

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
RELAÇÕES PÚBLICAS

YAGO RAFAEL CHAGAS DE SOUZA RENATO DO NASCIMENTO

**ORGANIZAÇÕES, ARTE E COMUNICAÇÃO PÚBLICA:  
UMA ANÁLISE DOS CASOS *QUEERMUSEU* E *LA BÊTE***

Porto Alegre

2018

**YAGO RAFAEL CHAGAS DE SOUZA RENATO DO NASCIMENTO**

**ORGANIZAÇÕES, ARTE E COMUNICAÇÃO PÚBLICA:  
UMA ANÁLISE DOS CASOS *QUEERMUSEU* E *LA BÊTE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em  
Relações Públicas

Orientador: Prof. Dr. Rudimar Baldissera

Porto Alegre

2018

Yago Rafael Chagas de Souza Renato do Nascimento

**ORGANIZAÇÕES, ARTE E COMUNICAÇÃO PÚBLICA:  
UMA ANÁLISE DOS CASOS *QUEERMUSEU* E *LA BÊTE***

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Relações Públicas.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Rudimar Baldissera (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. Basílio Alberto Sartor (Examinador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mônica Bertholdo Pieniz (Examinadora)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

**AUTORIZAÇÃO**

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado ORGANIZAÇÕES, ARTE E COMUNICAÇÃO PÚBLICA: UMA ANÁLISE DOS CASOS *QUEERMUSEU* E *LA BÊTE*, de autoria de YAGO RAFAEL CHAGAS DE SOUZA RENATO DO NASCIMENTO, estudante do curso de RELAÇÕES PÚBLICAS, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

Assinatura:

Nome completo do orientador: Prof. Dr. Rudimar Baldissera

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, o guerreiro incansável.

À minha mãe, o equilíbrio constante.

À Dora, pela paciência e carinho.

Ao Rudimar, pela sabedoria, exemplo e amizade.

À Eliane, pelos ensinamentos.

À UFRGS, pela oportunidade e por me permitir ser.

A esses, o meu mais sincero obrigado.

## RESUMO

Este trabalho tem como tema o emprego da comunicação pública em instituições públicas e privadas a partir da concepção da democracia deliberativa. Para isso, o objetivo desta pesquisa monográfica é as especificidades que marcaram os processos de emprego da comunicação pública pelo Santander Cultural e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) - uma mantida pelo setor público e a outra por organização privada -, através dos discursos que constroem em suas notas públicas em resposta às crises do *Queermuseu* e da performance *La Bête*, respectivamente, e em uma perspectiva democrática de deliberação, atentando para os interesses envolvidos nas posturas adotadas pelas duas instituições frente a um cenário de crise que ameaça suas imagens públicas e a suas credibilidades como organizações do campo das artes e da cultura. Com o intuito de atingir esse objetivo e fundamentar as análises, o construto teórico compreende a reflexão sobre as noções de arte contemporânea, comunicação pública e democracia deliberativa, imagem pública, opinião pública e comunicação organizacional, bem como sobre características do contemporâneo e aspectos sociopolíticos brasileiros, a sociedade em rede e as tecnologias da informação e da comunicação. O objeto empírico consiste nas duas notas públicas veiculadas pelo Santander Cultural e pelo MAM através do *Facebook*. Os procedimentos metodológicos são os de análise e interpretação dos dados (GIL, 1994), no caso a comunicação dessas instituições na medida que oferecem, ou não, os pressupostos básicos para o debate público. O principal resultado evidencia que o Santander Cultural, enquanto instituição pertencente a uma organização privada, o Santander, falha em promover o debate público ao priorizar aspectos referentes ao lucro e a preservação da sua imagem, ao passo que o MAM, instituição pública, logra resultados positivos ao propor o confronto de argumentos e ao assumir uma posição reflexiva acerca da referida crise.

**Palavras-chave:** Comunicação pública. Imagem pública. Comunicação organizacional. Arte. Escândalo.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 AS MOSTRAS E SEU CONTEXTO SOCIAL .....</b>	<b>11</b>
2.1 <i>Queermuseu</i> - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira .....	11
2.2 35º Panorama de Arte Brasileira e a performance La Bête .....	19
2.3 Sobre a arte contemporânea.....	25
<b>3 CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO.....</b>	<b>29</b>
3.1 Notas sobre um Espírito do Nosso Tempo.....	29
3.2 O contexto brasileiro .....	33
3.3 A Sociedade em Rede.....	41
<b>4 COMUNICAÇÃO PÚBLICA E IMAGEM PÚBLICA .....</b>	<b>45</b>
4.1 O conceito de Comunicação Pública .....	45
4.2 A arte como interesse público .....	49
4.3 Comunicação Pública como processo da esfera privada .....	53
4.4 Opinião Pública e Imagem Pública.....	57
<b>5 AS ESTRATÉGIAS NAS MANIFESTAÇÕES PÚBLICAS DO SANTANDER CULTURAL E DO MAM.....</b>	<b>65</b>
5.1 Nota do Santander Cultural.....	65
5.2 Nota do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).....	68
5.3 O Escândalo Midiático .....	71
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>80</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em setembro de 2017 duas polêmicas envolvendo museus brasileiros ganharam visibilidade na esfera pública e tornaram-se motivo de debates acirrados envolvendo o questionamento dos limites da arte e o direito à liberdade de expressão. A primeira é a *Queermuseu*, que aconteceu no Santander Cultural (instituição cultural vinculada ao banco Santander), em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. A mostra tinha o objetivo de trazer a questão da diferença sob uma perspectiva *queer*, reunindo 264 trabalhos de 85 artistas brasileiros, entre eles Lygia Clark, Cândido Portinari, Alfredo Volpi e Adriana Varejão. Por volta da metade de setembro de 2017, a exposição recebeu críticas, especialmente no ambiente digital, onde passaram a circular vídeos e fotografias de obras da mostra e críticas ao seu conteúdo, que segundo alguns grupos promoveria a pedofilia, a pornografia e desrespeitaria símbolos religiosos. Esses questionamentos foram ampliados e passaram a ser adotados por grupos conservadores, como o Movimento Brasil Livre (MBL), que os utilizou como ‘bandeira’ e passou a exigir o fechamento da exposição. Menos de 1 mês após sua abertura, então, no dia 10 de setembro de 2017, a *Queermuseu* foi cancelada, com manifestação do Santander Cultural por meio de nota na rede social *Facebook*, comunicando o fechamento da exposição e explicando os motivos para a decisão.

