

Rosângela Fachel de Medeiros
Doutora em Literatura
Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.

Enquadramento e convergência - o queer como resistência

Framing and convergence - queer as resistance

Resumo: Este artigo reflete sobre as questões implicadas na convergência midiática de discussões referentes a enquadramentos identitários de gênero LGBTTQIA em produções artísticas, midiáticas e culturais contemporâneas a partir do caso de encerramento da *Queermuseu* em Porto Alegre, RS, Brasil.

Palavras-chave: Convergência midiática; enquadramento identitário; queer; Queermuseu.

Abstract: This article reflects on the issues involved in the media convergence of discussions regarding framing gender identity LGBTTQIA in contemporary art media and cultural productions in relation to the premature closure of the exhibition *Queermuseu* in Porto Alegre, RS, Brazil.

Keywords: Media convergence; identity framing; queer, *Queermuseu*.

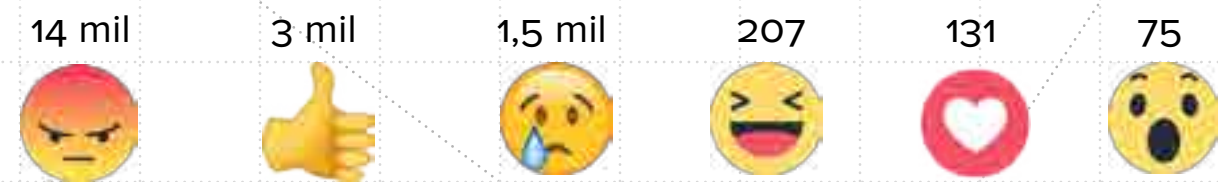
No dia 10 de setembro de 2017, eu estava em São Paulo, participando de um evento acadêmico, quando pela postagem de um amigo jornalista no Facebook fiquei sabendo dos rumores de um possível encerramento prematuro da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na Arte Brasileira*, que acontecia no Santander Cultural, em Porto Alegre - RS. O motivo seriam manifestações contrárias ao teor da exposição, que nasceram na internet e chegaram às portas do museu. Enquanto esperava incrédula pela possível confirmação da notícia, me lembrava que não havia visitado a exposição, pois optara em fazê-lo junto com meus alunos do curso de graduação em Letras da URI (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões), havendo agendado, para dali a alguns dias, uma visita guiada. Não demorou muito para a confirmação do cancelamento chegar por meio de uma mensagem privada no Facebook. E, em poucos instantes, já era possível ler na página oficial da instituição no Facebook, uma “Nota sobre a exposição *Queermuseu*” (Figura 1), que apresenta suas justificações sobre o seu encerramento prematuro e imediato:

[1] Originalmente criada como LGBT – Lesbicas, Gays, Bissexuais e Trans, e em uso desde 1990, com o passar do tempo e a maior atenção a essas indivíduos e as suas questões, a sigla foi sofrendo adequações, sendo essa sua versão mais recente, que identifica: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo e Assexual.



Figura 1. Postagem na página oficial do Santander Cultural – 10 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: < <https://goo.gl/nAaPnM>>.

A nota do Santander Cultural foi compartilhada duas mil quinhentas e noventa e uma (2.591) vezes, recebeu vinte e um (21) mil comentários e teve dezenove (19) mil reações, destas:



Minha perplexidade só não era maior que minha indignação e a isso se somava a tristeza pela frustração que eu sabia que se geraria em meus alunos, com os quais eu já havia conversado sobre a exposição para lhes aguçar a curiosidade e o entusiasmo pela viagem. Seriam sete horas de viagem para ir de Frederico Westphalen, interior do Rio Grande do Sul, à capital – Porto Alegre, onde, entre outras atividades, visitaríamos a exposição com a mediação da equipe do museu. Para muitos desses alunos, essa seria a primeira vez que iriam a um museu e a uma exposição de arte.

Para tentar entender o que havia acontecido, vasculhei sites de notícias e percorri conteúdos compartilhados no Facebook. Basicamente, as críticas foram iniciadas e orquestradas pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que utilizou a internet como espaço para difundir o questionamento e a difamação à exposição. A maioria dos ataques dirigia-se especificamente a algumas obras, as quais acusavam de vilipêndio contra símbolos religiosos, promoção à zoofilia, à pedofilia e à pornografia. Um dia antes da decisão de encerramento da exposição, a página do MBL (Figura 2) havia compartilhado uma “matéria” do *Jornalivre*, a utilizando como fonte para questionar o financiamento público à exposição.

Essa postagem revela uma das principais fragilidades da internet, que vem sendo recorrentemente utilizada para a criação e a circulação de *fake news*. Trata-se da prática de criar e manter sites

que simulam – por meio de sua diagramação e da apresentação e formatação de seus textos – ser veículos jornalísticos de comunicação. As “matérias” veiculadas por esses sites são compartilhadas como se fossem conteúdo jornalístico, levando muitas pessoas a acreditarem no que é dito ali, por sua vez, as induzindo a compartilharem “falsas notícias”. O início da disseminação dessas notícias falsas é, geralmente, impulsionado por postagens realizadas nas Redes Sociais de Internet (RSIs), como o Twitter e o Facebook, por “contas robôs” (*bots*)², que têm como função despertar e promover a discussão de temas no âmbito do ecossistema de redes sociais.



Figura 2. Postagem na página oficial do MBL no Facebook – 09 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: <<https://goo.gl/b3hfzQ>>.

[2] *Bots* – com origem na palavra robô, nomeia programas de computador criados para automatizar procedimentos a partir de algoritmos. Conforme LAGO e MASSARO: os bots “podem ser usados para automatizar contas e perfis falsos, de forma não transparente, para que se passem por usuários comuns das redes sociais [...].Com o objetivo de alavancar conteúdos e indivíduos artificialmente, eles podem ser programados para seguir pessoas, interagir em debates ou publicar e curtir conteúdos de forma orquestrada”.

O *Jornalivre*, utilizado como fonte para o questionamento da exposição, é um site-fantasma, registrado fora do Brasil, e não apresenta em sua interface indicação de seus administradores, bem como suas matérias não são assinadas. Além disso, há suspeitas de que o site tenha relação direta com o MBL, sendo uma de suas principais fontes de conteúdos. Uma pesquisa realizada sobre o caso pela Fundação Getúlio Vargas – a partir da análise de 778 mil *tweets* postados entre a zero hora (00:00) do dia 08 de setembro e as doze horas (12:00) do dia 15 de setembro de 2017 – destaca que foi apenas a partir do dia 10 de setembro (data de encerramento da exposição) que o debate, de fato, “cresceu de forma exponencial na rede social”, identificando a utilização de *bots* no disparo das acusações e questionamentos à exposição (FGV DAPP, 2018)³.

Ao mesmo tempo em que me atualizava a respeito da campanha virtual –no Facebook e no Youtube, que resultou em manifestações e ameaças de boicote ao banco – eu acompanhava as notícias sobre as manifestações e sobre o encerramento da exposição, e as repercussões instantâneas a essas notícias. No frenesi virtual da questão, decidi manifestar publicamente minha indignação no lugar que me parecia o mais óbvio e mais democrático, no próprio Facebook. Primeiro fiz um comentário à nota do Santander Cultural e, em seguida, publiquei minha opinião de discordância ao encerramento da exposição em minha *timeline*. As reações às minhas postagens foram imediatas. O comentário na página do Santander Cultural gerou reações de apoio, mas também de repúdio, as quais não eram questionamentos ou argumentações, mas sim, ofensas, algumas se expandindo da página ao meu perfil. Ademais dos desconhecidos, que se sentiram no direito de se dirigirem diretamente a mim em meu perfil, tive a surpresa de ser questionada por pessoas próximas a respeito de minha desconformidade quanto ao cancelamento da exposição.



Figura 3. Postagem na página oficial do Santander Cultural no Facebook – 08 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook <<https://goo.gl/fN7vMZ>>.

