinculando a direita. Até está menos polarizado hoje, naquela época que ainda estava Dilma acho que foi [pausa] manipulado, no sentido de criar esse imaginário sobre os artistas e comunidade LGBT, voltar com um olhar perverso para essas pessoas.

15ª pergunta: os grupos conservadores supostamente encontraram espaços de divulgação ideológica nas redes sociais e mídia. O escândalo afetou à opinião pública da sociedade brasileira?

Resposta: [ficou calada por vários minutos] realmente foi uma proliferação de *Fake News* no Whatsapp. Pega uma imagem e relaciona com pedofilia. Esse movimento no Whatsapp foi usado na campanha do Bolsonaro, essa tática, talvez era um teste, assim, vamos falar sobre os gays e todos vão acreditar, prejudicaram em mamadeira de piroca até no áudio, foi um imaginário lentamente criado, lentamente não né, porque é rápido as coisas no *WhatsApp*. Eles acreditam logo. Vê e acredita.

16ª pergunta: em 2014, a Bancada Evangélica no Congresso Nacional tinha 90 parlamentares, cresceu a 203 depois das eleições de 2018. Eles se posicionam contra qualquer ação reivindicativa das mulheres e da comunidade LGBTQ+. Você considera que a censura de Queermuseu se relaciona à representatividade conservadora e cristã no governo?

Resposta: com certeza. Um que estava presidindo a CPI da Pedofilia era um “super” pastor, ele vai achar que todas as coisas LGBTQ [interrompeu se mesma] até as perguntas que ele fez pro Gaudêncio foram coisas muito ignorantes enquanto ao conteúdo, à história da arte, enfim não tinha nada a ver, ele nem sabia quais eram as obras, nem viu direito. Só achava uma coisa, totalmente desinformado. Acho que eles são LGBTQfobicos ao nível que nem querem a palavra gênero em nenhum lugar, a palavra gênero que não tem nada a ver com ser gay ou não, são muito preconceituosos ao nível de não-informação. Eles criam um termo «ideologia de gênero» e acham que é nosso, nem existe, achando até que ideologia é terrível.

Depoimento do entrevistador: às vezes ela expressa frases desconexas e inacabadas até conseguir o jeito de dizer melhor o que pensa. Também utiliza linguagem informal, por exemplo, finalizando as frases em "sabe?"

ANEXOS

Anexo A – Termo de compromisso assinado por MAx Provenzano, caso El Tercer Mundo

DECLARACIÓN DE LIBRE CONSENTIMIENTO

Expreso por medio de esta declaración, que estoy de acuerdo en ser entrevistado(a) en la investigación de campo referente a la tesis de Maestría titulada "Censura de las memorias subterráneas en los museos de arte: exposiciones El Tercer Mundo y Queermuseu" desarrollada por Jair José Gauna Quiroz, alumno del Programa de Post-graduación de Memoria Social y Patrimonio Cultural en la Universidad Federal de Pelotas (UFPEL). También autorizo el uso de mi imagen y voz concernientes a la participación online a través de plataforma de videoconferencia, las grabaciones serán utilizadas solamente para recolección y análisis de datos relacionados con la producción científica. Fui informado(a) además que la investigación es orientada por Daniel Mauricio Viana de Souza, a quien puedo contactar en cualquier momento que juzgue necesario a través del correo electrónico danielmvsouza@gmail.com. Afirmo que acepté participar por voluntad propia, sin recibir incentivo financiero ni cualquier otra recompensa, y con la finalidad exclusiva de colaborar para el éxito de la investigación en sus objetivos estrictamente académicos.

Pelotas, 11 de julio de 2021

Firma del participante: 

Firma del investigador: 

Anexo B – Termo de compromisso assinado por Elizabeth Marin, caso El Tercer Mundo

DECLARACIÓN DE LIBRE CONSENTIMIENTO

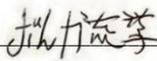
Expreso por medio de esta declaración, que estoy de acuerdo en ser entrevistado(a) en la investigación de campo referente a la tesis de Maestría titulada "Censura de las memorias subterráneas en los museos de arte: exposiciones El Tercer Mundo y Queermuseu" desarrollada por Jair José Gauna Quiroz, alumno del Programa de Post-graduación de Memoria Social y Patrimonio Cultural en la Universidad Federal de Pelotas (UFPEL). También autorizo el uso de mi imagen y voz concernientes a la participación online a través de plataforma de videoconferencia, las grabaciones serán utilizadas solamente para recolección y análisis de datos relacionados con la producción científica. Fui informado(a) además que la investigación es orientada por Daniel Maurício Viana de Souza, a quien puedo contactar en cualquier momento que juzgue necesario a través del correo electrónico danielmvsouza@gmail.com. Afirmo que acepté participar por voluntad propia, sin recibir incentivo financiero ni cualquier otra recompensa, y con la finalidad exclusiva de colaborar para el éxito de la investigación en sus objetivos estrictamente académicos.

Pelotas, 12 de agosto de 2021

Firma del participante:



Firma del investigador:



Anexo C – Termo de compromisso assinado por Bia Leite, caso Queermuseu

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) na pesquisa de campo referente à dissertação intitulada "Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte: exposições El Tercer Mundo e Queermuseu" desenvolvida por Jair José Gauna Quiroz, discente do Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Assim como autorizo o uso da minha imagem e voz concernentes à participação online através de plataforma de videoconferência, as gravações serão utilizadas somente para coleta e análise de dados relacionados com a produção científica. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Daniel Maurício Viana de Souza, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail danielmvsouza@gmail.com. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa em seus objetivos estritamente acadêmicos.

Pelotas, 09 de julho de 2021

Assinatura do(a) participante:

Bia Leite

Assinatura do(a) pesquisador(a):

Jair José Gauna Quiroz

Anexo D – Termo de compromisso assinado por Fernando Baril, caso Queermuseu

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) na pesquisa de campo referente à dissertação intitulada "Censura das memórias subterrâneas nos museus de arte: exposições El Tercer Mundo e Queermuseu" desenvolvida por Jair José Gauna Quiroz, discente do Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Assim como autorizo o uso da minha imagem e voz concernentes à participação online através de plataforma de videoconferência, as gravações serão utilizadas somente para coleta e análise de dados relacionados com a produção científica. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por Daniel Mauricio Viana de Souza, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário através do e-mail danielmvsouza@gmail.com. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa em seus objetivos estritamente acadêmicos.

POA, 20 de julho de 2021

Assinatura do(a) participante: _____

Assinatura do(a) pesquisador(a): _____



ホムナガキ