Cerca de 18 dias depois do caso do *Queermuseu*, foi a vez do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) ser centro de uma crise envolvendo sua imagem pública, ao ter a performance *La Bête*, do artista carioca Wagner Schwartz, parte integrante do 35º Panorama de Arte Brasileira, ligada a um suposto caso de pedofilia após vídeos da obra circularem na internet e mostrarem uma criança interagindo com Schwartz, que se encontrava nu. Novamente, foram verificados ataques, mais fortemente nas redes sociais, e o envolvimento do MBL e de grupos conservadores. Apenas um dia depois das críticas, a instituição pública, também através do *Facebook*, publicou uma nota sobre o ocorrido. Diferentemente do Santander Cultural, no entanto, o MAM opta por não encerrar sua exposição.

Trataram-se de duas situações semelhantes, mas com desdobramentos distintos. Uma das Instituições, mantida por uma organização privada, o banco Santander, opta por encerrar, de forma prematura, sua exposição; a outra,

instituição pública, decide por manter a sua mostra. Mesmo frente a um olhar rápido e desatento, alguns aspectos de diferenciação entre as duas exposições já saltam aos olhos. Nesta monografia, porém, a proposta é a de estudar esse fenômeno à luz dos fundamentos teóricos. Nessa direção, o tema deste trabalho foi escolhido com o objetivo de entender as especificidades que marcaram os processos de emprego da comunicação pública por essas duas organizações - uma mantida pelo setor público e a outra por organização privada -, nas referidas situações e em uma perspectiva democrática de deliberação, atentando para os interesses envolvidos nas posturas adotadas pelas duas instituições frente a um cenário de crise que ameaça suas imagens públicas e a suas credibilidades como organizações do campo das artes e da cultura. Do ponto de vista dos objetivos específicos, propõe-se: 1) analisar as estratégias adotadas pelas duas instituições nas duas notas públicas, do ponto de vista da comunicação estratégia e da comunicação organizacional; 2) refletir os processos de comunicação pública dessas instituições à luz dos fundamentos teóricos do campo das artes; 3) verificar o contexto social e político em que as exposições e as notas públicas se dão, tanto de uma perspectiva mais geral, referente ao espírito desse tempo, quanto na perspectiva das especificidades da realidade brasileira.

Sendo assim, quanto aos aspectos teóricos, o presente trabalho pode ser dividido em três eixos: contextualização (capítulos 2 e 3), comunicação pública, imagem pública e democracia (capítulo 4) e a análise das notas públicas (capítulo 5). Em direção de melhor compreender as teorias e complexidade dos sistemas envolvidos, o segundo capítulo propõe uma breve introdução para o melhor entendimento das exposições em questão e os postulados que envolvem a conceituação do que se convém chamar de arte contemporânea, a partir de autores do campo, como Cauquelin (2005), Archer (2012) e Oiticica (1967). O terceiro capítulo tem o objetivo de traçar um panorama que diz respeito aos contextos em que essas exposições ocorrem, seja no âmbito de um espírito do tempo ou da características do humano, a partir de Lipovetsky (2004), Bauman (2001, 2007) e Maffesoli (1996), seja em uma perspectiva político-social de instabilidade no Brasil atual, trazendo para o debate autores como Pinho (2016), Silva (2016), Cauduro (2018), Ferreira (2016), Souza (2016), Galinari (2017) e Löwy (2015). Por se darem no âmbito da internet e envolverem as tecnologias de comunicação e informação,

julgamos necessário trazer a perspectiva da sociedade em rede para o debate, acionando Castells (1999), pontuando o papel da comunicação organizacional nesses ambientes (BARICHELLO, 2014; LASTA, 2017).