Em todas as interpelações, a questão era saber se eu era favorável às supostas “obscenidades criminosas” que estavam sendo expostas. Tentei responder às indagações em meu Facebook, buscando elucidar o erro em ler literalmente aquilo que é apresentado por uma obra de arte, explicando que muitas vezes a função da arte é justamente mostrar aquilo que não queremos ver. Nessa mesma linha, dois dias antes de ceder à pressão sobre a exposição, o Santander Cultural havia publicado em sua página do Facebook uma nota, explicando que a exposição promovia “o questionamento entre a realidade das obras e o mundo real” e que algumas obras revelavam imagens que poderiam “provocar um sentimento contrário daquilo que discutem”, mas, que elas haviam sido criadas, justamente, “para nos fazer refletir sobre os desafios que devemos enfrentar em relação à questão de gênero, diversidade, violência, entre outros”. Como vemos na imagem abaixo (Figura 3), ao contrário da nota de encerramento, a nota anterior vinha acompanhada de uma fotografia do saguão central da sede da exposição.

Esgotados meus argumentos referentes à liberdade de expressão da arte e à necessidade de não confundir o que está representado como o discurso da obra, lamentei o fato de, ao contrário de quem me questionava, eu não haver tido a possibilidade de visitar a exposição para dar minha opinião. Mas fui surpreendida pela descoberta de que quem acusava com tanta veemência a exposição tampouco a havia visitado. E, não demorou muito, para que eu entendesse que a maioria das pessoas que se manifestavam contra a exposição não a haviam visto. Essa constatação viria a ser destacada por Julia Carneiro (2018), em seu texto, *Queermuseu, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos*, quando da reabertura da exposição no Rio de Janeiro.

Contudo, o encerramento da exposição gerou uma nova onda de manifestações na internet, dessa vez, contra o que foi nomeado de uma ação de censura por parte do Santander Cultural ao encerrar prematuramente a mostra. Além disso, o episódio teve uma grande repercussão internacional de repúdio à censura. Alguns dias após o ocorrido, o Ministério Público do Rio Grande do Sul afirmou que as obras da *Queermuseu* não faziam "apologia ou incentivo à pedofilia" e recomendou a reabertura da exposição, o que, no entanto, não ocorreu, mas o Santander Cultural assinou um termo de compromisso (em 20 de dezembro de 2017) no qual se comprometia à realização de duas exposições sobre diversidade.

Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira

Sob a curadoria do gaúcho Gaudêncio Fidelis, a exposição foi aberta no dia 15 de agosto e deveria ficar em exibição até o dia 8 de outubro de 2017, no Santander Cultural, no centro de Porto Alegre. Para sua realização, a instituição contou com o financiamento de oitocentos mil

reais advindos da isenção fiscal via Lei Rouanet. A mostra apresentava duzentos e setenta obras de oitenta e cinco artistas brasileiros, entre eles, artistas de renome como: Adriana Varejão, Alfredo Volpi, Bia Leite, Cândido Portinari, Cibelle Cavalli Bastos, Leonilson, Lygia Clark, Pedro Américo, Roberto Cidade e Sidney Amaral. Conforme o curador, a exposição buscava representar a produção artística brasileira, abarcando sua diversidade estética, geográfica e geracional; e se alinha a exposição à perspectiva artística de outras grandes mostras, como *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* (2010), realizada pela National Portrait Gallery da Smithsonian, em Washington; *Ars Homo Erotica* (2010), do Museu Nacional da Polônia, em Varsóvia; e a *Queer British Art* (2017), na Tate Britain, em Londres, da qual era contemporânea.

As acusações a Queermuseu começaram na internet – por meio de postagens e vídeos, e se direcionavam principalmente a algumas obras específicas, das quais destacavam questões e detalhes de forma descontextualizadas, associando-as a comportamentos sexualmente criminosos. Os principais alvos foram: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; *O Peso das Coisas* (2012), de Sandro Ka; *Travesti da lambada e Deusa das águas* (2013), de Bia Leite; e *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão.

Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva (1996), do gaúcho Fernando Baril (Figura 4), que apresenta uma hibridação da iconografia de Jesus Cristo e da Deusa Shiva – criando uma figura de Cristo com múltiplos braços amputados, cujas mãos seguram elementos diversos associados à vida e ao consumismo do ocidente contemporâneo; que foi acusada de desrespeito a fé cristã. Conforme Baril, a obra foi criada em uma Semana Santa, quando ele lia a respeito de santas indianas e teve então a ideia de entrecruzar Jesus Cristo e Shiva:

Deu aquele montarrêu de braços carregando só as porcarias que o Ocidente e a Igreja nos oferecem. Certa vez, Matisse fez uma exposição em Paris e, na mostra, tinha uma pintura de uma mulher completamente verde. Uma dama da sociedade parisiense disse 'desculpe, senhor Matisse, mas nunca vi uma mulher verde', ao que Matisse respondeu que aquilo não era uma mulher verde, mas uma pintura. Aquilo não é Jesus, é uma pintura. É a minha cabeça, ponto. Me sinto bem à vontade para pintar o que quiser (BARIL *apud* FOSTER, 2017).



Figura 4. *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril. Coleção do Artista. Fonte: *Queermuseu*": quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. GAUHAZH: <<https://goo.gl/CFjgR6>>.

O *Peso das Coisas* (2012), do artista gaúcho Sandro Ka (Figura 5), coloca um busto de Jesus Cristo de cerâmica de frente para um bibelô de um veado de cabeça baixa, igualmente de cerâmica – que remete à figura do personagem Bambi da Disney, associada à estética gay; e foi acusado de desrespeitar a figura religiosa. Conforme Ka, seu interesse é “apontar e sugerir a dominação de corpos, mentes e culturas e a sobreposição de valores sociais” (KA *apud* SIMÕES, 2017).



Figura 5. *O Peso das Coisas* (2012), de Sandro Ka. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli / MARGS. Fonte: *Queermuseu*: quando a estupidez silencia a arte. O Beltrano: <<https://goo.gl/ThzXQ1>>.

Travesti da lambada e Deusa das águas (2013), da cearense Bia Leite (Figura 6), foi inspirada na *Tumblr Criança Viada*, criada pelo jornalista Iran Giusti, em 2012. Sucesso entre os internautas, a Tumblr recebia e postava fotos enviadas por pessoas que queriam expor suas próprias imagens de infância de quando eram crianças viadas. Giusti encerrou a Tumblr em 2014, após descobrir que uma conta fake utilizava as imagens de maneira desrespeitosa. A obra representa crianças LGBTQ e foi acusada de fazer apologia à pedofilia. Em entrevista, após o encerramento da *Queermuseu*, Leite falou sua obra:

Nós, LGBTs, já fomos crianças. Esse assunto incomoda porque nunca viramos LGBTs, nós sempre fomos. Todos devemos cuidar das crianças, e não reprimir a identidade delas ou seu modo de ser no mundo. Isso é muito grave. Sou totalmente contra a pedofilia e o abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário, é que essas crianças tenham suas existências respeitadas (LEITE *apud* FOSTER, 2017).



Figura 6. Travesti da lambada e Deusa das águas (2013), de Bia Leite. Coleção do Artista. Fonte: *Queermuseu*: *quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição*. GAUCHAZH: < <https://goo.gl/GPDNb6>>.

A controvérsia em torno da obra de Leite e da exposição fez com que Giusti decidisse reativar a conta e a manter em funcionamento até o dia 8 de outubro de 2017, data que estava prevista para o encerramento da exposição (Figura 7).

No entanto, um dia após a reativação (14 de setembro de 2017), a *Tumblr* foi tirada do ar em decorrência de uma série de acusações quando à utilização inapropriada de imagens de menores, mas acabou sendo reativada no dia seguinte (15 de setembro de 2017).



Figura 7. Postagem na página oficial do Jornalista Iran Giusti – 13 de setembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: < <https://goo.gl/GArNi6>>.



Figura 8. Detalhe da obra *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão. Acervo Atelier Adriana Varejão. Fonte: Queermuseu". quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. GAUHAZH: < <https://goo.gl/BNExqA>>.