Ao fim dos capítulos 2 e 3, que têm como perspectiva uma contextualização dos fatos, adentra-se o debate acerca do conceito de comunicação pública, princípio norteador do presente trabalho. Com o objetivo de traçar diferentes entendimentos de uma temática que aponta para uma polissemia em seu uso e apreensão por diferentes campos do conhecimento, trazemos para o debate autores como Duarte (2009), Locatelli (2017) e Brandão (2009), para traçar uma concepção da comunicação pública como dispositivo fundamental de uma teoria democrática deliberativa, segundo Maia (2008), e como e porquê a comunicação pública tem sido usada como dispositivo de organizações do âmbito do privado (Bobbio, 2012; Sartor, 2016; Thompson, 2010, Bueno, 2009; Weber, 2007) e como a arte e os museus se encaixam dentro da perspectiva de fomentadores do debate público. No intuito de melhor analisar como as críticas recebidas pelo Santander Cultural e pelo MAM afetam sua imagem como instituições, são acionados os conceitos de imagem pública e de opinião pública (Gomes, 2001; Amaral, 2000; Tarde, 2005; Champagne, 1996; Baldissera, 2008; Weber, 2009).

No quinto capítulo apresentaremos os procedimentos metodológicos empregados na análise das notas públicas, balizadas pela técnica de “análise e interpretação”, conforme Gil (1994). Após a apresentação dos procedimentos, realizaremos a análise das notas propriamente ditas, através do destaque de trechos e interpretação do discurso que se constroem por meio das estratégias acionadas pelas instituições. Como fechamento, acionamos Thompson (2000) como forma de entender as crises na perspectiva de escândalo.

Também importa destacar, aqui, que a análise e interpretação não se reduz a uma análise das notas públicas das duas instituições, pois que não seria suficiente para compreender o fenômeno de modo aprofundado. Nesse sentido, optamos por apresentar os dois casos e as notas públicas já no início do próximo capítulo para, na sequência, à medida que movimentamos teorias lançarmos luzes sobre o objeto de nosso estudo. Com isso, pretendemos lançar vários olhares sobre o fenômeno em estudo e o contexto em que se realiza com o intuito de qualificar nossas interpretações.

Por fim, no sexto capítulo, capítulo final, apresentaremos as considerações sobre a pesquisa.

## 2 AS MOSTRAS E SEU CONTEXTO SOCIAL

Antes de analisarmos as notas públicas que servem como objeto de estudo para o presente trabalho, é preciso entender um pouco mais das mostras por trás delas e em que contexto elas se inserem no âmbito social e político. Para tal, no presente capítulo, apresentaremos um panorama das duas mostras, Queermuseu e 35º Panorama de Arte Brasileira (da qual faz parte a performance *La Bête*), discutiremos algumas questões referentes às sociedades modernas, redes sociais e contexto social político brasileiro que envolvem e interferem o posicionamento das duas instituições.

Neste capítulo apresentamos as mostras que constituem os objetos de estudo desta pesquisa: a Queermuseu, exposição promovida pelo Santander Cultural – centro cultural brasileiro mantido pelo Banco Santander em Porto Alegre, Rio Grande do Sul –, e a performance *La Bête*, parte integrante da 35ª edição da exposição Panorama da Arte Brasileira, promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

### 2.1 *Queermuseu* - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira

A exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* foi alocada no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul e estreou no dia 15 de agosto de 2017, com curadoria de Gaudêncio Fidélis – mestre em Arte pela Universidade de Nova Iorque, doutor em História da Arte pela Universidade do Estado de Nova Iorque e curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul, em 2015. Conforme o jornal O Estado de São Paulo<sup>1</sup>, a exposição tinha como mote a diversidade e as questões LGBT e buscava ser uma plataforma de abertura de diálogo em torno das questões de gênero e de expressão, discutindo temas como racismo, sexismo e preconceito. Suas inspirações eram exposições estrangeiras como a *Queer British Art (1861-1967)*, em Londres, na Inglaterra, e a *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, em Washington, nos Estados Unidos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/tRvfXy>>. Acesso em 28 abr. de 2018.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/2Q1o6f>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

Seu objetivo, segundo o jornal Zero Hora<sup>3</sup>, era “acionar a questão da diferença sobre uma perspectiva *queer*”, funcionando como um “museu ficcional e metafórico no qual a expressão de gênero e a diferença teriam plena liberdade”. Segundo o curador da mostra, em declaração ao jornal Zero Hora, o termo *queer* é

uma palavra de origem inglesa, que surge no século XIX e significa “estranho”/“diferente”. Em um determinado momento, o termo adquire um caráter pejorativo e é utilizado para definir os homossexuais. Na década de 90, mais especificamente nos Estados Unidos, a comunidade LGBT se reapropria da palavra “queer” de forma positiva, como forma de liberação, porque o termo consegue contemplar mais comportamentos do que a sigla LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e trans). (FIDÉLIS, 2017)

No espaço foram alocados 264 trabalhos de 85 artistas, entre eles, Lygia Clark, Cândido Portinari, Alfredo Volpi e Adriana Varejão, artistas consagrados no cenário nacional e internacional da arte contemporânea. Ainda de acordo com o curador da exposição, nos primeiros 13 dias a mostra atingiu 27 mil visitantes, com projeção de cerca de 85 mil<sup>4</sup> até o dia 08 de outubro, data que marcaria o fim da exposição, que foi precocemente cancelada, após 26 dias de sua inauguração.