Cena de Interior II (1994), de Adriana Varejão (Figura 8), apresenta uma composição de cenas íntimas – cenas sexuais, que remetem, por um lado, à formação do povo e da cultura brasileira e, por outro, a um imaginário sexual oriental que a ela é relacionado pela obra: duas mulheres japonesas em intimidade sexual, uma mulher japonesa sendo penetrada por um homem negro, um *ménage à trois* entre dois homens brancos e um negro, e dois homens brancos fazendo sexo com uma cabra – um segura o animal enquanto o outro a penetra. Essa última cena foi acusada de apologia à zoofilia. Conforme a artista:

Esta é uma obra adulta feita para adultos. A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as chungas, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas. Como artista, apenas busco jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas. É um aspecto do meu trabalho, a reflexão adulta (VAREJÃO *apud* FOSTER, 2017).

As acusações baseavam-se em uma leitura literal e superficial das imagens, no que Sérgio Bruno Martins (2018 *apud* CARNEIRO), reconhece como uma noção ingênua e moralizante de representação artística, que identifica uma adesão moral da obra com aquilo que ela representa.

Polêmica similar aconteceu pouco tempo depois, ainda em setembro de 2017, com a divulgação na internet de um vídeo da performance *La Bête* (A Besta), do coreógrafo Wagner Schwartz (Figura 9), inspirada na série de esculturas manipuláveis – *Bichos*, de Lygia Clark, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. Na performance o artista expõe seu corpo nu à manipulação dos espectadores.

O vídeo que viralizou na internet questionava a presença de uma menina de quatro anos no evento e, sobretudo, o fato dela, com o incentivo e a supervisão da mãe, tocar os pés e as mãos do artista nu, acusando o museu de incentivo à pedofilia. Novamente temos uma obra que é apresentada fora de contexto a pessoas completamente alheias à linguagem da performance e às questões da *Body Art*. Após a controvérsia virtual, o MAM divulgou uma nota no Facebook, ressaltando que a sala onde a performance acontecera estava devidamente identificada, quanto ao teor da obra e à nudez do artista, e que a criança estava em companhia da mãe, e destacava ainda que a performance não tinha qualquer conteúdo erótico.



Figura 9. Frames do registro em vídeo feito por Osmar Zampieri da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada na Galeria Olido, durante o Festival Contemporâneo de Dança em São Paulo, em novembro de 2015. Fonte: Revista Performatus: < <https://goo.gl/vMcDH1>>.

Em resposta à campanha difamatória da *Queermuseu* e da performance de Schwartz, um grupo de artistas brasileiros liderados pela atriz e produtora Paula Lavigne, lançou a campanha #342ARTES contra a censura e a difamação (Figura 10), que logo teve a adesão

de vários artistas, sendo massivamente difundida nas redes sociais. Aderiam à campanha nomes como: Vik Muniz, Adriana Varejão, Marisa Monte, Caetano Veloso, Fernanda Montenegro, Zezé Polessa, Cissa Guimarães, Antonio Calloni, Marcos Caruso, Alinne Moraes, Ernesto Neto e Luiz Zerbini. Vários artistas gravaram vídeos caseiros (feitos com celular) de adesão à campanha e os postaram nas redes sociais, disponibilizando-os para o compartilhamento.



Figura 10. Logotipo da campanha #342ARTES. Fonte: Veja primeiro vídeo da campanha de artistas contra 'censura e difamação'. O Globo – Cultura. < <https://goo.gl/BNcuav>>

Para o lançamento da campanha foi realizado um vídeo de denúncia contra essas ações e que buscava explicar as implicações sociais dessas ações orquestradas de difamação e de censura. O vídeo *O Brasil quer se ver livre da Intolerância* (Figura 11) foi postado na página do #342ARTES, no Facebook, em 09 de outubro de 2017, acompanhado pelas hashtags: #CensuraNuncaMais e #FundamentalismoNão.



Figura 11. QRCode para o vídeo O Brasil quer se ver livre da Intolerância (2017)
Fonte: Gerado pela autora.

[4] O artista e ativista social Ai Weiwei é mundialmente conhecido pela polêmica em torno de suas obras em função de sua abordagem de conteúdos tabus e políticos, e estava em São Paulo para a abertura de sua primeira mostra individual no país – Ai Weiwei Raiz, sob a curadoria de Marcelo Dantas, que aconteceu de 20 de outubro de 2018 a 20 de janeiro de 2019, na Oca (Parque Ibirapuera). A obra e a biografia do artistas podem ser conhecidas em sua página: <http://www.aiweiwei.com>

Ainda em outubro de 2017, a abertura da exposição História da Sexualidade foi a vez do MASP tornar-se alvo de campanhas difamatórias, orquestradas pelo MBL – vale destacar que a obra *Cena de Interior II (1994)*, de Adriana Varejão, que havia sido um dos pivôs do clamor contra a Queermuseu, também, integrava essa mostra. Como precaução aos ataques de cunho moral, foi realizada uma consultoria para indicar a necessidade de classificação identitária para a mostra, o que resultou em que, pela primeira vez em sua história, o MASP inaugurasse uma exposição em que alguns de seus setores estavam vetados para a entrada de menores de 18 anos – mesmo que acompanhados pelos pais ou responsáveis. Tal ação foi comemorada pelo MBL como sendo resultado de uma pressão social (Figura 12), novamente associando o acesso de crianças às obras expostas como promoção à pedofilia.

A classificação etária gerou uma onda de manifestações contra a censura, pessoas anônimas e famosas se posicionaram de maneira virtual e também nas ruas contra a censura. No dia 19 de outubro de 2017, um dia antes da abertura, houve uma grande manifestação de artistas em frente ao museu contra a censura etária da exposição, entre eles estava o artista chinês Ai Weiwei⁴ (Figura 13).



Figura 12. Postagem na página oficial do MBL no Facebook – novembro de 2017. Fonte: Captura de tela no Facebook: < <https://goo.gl/tfsSPH>>.



Figura 13. Fotografia do artista Ai Weiwei em manifestação contra a censura etária de História da Sexualidade – MASP. Fonte: Internet, Twitter Mídia Ninja: < <https://goo.gl/S98utn>>.

Em novembro de 2017, o MASP acabou revogando a classificação etária com base no parecer técnico divulgado pelo Ministério Público Federal e enviado aos ministros da Cultura, da Justiça e dos Direitos Humanos que, além de afirmar que a proibição não possuía respaldo legal, destacava que:

[...] nem toda nudez possui caráter sexual ou finalidade lasciva. Não apenas em culturas indígenas, como também em muitas práticas comuns no Brasil e em outros países, a nudez está desprovida de qualquer conteúdo lascivo. É o que ocorre, por exemplo, com o naturismo. No âmbito da arte contemporânea, as performances de Marina Abramovic são exemplos de exploração artística (e não-sexual) da nudez. Na performance *Imponderabilia*, por exemplo, apresentada originalmente em 1977, a artista e seu parceiro Ulay permaneciam nus, frente a frente, na entrada da Galeria Comunal de Arte Moderna de Bolonha, obrigando os espectadores a passarem entre eles para prosseguir na mostra (NOTA TÉCNICA, 2017).

Enquadramentos identitários – do LGBT ao Queer

A proposta e a realização da *Queermuseu* responderam a um processo globalizado de emergência de novas e afirmativas representações identitárias de gênero nas manifestações midiáticas, artísticas e culturais que vem se intensificando desde o início do século XXI. Sujeitos e identidades até então invisibilizados, sub-representados e/ou estereotipados: mulheres, indivíduos LGBTTTQIA, afrodescendentes e indígenas – passaram a ganhar mais espaço e protagonismo nessas manifestações. Podemos creditar essa mudança às políticas afirmativas de inclusão, visibilidade e representatividade desses sujeitos e, consecutivamente, a terem entrado em pauta na sociedade e na mídia importantes discussões referentes a questões e a temáticas pertinentes a esses sujeitos como, por exemplo, casamento igualitário, identidade social, cotas raciais, aborto e violência de gênero.

Em sintonia com essas políticas sociais surgiram políticas culturais para a promoção de produtos culturais de afirmação, representação e visibilidade desses sujeitos e de suas culturas.

Nesse contexto, ocorreu a emergência midiática, artística e cultural de sujeitos e manifestações LGBTTTQIA, que foram deslocados da margem para o centro do polissistema⁵ cultural brasileiro e que, apesar de ainda sofrerem algum tipo de resistência, tornaram-se referências identitárias e culturais. Dentre os nomes mais populares, lembro, por exemplo, Pablo Vittar e Liniker na música, e o sucesso dos atores: Paulo Gustavo, com sua personagem Dona Hermínia da série de filmes *Minha mãe é uma peça*; e Silvero Pereira na telenovela de *A Força do Querer*, justamente em 2017, como Nonato e como a Drag Elis Miranda. Já a proposta da peça *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, de Jo Clifford⁶, é imaginar o que aconteceria se Jesus vivesse agora e fosse uma mulher trans, que na montagem brasileira (estreada em 2016) traz a atriz trans Renata Carvalho no papel de Jesus (Figura 14). A peça foi questionada, atacada e chegou a ter apresentações canceladas em algumas das várias cidades e estados por onde passou. Anunciada como uma das atrações da vigésima quarta edição do Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena de 2017, a peça foi judicialmente questionada por um advogado que, baseando-se em matérias lidas sobre a montagem, pedia a suspensão de suas apresentações e sua proibição, acusando-a de vilipêndio religioso. No entanto, a liminar foi indeferida na justiça e a peça não apenas aconteceu, como foi um sucesso de público tendo seus ingressos esgotados para as suas duas funções.

Ainda em cartaz até a escrita desse trabalho, a peça segue gerando controvérsia por onde passa. Para Renata Carvalho, a motivação para esses ataques advém da repulsa ao feminino e, sobretudo, ao corpo travesti – que não é aceito em muitos espaços:

[5] Uso aqui o termo polissistema, cunhado por Itamar Even Zohar, para designar um conjunto de sistemas em interação na configuração de um polissistema cultural. Para maiores explicações acerca da configuração dos polissistemas indico a leitura de meu artigo: “O polissistema como ferramenta para análise fílmica” (2009), publicado na revista *Em Questão*. Disponível em: <https://goo.gl/nxbrzN>

[6] Dramaturga e atriz escocesa trans Jo Clifford, viveu o papel de Jesus na estreia da peça, em 2009, no Glasgow! – na Escócia.

[...] somos uma sociedade corporificada e, com isso, há corpos aceitos e não aceitos, onde entra o corpo trans que é tão negado. Por isso que é tão importante estarmos presentes na sociedade de forma geral, porque isso humaniza e normaliza a nossa figura. Precisamos tirar esse estigma da nossa população. É a visibilidade que vai nos tirar da marginalidade. [...] Coloquem pessoas trans nas artes. Procurem atores e atrizes trans para interpretarem esses personagens, deem voz a esses talentos. Precisamos de oportunidades para sair da invisibilidade, porque contratar atores cisgêneros não nos tira das esquinas e não impede que sejamos assassinadas (RENATA CARVALHO, 2017).



Figura 14. Renata Carvalho em foto de divulgação da peça, O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu. Fonte: Site Agência de Notícias da Favela: < <https://goo.gl/HLKR1q> >.

A marginalização do corpo trans, a que se refere Renata Carvalho, fica evidente ao lembrarmos da emblemática figura da ativista travesti Luana Muniz, falecida em maio de 2017, coordenadora de

um importante trabalho social destinado, mas não exclusivamente, à comunidade trans do Rio de Janeiro, ela só teve reconhecimento após a divulgação e disseminação nas RDIs de uma foto em que aparecia ao lado do Padre Fabio de Melo (Figura 15) em novembro de 2015.



Figura 15. Foto de Luana Muniz ao lado do Padre Fabio de Melo na festa de aniversário da cantora Alcione – divulgada nas RSIs, novembro de 2017. Fonte: Site Extra-Globo < <https://goo.gl/DRdT17> >.

Ao atentar para esses casos me surgiram algumas indagações. Como entender a diferença na recepção e no tratamento no âmbito midiático e sociocultural brasileiro entre essas representações e manifestações LGBT? Qual seria a diferença entre essas representações? Por que algumas delas são, atualmente, mais facilmente integradas à cultura popular e à sociedade do que outras? Ao tentar responder a essas indagações percebi que a noção de enquadramento (*framing*) desenvolvida no campo de estudo do Jornalismo poderia ajudar. Erving Goffman (1988) foi um dos primeiros a perceber que as pessoas definem e contextualizam o que está acontecendo nas situações que vivem a partir de enquadramentos.

Para Goffman (1988), o *quadro* é uma estrutura cognitiva que auxilia os indivíduos a atribuírem significados aos objetos e aos acontecimentos físicos e abstratos que os rodeiam, situando-os no espaço e no tempo enquanto buscam encontrar algum sentido plausível para essa experiência. Toda a atividade enquadrada está inevitavelmente associada ao mundo que a circunda. No entanto, não devemos entender esse quadro como uma interpretação generalizada, mas sim como um esquema interpretativo único e pessoal que cada indivíduo aplica sobre determinadas atividades. Os indivíduos exercem papéis a partir do quadro por eles definidos e de acordo com a atividade enquadrada. Partindo da ideia de enquadramento, William Gamson (1995, 2001) apresenta três tipos essenciais de enquadramento que seriam mobilizados em batalhas simbólicas. São eles: “frames de injustiça” – que disparam a indignação moral por meio de palavras, apresentando denúncias e culpados; “frames de agência” – que partem da ideia de que é possível superar problemas por meio da ação coletiva; e “frames de identidade” – que seriam uma tentativa unificadora de definir um “nós”, sendo esse último o que me levou a refletir sobre a potência sociocultural dos enquadramentos.

Nesse sentido, é importante atentar para o fato, destacado por Judith Butler (2018), de que os enquadramentos são operações de poder que “não decidem unilateralmente as condições de aparição dos sujeitos e acontecimentos, mas seu objetivo é delimitar a esfera da aparição enquanto tal” (2018, p. 14). Ou seja, conforme nos dá a ver Butler, não há uma esfera que sozinha tenha o poder de decidir sobre a visibilidade ou não desses sujeitos e acontecimentos, mas os enquadramentos podem delimitar a maneira como serão mostrados, atuando diretamente na forma como esses sujeitos e acontecimentos serão reconhecidos pela sociedade e, por conseguinte, por cada indivíduo. E segue Butler,

Os enquadramentos que atuam para diferenciar as vidas que podemos apreender daquela que não podemos [...] não só organizam a experiência visual como também geram ontologias específicas dos sujeitos” (BUTLER, 2018, p. 17).

Entendo então, que os enquadramentos (midiáticos, artísticos e culturais) dados aos sujeitos e manifestações LGBT participam na constituição do campo de experiência e de entendimento individual das pessoas, que se articulam na construção de um conhecimento e de uma opinião coletiva acerca dessas identidades e manifestações. E, especificamente a partir da leitura de Butler, percebo que, se a emergência da presença das identidades LGBTTQIA em produções midiáticas, artísticas e culturais resulta de uma confluência de vários fatores e já não pode ser apagada, a forma como são enquadradas, no entanto, responde a uma disputa de poder e pode ser controlada.

E para pensar essa questão, que chamo aqui de *enquadramentos identitários de gênero* no contexto das identidades LGBTTQIA, me apoio nas discussões acerca das noções de “identidade” e de “diferença” pelo viés de Stuart Hall (2006) e retomadas por Tomaz Tadeu da Silva (2007). Minha compreensão de identidade é então norteada pelas reflexões de Hall, de que “o núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’” (2006, p. 11) do sujeito:

[...] é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem [...] A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2006, p.11-12).