Por volta da primeira metade de setembro de 2017, vídeos e fotografias da exposição passaram a surgir nas redes sociais, criticando seu conteúdo e acusando o Santander de promover pedofilia, pornografia e desrespeitar símbolos religiosos. Segundo a revista Época<sup>5</sup>, os primeiros relatos teriam partido de Cesar Augusto Cavazzola Junior, um advogado e professor de Direito de Passo Fundo, que teria visitado a exposição com amigos e publicou uma matéria intitulada “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”<sup>6</sup>, no dia 06 de setembro de 2017, para o site Lócus Online, onde define a exposição como “cerca de 270 obras que promovem a pedofilia, a pornografia e os mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar” e afirma ter feito imagens e produzido o texto em questão “porque algumas crianças e adolescentes circulavam pelo local e não havia qualquer restrição ou indicação do teor sexual da exposição”.

Após isso, o grande público tomou conhecimento da *Queermuseu* e grupos liberais, religiosos e conservadores passaram a se envolver na discussão. O

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/4oWZwy>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/rx8957>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/XvKTM8>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/BXHHjC>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

principal deles foi o Movimento Brasil Livre (MBL), que coordenou manifestações tanto de forma online quanto de forma presencial na sede do Santander Cultural.

Antes de prosseguir, importa destacar que o MBL surge após as chamadas “Jornadas de 2013”, manifestações populares por todo o país que inicialmente tinham o objetivo de contestar os aumentos nas tarifas de transporte público, principalmente nas principais capitais. O Movimento se define como “uma entidade que visa mobilizar cidadãos em favor de uma sociedade mais livre, justa e próspera”<sup>7</sup> e que, segundo Galinari (2017), se caracteriza por desenvolver estratégias de convocação e mobilização, além de construir repertórios articulados no ambiente online. Ainda segundo a autora

O nome do grupo remete a ideia de um Brasil que está preso e que, portanto, precisa ser libertado. De acordo com matéria jornalística publicada pelo portal de notícias Terra<sup>8</sup>, o nome do grupo foi criado por jovens que integram a organização Estudantes Pela Liberdade (EPL) – sendo a extensão brasileira de uma organização americana, o Students for Liberty, que recebe financiamento de entidades internacionais para divulgar as causas do liberalismo<sup>9</sup>. (GALINARI, 2017, pg. 77)

Retomando a discussão do papel do MBL no processo, os principais questionamentos do grupo giravam em torno do uso de 800 mil reais do dinheiro público<sup>10</sup>, via Lei Rouanet, para financiamento da exposição, onde o material divulgado “contém pedofilia e zoofilia direcionado a público escolar” (MBL, 2018, *online*)<sup>11</sup>. Por meio de sua coordenadora estadual no RS, Paula Cassol, através de entrevista para o jornal Zero Hora, o movimento explicou seu posicionamento da seguinte forma

Colocamos a nossa posição nas redes sociais. Não compactuamos com esse tipo de postura e discordamos que dinheiro público esteja envolvido na divulgação de pedofilia ou outras "filias". Não acredito que (a mostra) seja um tipo de arte. Para começar, não entendo que isso seja arte, muito menos que uma criança tenha acesso a esse tipo de coisa. (CASSOL, 2017)

De forma geral, dentre as 264 obras expostas, 4 foram os principais alvos das críticas desses grupos. São elas: “Criança viada travesti da lambada” e “Criança

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/FDVMSW>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/MzEs8S>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>9</sup> Conceito de Liberalismo no Dicionário de Política - <<https://goo.gl/nW1Qzg>>.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/44G8yr>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/qs4Xry>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

viada deusa das águas” (Figura 1, onde aparecem lado a lado), da série “Criança Viada”, da artista Bia Leite; “Cenas de Interior II” (Figura 2), de Adriana Varejão; e “Cruzando Jesus Cristo com o Deus Shiva” (Figura 3), de Fernando Baril, destacadas a seguir:

**Figura 1** - “Criança viada deusa das águas” e “Criança viada travesti da lambada”, de Bia Leite



Fonte: Divulgação / Santander Cultural (2017)

**Figura 2 - “Cenas de Interior II”, de Adriana Varejão**



Fonte: Tadeu Vilani / Agencia RBS (2017)

**Figura 3** - “Cruzando Jesus Cristo com o Deus Shiva”, de Fernando Baril



Fonte: Tadeu Vilani / Agencia RBS (2017)

O curador da *Queermuseu*, Gaudêncio Fidélis, e os respectivos autores das obras, manifestaram-se através da imprensa com o objetivo de desmistificar os significados das obras e defender seus pontos de vista em relação às temáticas abordadas. Exponho aqui três declarações retiradas de matéria do Jornal Zero Hora<sup>12</sup>, que entrevistou os três artistas em questão. Sobre a série *criança viada*, a autora Bia Leite afirmou:

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, 2017)

Sobre “Cenas do Interior II”, Fidélis afirma no catálogo da exposição, divulgado em formato de notícia pelo jornal Zero Hora<sup>13</sup> que a obra é uma

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/HY5EHp>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/RzE4GV>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

"manifestação crítica diante do processo de colonização do país". Por sua vez, a autora defende que

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, 2017)

Por fim, sobre a imagem de cristo com Shiva de Fernando Baril, Fidélis afirma que "é uma pintura interessante que fala sobre o sincretismo das religiões e a cultura pop". O artista explica suas intenções, conforme segue:

Aquele quadro tem 21 anos. Era uma semana santa, e eu estava lendo sobre as santas indianas, então resolvi fazer uma cruz entre Jesus Cristo e a deusa Shiva. Deu aquele montarê 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, 2017)

O curador ainda comentou, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo<sup>14</sup>, sobre o uso de dinheiro público e do planejamento da exposição para as crianças:

O que está no projeto é que não tem classificação de faixa etária. É muito diferente de dizer que essa exposição foi planejada para crianças. Sobre dinheiro público, utilizado via Lei Rouanet, ele não é somente meu, seu, e muito menos do MBL, que se acha o dono do dinheiro. Ele é de toda a sociedade brasileira. Não pode ser o MBL e todos seus seguidores reacionários que vão decidir o que os cidadãos brasileiros podem ou não ver. (FIDÉLIS, 2017)

O que se seguiu às pressões virtuais foram constrangimentos presenciais, dirigidos aos funcionários da instituição<sup>15</sup>, pichações em agências do banco<sup>16</sup> e, segundo a revista Veja<sup>17</sup>, pedidos por parte do MBL para que os clientes do banco Santander que não concordassem com a exposição, fechassem suas contas como

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/Da43dH>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/Pc2Nak>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/NkaUjd>>. Acesso em: 28 abr.2018.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/jhgXW2>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

forma de protesto. Menos de 1 mês após sua abertura, então, no dia 10 de setembro de 2017, a exposição foi cancelada, com manifestação do Santander Cultural por meio de nota na rede social Facebook<sup>18</sup> (Figura 4), comunicando o ocorrido e explicando os motivos para a decisão.

**Figura 4** - Nota do Santander Cultural sobre a exposição Queermuseu



Fonte: Facebook oficial da instituição (2017)

Segundo as polêmicas e as acusações, o Ministério Público do Estado do Rio Grande do Sul foi acionado para investigar o caso. Segundo a Folha de São Paulo, através do Promotor Júlio Almeida e da coordenadora do Centro de Apoio Operacional da Infância, Denise Vilela, houve confirmação de que não foi cometido

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/XwFqDz>>. Acesso em 29 abr.2018.

crime na mostra<sup>19</sup>. Posteriormente, no dia 28 de setembro, a instituição emitiu nota<sup>20</sup> na qual recomendava ao Santander Cultural que:

a) providencie a imediata reabertura da exposição “Queermuseu – Cartografias da diferença da arte brasileira” minimamente pelo período em que estava previsto originalmente seu encerramento, sem prejuízo de adotar: (i) medidas informativas ou de proteção a infância e a adolescência no que diz respeito a eventuais representações de nudez, violência ou sexo nas obras expostas e (ii) medidas visando a garantia da segurança das obras e dos visitantes;

b) a título de compensação pelo período em que a exposição permaneceu sem acesso ao público em geral, realize, a suas expensas, nova exposição em proporções e objetivos similares a que foi interrompida, preferencialmente com temática relacionada a diferença e a diversidade, e que esteja aberta aos visitantes em período não inferior a três vezes o tempo em que a “Queermuseu” permaneceu sem visitação. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2017, p. 5)

Pode-se concluir, então, que tanto a mostra quanto a instituição foram absolvidas das acusações levantadas, com a ressalva da necessidade de um aviso sobre o teor das obras a fim de proteger a infância e a adolescência. O Ministério Público, por meio de sua recomendação, sugere a reabertura da exposição e uma compensação pelo período que a mesma permaneceu fechada, além de pontuar a importância da *Queermuseu* no que diz respeito ao debate sobre a diferença e a diversidade. O item seguinte ocupa-se da contextualização da performance *La Bête*, parte integrante do 35º Panorama de Arte Brasileira, realizado pelo MAM.

## 2.2 35º Panorama de Arte Brasileira e a performance *La Bête*

A segunda nota pública que serve de objeto de estudo para este trabalho está inserida no contexto do 35º Panorama de Arte Brasileira, realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), entre os dias 26 de setembro e 17 de dezembro, que, segundo a organização, tinha a proposta de

reunir em uma exposição, que se pretende um Panorama da Arte Brasileira, desde a concretude da intervenção arquitetônica até a fluidez da dança, passando pelo audiovisual, pela escultura, pela fotografia e pela palavra,

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/APQjUy>>. Acesso em 29 abr. 2018.