E, seguindo a reflexão de Tomaz Tadeu (2007), entendo que há uma estreita relação de dependência entre identidade e diferença,

pois ambas são produzidas ativamente, não sendo condições do mundo natural, ou seja, “somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais” (p. 75). E ambas resultam de processos “de produção simbólica e discursiva” (p.80), que estão diretamente ligados a relações e disputas de poder. Identidade e diferença “não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas” (TADEU, 2007, p. 80).

Assim, minha ideia de *enquadramentos identitários* midiáticos, artísticos e culturais diz respeito aos discursos identitários que compõem os diferentes enquadramentos. Esses discursos atuam na configuração das experiências e dos entendimentos individuais acerca dessas identidades e de suas manifestações, bem como na configuração de saberes, crenças e conhecimentos compartilhados e coletivos. Mas se os *enquadramentos identitários* são responsáveis pelo estabelecimento e manutenção de modelos, repertórios e características referentes a essas identidades, eles também podem ser agentes de transformação e de questionamentos a essas representações. Nesse sentido, destaco a importância de que os *enquadramentos identitários* de produções artísticas, midiáticas e culturais sejam pensados dentro do contexto dessas disputas discursivas de poder, uma vez que podem estar a serviço do estabelecimento ou do questionamento dessas representações identitárias na sociedade e na cultura.

A partir do entendimento dessa dinâmica, busquei entender como ela acontece especificamente em relação aos *enquadramentos identitários* de gênero no contexto das identidades LGBTTQIA. E para adentrar na especificidade da discussão de gênero, retomo a proposição de Butler (2017 [1990]) de entendê-lo enquanto

performatividade, que parte da distinção entre sexo e gênero, entendendo esse último como algo culturalmente construído e não como resultado causal do sexo biológico, mas que tem efeito direto sobre a própria constituição do corpo. Conforme Butler:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2017, p. 235).

Para Butler, o gênero é uma constante performance, resultado de operações e atos constitutivas de performatividade: formas de fala que autorizam, expressões que, ao serem emitidas, realizam certa ação e exercem um poder vinculante, recorrentes repetições que excluem e estigmatizam aqueles que saem das regras estabelecidas. E a partir dessa percepção, Butler (2017) questiona a ideia binária de “masculino” e “feminino” como categorias fixas, passando a entendê-las como uma forma de representação dos sujeitos, uma produção subjetiva em relação à convivência social e ao que é pressuposto como correto. Nesse sentido, não é fácil fugir às normas heteronormativas de masculinidade e feminilidade, mas é na insatisfação da limitação binária desses discursos performativos que emergem as identidades LGBT, suas manifestações e seus movimentos afirmativos.

A conjuntura histórica e sociocultural da década de 1960 e os movimentos afirmativos abriram espaço para a emergência e o desvelamento da temática e das identidades gay na mídia, nas artes

e na cultura, ainda que apenas em circuitos alternativos. Desde então, indivíduos, representações e manifestações LGBT ganharam cada vez mais visibilidade e começaram a delinear *enquadramentos identitários*. Mas à medida que esses *enquadramentos identitários* midiáticos, artísticos, culturais e sociais foram sendo domesticados, estabelecendo-se com base em uma distinção binária entre heterossexualidade e homossexualidade, que corrobora a lógica heteronormativa; outras e questionadoras representações começaram a aparecer – e tais *enquadramentos identitários* vem sendo identificados como Queer. Essa distinção fica clara na colocação de Donald Morton: *Ser gay es tener una simple identidad; ser queer es entrar y celebrar el espacio lúdico de la indeterminación* (MORTON, 2002, p. 121).

O Queer propõe a subversão da ordem e a abertura de espaço para outras formas de ser, permitindo a manifestação do amplo espectro do humano em contraposição aos enquadramentos binários: homem – mulher; heterossexual – homossexual. Esses *enquadramentos identitários* Queer não apresentam políticas identitárias e não defendem imagens positivas ou negativas dessas identidades. Dessa posição movediça vem sua força e sua importância como possibilidade de buscar e de apresentar imagens plurais de sujeitos e corpos diversos e desviantes (por estarem à margem do heteronormativo), suscitando polêmicas ao abordar assuntos desconfortáveis ou que já eram considerados resolvidos (acomodados no âmbito social e midiático) para o centro do debate, revelando-as em sua crueza, originalidade e beleza. Esses enquadramentos conseguem nos desacomodar ao levar-nos a questionar as razões que fazem com que termos queer, como viado, bicha, traveca, sapatão sejam lidos e entendidos como pejorativos.

O Queer coloca em questão os discursos pautados pela

heteronormatividade, propondo visões que, até então, não haviam sido contempladas pelos movimentos afirmativos. A Teoria Queer surge para incluir sujeitos, questões e manifestações que foram marginalizadas no interior dos movimentos das décadas anteriores. E, desde então, há uma constante retomada e ressignificação do que significa ser Queer. Uma das manifestações mais evidente do Queer é sensibilidade Camp, que, na acepção de Susan Sontag, em “*Notes on ‘Camp’*” (1964), se manifesta em “seu amor pelo afetamento: pelo artifício e pelo exagero” (SONTAG, 1964), sendo comumente relacionado ao exagero, à afetação, em uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante. “A essência do Camp é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”. O Camp é a dualidade. “[...] a experiência do mundo consistentemente estética. Ela representa a vitória do ‘estilo’ sobre o ‘conteúdo’, da ‘estética’ sobre a ‘moralidade’, da *ironia* sobre a tragédia” (SONTAG, 1987, p. 332). Conforme Lauro Maia Amorim, o Camp é também um fenômeno sociolinguístico:

[...] que se efetiva entre falantes homossexuais masculinos no seio de uma comunidade na qual seus membros assumem e performam a identidade gay por meio de signos e estratégias linguístico-pragmáticas que se valem, inclusive, de estereótipos com o objetivo de demarcar uma identidade sexual distinta. Há vários aspectos que caracterizam o camp, dentre os quais se destacam a ironia à renomeação dos próprios sujeitos homossexuais por meio de apelidos sugestivos, em geral relacionados à feminilidade. [...] O estilo Camp também se vale da imitação teatralizada da linguagem feminina (girl-talk) e por exclamações que acentuam o efeito de teatralização (AMORIM, 2015, p. 167-168).

A respeito da *performatividade* Queer, Butler percebe uma integração entre o teatral e o político, e cita como exemplos:

[...] la tradición del travestismo, de los bailes drag, del callejeo, de los espectáculos butch-femme, y del deslizamiento entre la «marcha» (Nueva York) y el desfile (San Francisco). También podemos incluir los «die-ins» de ACT UP, los «kiss-ins» de «Queer Nation», y las representaciones drag en beneficio de la lucha anti-sida [...]; la convergencia del trabajo y el activismo teatral; la representación de una sexualidad lesbiana excesiva y de una iconografía que se opone de manera efectiva a la desexualización de las lesbianas, y las interrupciones tácticas de actos públicos por parte de los gays y las lesbianas con el fin de lograr la atención pública y denunciar la falta de financiación gubernamental destinada a la investigación sobre el sida y su expansión (BUTLER, 2002, p. 67-68)

[7] Aqui utilizo a sigla em sua versão primeira e menos completa para designar os enquadramentos identitários domesticados ao contexto heteronormativo e já incorporado em muitas manifestações artísticas, midiáticas e culturais.

[8] A escolha por identificar esses enquadramentos identitários como Queer é demarcar a diferença em relação ao enquadramento anterior. No entanto, ambos compõem a ideia mais ampla de enquadramentos identitários LGBTTTQIA.

A partir dessa distinção entre o que seria do campo do gay/LGBT⁷ e o que estaria no campo do Queer⁸, começam a ser desveladas as questões implicadas na diferença de aceitação dos *enquadramentos identitários* LGBTTTQIA. Percebo que são melhor aceitos aqueles *enquadramentos identitários* LGBT que respeitam os limites socioculturais e artísticos impostos pela heteronormatividade. A cantora Pablo Vittar – se expõe em toda sua exuberância trans enquanto performer, mas sua identidade não atravessa o limite do espetáculo para a vida cotidiana afetiva e sexual. A telenovela *A Força do Querer* (2017) – em que o transformismo do personagem Nonato/Elis Miranda é mantido no âmbito do show e do entretenimento, ademais de ser interpretado por Silvero Pereira conhecido por suas atuações trans, e a personagem transgênero Ivana, vivida pela atriz cisgênero Carol Duarte, que além de ficar grávida, termina mantendo como par romântico um personagem/ator masculino – ou seja, o espectador sabe que ali estão um homem e uma mulher atuando. Dentre esses, talvez o caso mais interessante seja o sucesso da personagem Dona Hermínia, da peça e série de filmes *Minha mãe é uma peça*,

criada e interpretada por Paulo Gustavo – que apesar de jogar com a questão do travestismo, um homem interpreta o papel de mulher, essa questão não gerou controvérsia – mas claro que o fato de ser uma comédia e de não entrar em questões eróticas e/ou sexuais ajudou na aceitação. Essa reflexão, não desmerece a importância desses sujeitos e dessas manifestações em uma perspectiva de fomento à visibilidade e representação, no entanto, atenta para a forma como os enquadramentos podem ser utilizados para domesticar representações identitárias e manter uma distância entre o eu e o outro.

Já *enquadramentos identitários* Queer têm mais dificuldade de aceitação e podem até mesmo ser alvo de ataques, pois rompem, borram ou enfraquecem as fronteiras heteronormativas. Apesar de uma recente visibilidade de indivíduos trans nas mídias, nas artes e na cultura, o confronto corporal à heteronormatividade segue sendo um grande problema e um tabu. Como vimos na controvérsia sobre a atuação da atriz travesti Luana Muniz em *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, a qual soma-se a questão religiosa. A forma como nossa sociedade se posiciona quanto a esses enquadramentos identitários Queer, querendo (re)enquadrá-los, domesticando-os no âmbito do contexto de heteronormatividade, norteia o que acontece, por exemplo, no caso da figura pública de Luana Muniz, que apesar do importante trabalho que realizava, só ganhou visibilidade midiática, primeiro pelo humor – ao aparecer no Programa Profissão Repórter (Rede Globo), em maio de 2010, revidando o desrespeito de um possível cliente com tapas e lançando a frase: “tá pensando que travesti é bagunça?”, que se tornaria um bordão cômico e, posteriormente, ao aparecer em uma foto ao lado do Padre Fábio de Melo – ou seja, domesticar sua visibilidade.

No entanto, é preciso salientar que tampouco os *enquadramentos identitários* Queer conseguem se isentar completamente das posturas e dos modelos disciplinares de sexualidade e de sua representação. Muitas dessas representações ainda apresentam uma perspectiva falocêntrica e representam a sexualidade como resultado de um vínculo inquestionável entre desejo, prazer e identidade sexual – reafirmando assim a ideia de uma continuidade e coerência entre essas esferas. Nesse sentido, a utilização do termo Queer atua como uma posição estratégica na luta contra a fixação de enquadramentos identitários normatizados e domesticados pelas práticas/discursos institucionalizados, apesar dos desgastes decorrentes das apropriações da mídia, da arte, da cultura e do mercado que vem sofrendo nos últimos anos.

A própria identificação da *Queermuseu* com a temática Queer deve ser e foi questionada. Daniela Name, em seu texto *Falta queer no Queermuseu* (2018), por ocasião da reabertura da exposição no Parque Lage, no Rio de Janeiro, questiona a consistência da exposição quanto à temática. Para Name:

[...] a maior ausência é a de artistas trans e de trabalhos que apresentem os estados de fluidez e metamorfose de gênero de forma direta e visceral. A mostra ganharia muito se fosse apresentada a partir de pessoas que vivenciam o queer em seus corpos e suas biografias (NAME, 2018).

Em seu texto, Name faz referência à ação *Trouxamuseu* (Ou Museu dos Trouxas), do Coletivo Seus Putos na abertura da *Queermuseu* no Parque Lage, que questionava a relação da exposição com o Queer, cujo texto *QUEERMUSEU PARQUE LAGE 2018 – Você sabe o que significa Queer?*, foi posteriormente divulgado na internet:

Como destaca a Hija de Perra, escritora trans chilena, o que acontece com o queer chegado em terras latinoamericanas é que ele vira comércio, academicismo, sucateia os corpos sudakas. Então o que chega aqui é, segundo suas palavras, um “shopping queer”. Pensar o *Queermuseu* é entender também como um curador pensa e define seus termos. Gaudêncio Fidelis define travesti como “um homem que se veste como mulher, que se sente mulher”. Talvez isso concretize algumas das críticas a esse espaço supostamente dissidente: como as pessoas trans são taxonomizadas, quem as classifica e como aparecem dentro do discurso queer. Como curadoras? Não, no caso. Como trouxas, para legitimar um avanço neoliberal que se maqueia de dissidente, queer, travesti... No Brasil, travesti ainda é sinônimo de subalternidade e, pensando no *Queermuseu*, podemos pensar em como nossas afirmações ainda são comandadas por uma norma transfóbica, misógina, elitista, racista, xenofóbica, neoliberal (COLETIVO SEUS PUTOS, 2018).

Em texto publicado na Folha de São Paulo, a respeito da reabertura da exposição no Rio de Janeiro, Laura Erber afirmou que a *Queermuseu* “só é transgressora para conservadores que não se interessam pela arte contemporânea, mas não o é segundo os critérios artísticos vigentes. [...] A exposição resulta, por um lado, na diluição da própria noção de Queer sobre aquela mais vaga de ‘diferença’”. (ERBER, 2018).

A pertinência desses questionamentos à exposição revela sua importância como disparadora de reflexões acerca dos enquadramentos identitários Queer. Assim, ademais das lacunas e das ausências apontadas por Name para afirmar que faltou Queer na *Queermuseu*, a mostra ganhou força pelo que disparou, sobretudo, após seu encerramento prematuro em Porto Alegre. Como percebeu seu curador Fidelis:

Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira é a exposição que inaugura de maneira definitiva o debate sobre gênero e sexualidade no Brasil. Essas questões encontravam-se historicamente próximas à superfície, permeando as diversas instâncias da vida brasileira, mas nunca haviam alcançado a extensa irradiação que essa plataforma curatorial foi capaz de produzir após sua censura e seu fechamento (FIDELIS, 2018, p. 417 – *grifo meu*).

Ademais da visibilidade (nacional e internacional) que deram à exposição, a censura e o encerramento prematuro fortaleceram seu discurso para além do que propriamente apresentava. A reabertura da exposição na Escola de Artes Visuais (EVA) do Parque Lage, Rio de Janeiro, só aconteceu graças a uma campanha virtual de financiamento coletivo (vaquinha virtual), coordenada por Fábio Szwarcwald, diretor da EVA – que em cinquenta e oito dias arrecadou mais de R\$ 1 milhão de reais, sendo até então o maior *crowdfunding* já realizado no Brasil (Figura 16).



Figura 16. Captura de tela – resultado da campanha de financiamento coletivo para a reabertura da Queermuseu no Parque Lage. Fonte: Captura de tela: < <https://benfeitoria.com/queermuseu> >

Além da campanha virtual, a EVA organizou o evento *Levante Queremos Queer* (Figura 17) cuja divulgação virtual contou com a criação do evento no Facebook (que chegou a mais de 2 mil reações entre interessados e pessoas que marcaram interesse em comparecer) que em um único sábado teve a presença de duas mil pessoas (VILELA, PAIXAO, 2018). Antes mesmo da abertura da exposição, a EVA promoveu o debate: *A Queermuseu e a Judicialização da Arte no Brasil*, no dia 18 de maio de 2018.



Figura 17. Captura de tela – evento Levante Queremos Queer. Fonte: captura de tela, Facebook: < <https://goo.gl/JT9Nnu> >.