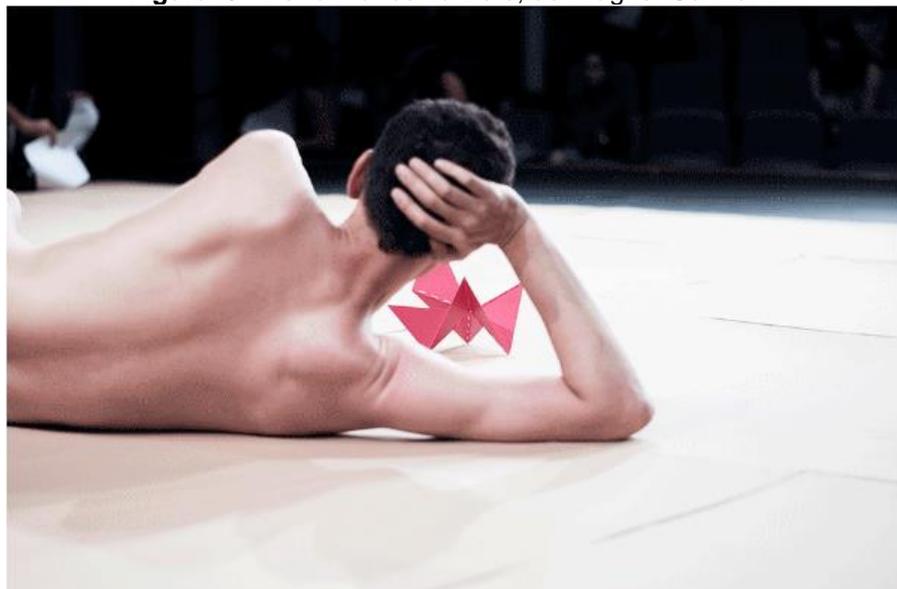
<sup>20</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/LmFfQX>>. Acesso em 29 abr. 2018.

mais que explicitar a diversidade da cena contemporânea, em que a divisão de meios expressivos e de disciplinas parece obsoleta, busca ressaltar a multiplicidade de tempos que compõem nosso momento histórico. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2017)

É importante ressaltar que o caso do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo ocorre cerca de 16 dias após o fechamento da exposição do Santander Cultural. Pela rápida resposta frente às polêmicas, sendo a nota oficial veiculada apenas 2 dias após a performance de Schwartz, podemos inferir que, por também trazer temáticas delicadas (como a nudez) para o cenário que emergiu após o caso do Porto Alegre, o MAM já previa algum tipo de manifestação semelhante ao que ocorreu no caso do *Queermuseu*. Nesse sentido, preparou-se de forma mais efetiva, seja através de um cuidado maior acerca da estratégia de comunicação que seria adotada, seja assegurando que todas as normas e aspectos jurídicos fossem cumpridos, como a devida sinalização da sala ou o aviso de teor da apresentação, como divulgou posteriormente.

Nesse caso específico, o que causou a articulação de setores políticos e movimentos sociais mais conservadores, muito próximos dos que se manifestaram no caso do *Queermuseu*, foi a performance “*La Bête*”, do artista carioca Wagner Schwartz. Uma imagem da obra pode ser vista abaixo:

**Figura 5** - Performance *La Bête*, de Wagner Schwartz



Fonte: Caroline Moraes, disponível em [www.wagnerschwarz.com/la-b-te](http://www.wagnerschwarz.com/la-b-te)<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Acesso em: 29 abr. 2018.

Na apresentação, o coreógrafo se posiciona nu sobre um tatame, manipulando um origami de plástico, propondo interação com a plateia. Ali, dispunha-se a ser manipulado pelos espectadores, que poderiam interagir com o artista como achassem melhor. No caso em questão, os vídeos divulgados mostram muitos dos participantes o abraçando ou mudando-o de posição. Segundo o Jornal Zero Hora, entre esses espectadores, estava “uma criança que parecia mostrar curiosidade enquanto engatinhava pelo tatame, vendo uma mulher adulta tocar os pés do artista”<sup>22</sup> que, segundo o jornal El País, era sua mãe<sup>23</sup>. O vídeo<sup>24</sup>, gravado por um espectador e disponibilizado no youtube, apresenta a legenda “Museu de Arte Moderna de SP tem exposição em que criança é estimulada a tocar homem nu” e contém apenas imagens da performance, que mostra uma mulher que parece incentivar a criança a participar; a menina ri, toca rapidamente os dedos dos pés de Wagner e volta à plateia.

Quando o conteúdo do vídeo viraliza e se torna de conhecimento do grande público, as críticas se acirram, acusando o museu de incentivo à pedofilia. Cabe ressaltar aqui o papel do Movimento Brasil Livre (MBL) que, novamente, foi líder dentre os movimentos liberais e conservadores que se posicionaram contra a obra. Segundo o portal G1<sup>25</sup>, o grupo

divulgou um vídeo nas redes sociais em que chama a apresentação de “repugnante”, “inaceitável”, “erotização infantil”, “afronta”, “crime”, e afirma que a criança “se sentiu constrangida”. O grupo acrescenta que o vereador Fernando Holiday (DEM) vai “tomar as providências sobre o caso da criança induzida a ato libidinoso. (G1, 2017, *online*)

O coreógrafo Wagner Schwartz também deu declaração sobre as acusações de pedofilia e sobre o significado da obra. Sob a ótica do próprio artista, retirada de seu site oficial<sup>26</sup>, a performance é definida como:

“Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série Bichos (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público será convidado a participar.” (SCHWARTZ, 2018, *online*).

---

<sup>22</sup> Matéria disponível em: <<https://goo.gl/eFpPiM>>. Acesso em: 23 maio. 2018.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/MMouAc>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/8TsyqY>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

<sup>25</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/CsDkgT>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/eBp5u1>>. Acesso em: 23 maio 2018.

Em entrevista ao jornal *El País*<sup>27</sup>, Schwartz afirmou que a ideia da performance nasceu em 2005, durante a programação do Ano do Brasil na França, onde performou *Transobjeto*, outra de suas idealizações. Lá, ele se deparou com uma das esculturas “Bichos”, de Lygia Clark. Segundo o artista

Quando foram criados, na década de 1960, os Bichos permitiam a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. Nas exposições, eles somente realizariam a sua função como obra de arte quando houvesse a participação do público. Em 2005, ao ver um Bicho preso, prometi a ele e a mim mesmo que iria retirar seu corpo de dentro daquela caixa de vidro, para que a relação entre o objeto e as pessoas fosse retomada. (SCHWARTZ, 2017, *online*.)

O autor ainda discorre sobre o significado dos “Bichos” para Clark, que “considerava a ação das pessoas que formam um público tão importante quanto as suas esculturas”, e finaliza afirmando que

No momento em que um Bicho é fechado dentro de uma caixa de vidro, desconsidera-se a ação da pessoa, desconsidera-se uma parte da obra, desconsidera-se uma das partes dos Bichos. À vista disso, eu me senti trancado. E, de fato, precisava encontrar uma forma de transformar a sensação de ter sido preso. Seria impossível, no entanto, “soltar” aquela escultura da caixa de vidro, já que eu não podia adquirir um original. Para que seus movimentos voltassem, pensei, eu deveria me tornar um Bicho. Comprei uma réplica de plástico e criei (a performance) *La Bête*. (SCHWARTZ, 2017)

Diferentemente do Santander Cultural, o MAM optou por não fechar a exposição, mas também divulgou nota (Figura 06) sobre as acusações através de seu facebook<sup>28</sup> e do seu site<sup>29</sup> no dia 28 de setembro.

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/D74RBB>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/hCbnR8>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/bSgBSQ>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

**Figura 6** - Nota de esclarecimento do MAM sobre a performance *La Bête*



Fonte: Facebook oficial da instituição (2017)

Assim como no caso do *Queermuseu*, o Ministério Público Federal (MPF) também abriu inquérito para investigar o caso da performance *La Bête*. O objetivo foi o de responder se a performance teria de fato cometido o crime de pornografia infantojuvenil. Por meio de notícia em seu site<sup>30</sup>, o MPF divulgou o pedido de arquivamento da investigação que apurava o suposto crime, explicando que a performance não apresentava os elementos previstos no art. 241-A do Estatuto da Criança e do Adolescente<sup>31</sup>. Ainda segundo a notícia, no pedido, a procuradora da República Ana Letícia Absy, responsável pelo procedimento investigatório, afirma que

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/rKgvbp>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/kYhLGZ>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

A mera nudez do adulto não configura pornografia eis que não detinha qualquer contexto erótico. A intenção do artista era reproduzir instalação artística com o uso de seu corpo, e o toque da criança não configurou qualquer tentativa de interação para fins libidinosos (ABSY, 2018, *online*)

Ainda segundo a notícia, sobre a questão da necessidade de classificação indicativa, a procuradora afirma que

no tocante à classificação indicativa, uma exposição dispensa qualquer tipo de prévia classificação etária por parte do poder público. Os responsáveis pelo espetáculo têm como obrigação apenas informar ao público, previamente e em local visível, sobre a natureza do evento e as faixas etárias a que não se recomenda, de forma a permitir a escolha livre e consciente da programação por parte de pais e responsáveis pelas crianças ou adolescentes. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2017, *online*)

O Ministério Público ainda afirmou que o tema também foi analisado por um grupo de trabalho da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, órgão do MPF em Brasília, que resultou na publicação de uma Nota Técnica sobre os “limites da liberdade de expressão artística perante o direito fundamental de crianças e adolescentes à proteção integral”<sup>32</sup>. Sobre esses limites, no item 2.1 da nota técnica, o MP afirma que:

Os limites à liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicações (art. 5º, IX, c.c. o art. 220) estabelecidos na Constituição são os seguintes:

a) a vedação do anonimato (art. 5o , inciso IV), como meio necessário para se assegurar eventual posterior responsabilização por danos a terceiros;

b) a ofensa à honra e à imagem de terceiros acarretará a possibilidade de direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem (inciso V do art. 5o );

c) o direito de crianças e adolescentes a diversões e espetáculos públicos adequados à sua faixa etária deverá ser regulado exclusivamente por lei federal, cabendo ao Poder Público “informar sobre a natureza deles, as faixas etárias a que não se recomendem, locais e horários em que sua apresentação se mostre inadequada”, sendo vedada “toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística” (art. 220, §§ 2o e 3o , inciso I). Este ponto será retomado no item 3.4., infra.

d) o direito das pessoas e das famílias de se defenderem de programas ou programações de rádio e televisão que contrariem o disposto no art. 221, bem como da publicidade de produtos, práticas e serviços que possam ser nocivos à saúde e ao meio ambiente também poderá ser objeto de regulação por lei federal, segundo igualmente vedada a censura (art. 220, §§ 2o e 3o , inciso II);

---

<sup>32</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/KbdyU8>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

e) manifestações de caráter racista ou dirigidas à propagação do ódio (art. 5º , XLII). A exclusão do discurso de ódio do âmbito de proteção da liberdade de expressão foi reconhecida pelo STF no julgamento do Habeas Corpus 84.424, impetrado em favor de um editor de livros de conteúdo nazista. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2017, p. 4-5 )