A Queermuseu aconteceu no Parque Lage de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. O release da exposição traz a fala de Szwarcwald, que muito se empenhou para acolhe-la, para lembrar que a presença da mostra no Rio de Janeiro havia sido vetada por Marcelo Crivella, prefeito da cidade, em 2017, e que sua reabertura

é um fator de resistência da maior relevância à crescente onda ultraconservadora observada no Brasil. E o Parque Lage, por todo seu histórico e reconhecido compromisso artístico, é o espaço ideal pra receber essa grande mostra”(SZWARCWALD *apud* RESENHA).

E talvez um dos pontos mais importantes da reedição da exposição seja, como aponta Name (2018), a efetiva presença e atuação de indivíduos LGBTTQIA (gays, lésbicas, não binários e pessoas que fizeram a transição de gênero) na performance que abriu a mostra e atuando como mediadores, que recebiam o público “exibindo em seus corpos a indisciplina do desejo e a indeterminação da existência – aquilo que nos faz humanos” (NAME, 2018).

Enquadramento e convergência – o Queer como resistir

Ao retomar as implicações do encerramento prematuro da *Queermuseu* em Porto Alegre percebo o imbricamento de questões muito importantes e complexas na contemporaneidade: a convergência dos meios de comunicação para a internet, a onipresença das tecnologias de comunicação em rede, a massiva interação nas RDIs, e a emergência (midiática, artística e cultural) do que eu percebo como *enquadramentos identitários* LGBTTQIA. Esses enquadramentos definem e revelam o nível de experiência e de conhecimento individual dos sujeitos em relação a tais identidades, que vai incidir tanto na configuração de seu imaginário e de sua subjetividade quanto em suas ações cotidianas nas relações sociais. E na articulação coletiva desses conhecimentos individuais, os enquadramentos representam e configuram saberes coletivos implicados na configuração da dita “opinião pública”. As artes, as

mídias e a cultura convergem na configuração e reconfiguração desses enquadramentos identitários, e estar atento a isso é importante tanto no campo das poéticas artísticas e da produção midiática e cultural quanto no campo acadêmico.

Como tentei apresentar e entender na primeira parte desse texto, as tecnologias de comunicação em rede vêm cada vez mais utilizando-se da convergência e do espaço virtual das RSIs, com seu potencial de disseminação e interação rizomático – para a manipulação da opinião pública em ações que têm repercussão direta em nosso cotidiano para além da interface. Apesar da internet ainda parecer ser um espaço livre e autônomo, devemos atentar para a existência de ferramentas e estratégias que podem criar, impulsionar, direcionar e manipular informações, por meio de *fake news*, e interações, por meio dos *bots*.

Os casos que apresentei aqui revelam o poder que as RSIs e a convergência tiveram tanto no ataque quanto na defesa das exposições, obras e artistas. No caso específico da *Queermuseu*, disparador de minha reflexão, seus defensores utilizaram o mesmo campo de ação dos difamadores – a internet e as mesmas ferramentas – para o confronto discursivo no qual postavam desmentidos e contra-argumentos à campanha difamatória; e utilizaram as RSIs para a mobilização e convocação dos atos públicos de ativismo pela reabertura da *Queermuseu*. Esse processo pode ser bem entendido a partir do conceito de convergência, cunhado por Henry Jenkins (2009), que justamente chama a atenção para o fato de que, apesar de fruto das novas tecnológicas de comunicação em rede, a convergência não acontece nos aparelhos, mas sim nos cérebros das pessoas e em suas interações sociais com os outros. Explica Jenkins:

Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. [...] O consumo tornou-se um processo coletivo – [...] inteligência coletiva [...]. Nenhum de nós pode saber tudo; cada um de nós sabe alguma coisa; e podemos juntar as peças, se associarmos nossos recursos e unirmos nossas habilidades. A inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático. Estamos aprendendo a usar esse poder em nossas interações diárias dentro da cultura da convergência. Neste momento, estamos usando esse poder coletivo principalmente para fins recreativos, mas em breve estaremos aplicando essas habilidades a propósitos mais “sérios” (JENKINS, 2009, p. 28).

Como busquei mostrar até aqui, os processos de ataque e de defesa da *Queermuseu* (e de outras manifestações semelhantes) aconteceram nesse ambiente de convergência dos meios de comunicação, em um fluxo de cultura participativa e de inteligência coletiva – a partir da articulação e manipulação de enquadramentos identitários. E é interessante termos em mente que esses processos – de convergência e de enquadramento – constituem-se coletivamente, mas sua efetividade acontece na articulação subjetiva e individual de cada sujeito – e é esse engajamento individual que garante seu sucesso coletivo.

Outra questão importante a ser pensada a partir do episódio do *Queermuseu*, bem como da performance *La Bête*, no MAM, e da História da Sexualidade, no MASP, é o fato de que as RSIs possibilitam que produções artísticas, antes restritas aos interessados e conhecedores dessas linguagens, que são os habitues dos espaços de fruição artística, cheguem – para o bem e para o mal – a pessoas

que até então desconheciam completamente esse universo. No entanto, sendo essas pessoas alheias às poéticas e historiografias da arte e despreparadas para a leitura artística, ao serem confrontadas por uma linguagem que lhes é desconhecida, são apenas capazes ler essas obras de maneira superficial e literal. Nos casos em questão, esse contexto foi agravado pela forma como essas obras eram apresentadas nos “conteúdos” disseminados e compartilhados, de maneira fragmentada e descontextualizada e acompanhadas por *leads* tendenciosos e sensacionalistas, que buscavam direcionar a opinião das pessoas.

Os ataques virtuais abordados nesse trabalho nos revelam como, no atual contexto de convergência, é possível produzir e promover falsos ou nebulosos enquadramentos identitários, alicerçados na subversão discursiva e simbólica de elementos próprios a essas representações. Assim, sem atacar diretamente indivíduos ou identidades, a estratégia é buscar recortar os discursos, narrativas e imagens e manipular esses elementos ou sua interpretação de maneira a associá-los a questões criminosas e/ou socialmente reprováveis e tabus, com o intuito de provocar um levante negativo da opinião pública.

Mas, para além de todas as questões deflagradas no embate entre os apoiadores e os detratores dessas obras, esses episódios devem despertar nossa atenção para o potencial, ainda pouco explorado, dessas tecnologias e plataformas de comunicação em rede para a formação e para a descolonização do olhar. E não podemos desmerecer a abertura que esses casos deflagraram para a discussão artística no âmbito da ecologia das mídias.

Por outro lado, chamo a atenção para a natureza dos conteúdos que foram atacadas: repertórios referentes à sexualidade e à gênero, questões que vinham ganhando cada vez mais espaço

[9] Indivíduos colocados em condição de desigualdade, desvantagem e exclusão social por conta de estigmas e discriminação: mulheres, homossexuais, negros, indígenas, idosos, moradores de vilas e favelas, bem como pessoas em situação de rua.

nas discussões referentes à educação, à saúde pública, ao direito e às políticas afirmativas e inclusivas, bem como em investigações acadêmicas em variadas áreas do conhecimento. Tais ataques refletem (e fomentam) o preocupante momento que vivemos de questionamento às políticas públicas de inclusão, de visibilidade, de representatividade e de igualdade destinadas às minorias sociais⁹. Nesse sentido, associar suas manifestações e discursos afirmativos a práticas criminosas, como a pedofilia, a zoofilia, a pornografia e o vilipêndio a símbolos religiosos é uma forma de seguir tentando manter essas identidades e suas manifestações em guetos e sob o controle da heteronormatividade.

Assim, apesar da aparente maior inclusão decorrente da visibilidade de alguns sujeitos e manifestações LGBTTTQIA, assistimos ao crescimento de ataques a produções midiáticas, artísticas e culturais que apresentem esses enquadramentos identitários. A contraposição entre o sucesso de umas representações e o repúdio a outras me leva a pensar nas diferenças que existem entre elas, nas formas como se aproximam ou se afastam de padrões heteronormativos, e, a partir disso, na forma como estão ou não presentes no universo de experiência dos indivíduos e da sociedade de maneira geral. A complexidade da questão está no fato de que não há uma oposição geral e declarada à visibilidade e à presença desses sujeitos, que podem ser ou estar representados nas manifestações mais populares e hegemônicas – desde que respondam aos padrões e aos limites heteronormativos socioculturais. Se, por um lado, a sociedade está preparada para a presença de um personagem trans na telenovela, no cinema e no teatro, por outro, não parece preparada para que esse personagem seja interpretado por um ator trans. Os beijos e afetos LGBTTTQIA que não vemos nas narrativas midiáticas, artísticas e culturais hegemônicas revelam que a sociedade está preparada

para conviver com esses indivíduos desde que não precise conviver com sua afetividade, com seu erotismo e com sua sexualidade.

À análise comparada dessas representações e narrativas artísticas/midiáticas fica evidente que quando esses sujeitos “respeitam” os limites socioculturais heteronormativos e respondem ao imaginário domesticado dessas identidades eles são integrados; mas quando eles borram limites e padrões heteronormativos despertam controvérsia, repulsa e até ataques (virtuais e físicos). Mas é importante lembrar que os enquadramentos que hoje eu reconheço como domesticados já foram, em algum momento, transgressores. Os *enquadramentos identitários* LGBT representam sujeitos e instâncias que já estão integrados à experiência e ao campo de reconhecimento na sociedade. Enquanto os *enquadramentos identitários* Queer fazem, justamente, o questionamento desses enquadramentos já domesticados, promovendo uma tensão constante que promove a transformação e alteração no âmbito de experiência do indivíduo e da sociedade. Ou seja, os enquadramentos LGBT são estáveis, conhecidos e integrados; já os enquadramentos Queer são devir, provocação e desconforto.

Nesse sentido, entendo que o Queer – o Q presente em LGBTTTQIA – por não ter uma configuração identitária evidente como a das outras identidades que compõem a sigla, sendo um constante devir, que pode inclusive acolher todas as indefinições presentes nas demais, representa de maneira mais pungente o espaço de rasura, de apagamento e de indefinição dos limites socioculturais, políticos e econômicos que a heteronormatividade instaura. Assim não apenas reconheço como proponho as estéticas, poéticas e narrativas Queer como ações imperativas de afirmação, de resistência e de transformação interseccional – nas artes, nas mídias, nas culturas e, por conseguinte, na política, na economia e a na sociedade.

REFERÊNCIAS

Página "Criança Viada" é reativada no Tumblr. **GAUCHAZH**, 15/09/2017. Disponível em: < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/pagina-crianca-viada-e-reativada-no-tumblr-9900761.html> > Acesso em: 30 set. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 150 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto?. Tradução Sergio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 4o. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 111 a 140. Disponível em: < <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Mérida-Jiménez-Rafael-Sexualidades-Transgresoras.pdf> > Acesso em: 12 out. 2018.

CARNEIRO, Julia Dias. 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC news Brasil**. 16/08/2018. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250> > Acesso em: 15 out 2018.

COLETIVO SEUS PUTOS. **QUEERMUSEU PARQUE LAGE 2018** – Você sabe o que significa Queer. 21/08/2018. Disponível em: < <https://coletivoseusputos.wordpress.com/2018/08/21/queermuseu-parque-lage-2018-voce-sabe-o-que-significa-queer/> > Acesso em: 10 set. 2018.

ERBER, Laura. Mostra Queermuseu só é transgressora para conservadores. **Ilustrada. Folha de São Paulo**, 12/09/2018. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/mostra-queermuseu-so-e-transgressora-para-conservadores.shtml> > Acesso em: 16 out. 2018.

FGV DAPP. Pesquisa da FGV DAPP identifica uso de robôs em 13% do debate nas redes por boicote à exposição Queermuseu. Diretoria de Análise de Políticas Públicas da Fundação Getulio Vargas (FGV DAPP), Rio de Janeiro, jan. 2018. Disponível em: < <http://dapp.fgv.br/pesquisa-da-fgv-dapp-identifica-uso-de-robos-em-13-debate-nas-redes-por-boicote-exposicao-queermuseu/> > Acesso em: 29 out 2018.

FOSTER, Gustavo. "Queermuseu": quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. **GAUCHAZH**, Porto Alegre, 11/09/2017. 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: 29 out. 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu e o enfrentamento do fascismo e do fundamentalismo no Brasil em defesa da livre produção de conhecimento. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 417-423, jan/jul, 2018.

G1 RS. Pesquisa demonstra que repercussão do cancelamento do Queermuseu foi insuflada por robôs na internet. In. **G1 RS**, Globo.com. RBS.com. Porto Alegre, RS. 27 fev. 2018, disponível em: < <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/pesquisa-demonstra-que-repercussao-do-cancelamento-do-queermuseu-foi-insuflada-por-robos-na-internet.ghtml> > Acesso em: 16 nov. 2018.

GAMSON, William. **Talking politics**. New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. Foreword. In: REESE, S.; GANDY JR., O. et al. (eds.). **Framing public life**: perspectives on media and our understanding of the social world. Mahwah, London: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Estigma** – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Mathias Lambert. Rio de Janeiro: LTD, 1988. Data da Digitalização: 2004. Disponível em: < <http://www.aberta.senad.gov.br/medias/original/201702/20170214-114707-001.pdf> > Acesso em: 15 out 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LAGO, Lucas; MASSARO, Heloisa. Bots ou não? Um estudo preliminar sobre o perfil dos seguidores dos pré-candidatos à Presidência da República no Twitter. **Interlab** – pesquisa entre direito e tecnologia, 2018. Disponível em: < <http://www.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Relatório-Bots-ou-nao.pdf> > Acesso em: 29 out. 2018.

MORTON, Donald. El nacimiento de lo ciberqueer. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 111 a 140. Disponível em: < <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Mérida-Jiménez-Rafael-Sexualidades-Transgresoras.pdf> > Acesso em: 06 out. 2018.

NAME, Daniela. Falta queer no Queermuseu. In. **#RevistaCaju**, 19/08/2018. Disponível em: < <http://revistacaju.com.br/2018/08/19/falta-queer-em-queermuseu/> > Acesso em: 29 out 2018.

DUPRAT, Deborah; SUIAMA, Sergio Gardenghi. NOTA TÉCNICA – N. 11/2017/ PFDC/MPF. **Ministério Público Federal Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão**. Brasília, 31 jan. 2017. Disponível em: < <http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/>

temas-de-atuacao/direitos-sexuais-e-reprodutivos/nota-tecnica-liberdade-artistica-e-protecao-de-criancas-e-adolescentes > Acesso em: 08 out. 2018.

RENATA CARVALHO sobre transfobia e censura: “me odeiam sem me conhecerem”. Entrevista concedida a João Ker. **Revista Híbrida**. 28/09/2017. Disponível em: < <https://revistahibrida.com.br/2017/09/28/renata-carvalho-censura-transfobia-entrevista/> > Acesso em: 12 out. 2018.

SANTAELLA, Lucia; LEMOS, Renata. **Rede sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter**. São Paulo: Paulus, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da; (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

SIMÕES, Lucas. Queermuseu: quando a estupidez silencia a arte. In: **O Beltrano**, 2017. Disponível em: < <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/queermuseu-quando-estupidez-silencia-arte/> > Acesso em: 15 out 2018.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o camp**. Disponível em: < https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf > Acesso em: 10 out 2018.

VILELA, Monica; PAIXÃO, Sara. QUEERMUSEU: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira Exposição será reaberta no Rio, em 18 de agosto, com 214 obras expostas nas Cavalariças do Parque Lage. In. **Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e a Associação de Amigos da Escola de Artes Visuais (AMEAV)**, (press release). Rio de Janeiro, 18 ago. 2018, disponível em: < http://eavparquelage.rj.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/EAV_release_Queermuseu_bilingue.pdf > Acesso em: 04 out. 2018.