Analisando o posicionamento do Ministério Público frente à investigação, é possível concluir que nem o MAM, nem o artista Wagner Schwartz ferem questões legais através da sua performance. Quanto à classificação indicativa, o MP reforçou que não cabe ao poder público essa classificação, tendo apenas os responsáveis que informar, previamente e em local visível, sobre a natureza do evento e as faixas etárias recomendadas. Segundo a nota de esclarecimento do MAM, a sinalização foi feita no exterior da sala. Sobre os limites da liberdade de expressão artística, também não há transgressão de nenhum dos cinco itens elencados pelo MP em sua Nota Técnica sobre os “limites da liberdade de expressão artística perante o direito fundamental de crianças e adolescentes à proteção integral”. O subcapítulo a seguir tem o objetivo de analisar o conceito de arte contemporânea segundo autores do campo, além de tentar enxergar essas características nas obras polêmicas expostas na *Queermuseu* e na performance *La Bête*.

### **2.3 Sobre a arte contemporânea**

Outro ponto levantado pelas críticas de ambas as mostras, como já citado anteriormente, foi o questionamento de se tanto as obras do Santander Cultural quanto a performance do MAM seriam arte, no sentido mais amplo do termo. Neste subcapítulo, procura-se entender o que a arte diz sobre a arte, buscando autores que pesquisam e refletem sobre arte contemporânea, como Cauquelin e Archer.

Para explorar mais a fundo como os quadros da exposição *Queermuseu* e a apresentação *La Bête* se enquadram nessa perspectiva, busca-se um breve entendimento histórico sobre como a arte mudou até chegar no que hoje é chamado de arte contemporânea pelo seu campo de estudo, o que mudou no processo e o que pode ser considerado arte no momento em que vivemos atualmente.

Segundo Cauquelin (2005), o problema no entendimento da arte contemporânea reside no fato de o público em geral tentar aplicar os modelos e

critérios artísticos estabelecidos no passado como forma de tentar entender esse novo tipo de arte que surge. O foco não mais reside na estética, exigindo do espectador um novo modelo para sua compreensão.

Para reunir em uma fórmula essa passagem de uma realidade a outra, poderíamos propor duas definições: estética é o termo que convém ao domínio de atividade onde são julgadas as obras, os artistas e os comentários que suscitam. A estética insiste em valores ditos “reais”, substanciais ou ainda essenciais, da arte. Por outro lado, artística delimita o campo das atividades da arte contemporânea. O termo insiste na denominação: será considerada artística qualquer obra que seja exibida no campo definido como domínio da “arte”. (CAUQUELIN, 2005, p. 82)

A autora utiliza alguns expoentes da arte contemporânea para defender seu ponto de vista, os quais chama de “embreantes”, e que se destacam “tanto pela frequência com que são citados quanto pelo movimento de pensamento que provocam ainda hoje” (CAUQUELIN, 2005, p. 88). Entre eles está Marcel Duchamp, que estaria no topo da lista. Cauquelin elenca algumas características do artista que definem bem esse deslocamento de campo presente na arte contemporânea:

- 1) A distinção entre a esfera da arte e da estética. Estética designando o conteúdo das obras, o valor da obra em si; a arte sendo simplesmente uma esfera de atividades entre outras, sem que seu conteúdo particular seja precisado.
- 2) Na esfera da arte, considerando-a não mais dependente de uma estética; os papéis dos agentes não são mais estabelecidos como anteriormente. Produtores, intermediários e consumidores não podem ser mais distinguidos. Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor não é mais linear, mas circular.
- 3) Essa esfera não está mais em conflito com as outras esferas de atividades, mas, ao contrário, integra-se a elas. Abandono dos movimentos da vanguarda e do romantismo da figura “artista”.
- 4) Como arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante. Importância dos jogos de linguagem e da construção da realidade; a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela. (CAUQUELIN, 2005, p. 90)

A autora define tais características como um “deslocamento de domínio”, onde “a arte não é mais para uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente.” (CAUQUELIN, 2005, p. 92), traçando um paralelo com o enunciado “o meio é a mensagem”, de Marshall McLuhan, e formulando o apagamento da relação mensagem-canal de transmissão, estabelecendo uma passagem para o meio como comunicação.

Outro ponto importante é o entendimento do produtor como observador. Para Cauquelin, o público faz parte da arte e transforma o que é observado:

A famosa proposição de Duchamp “É o observador que faz o quadro” é para ser tomada ao pé da letra. Ela não se refere - como se crê com muita frequência - a alguma metafísica do olhar, a um idealismo do sujeito que enxerga, mas corresponde a uma lei bem conhecida da cibernética, retomada pelas teorias da comunicação: o observador faz parte do sistema que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. (CAUQUELIN, 2005, p. 98)

Nessa perspectiva, a fruição da arte se torna algo muito subjetivo. Como aponta a autora, “a relação da arte com o sistema geral (social, político, econômico) é uma relação de integração e não de conflito” (CAUQUELIN, 2005, p. 99), sendo esse pano de fundo essencial no processo de tentativa de interpretação de uma obra.

Archer (2012) reforça a perspectiva de arte contemporânea como arte do dia-a-dia, destacando seu papel de instigar a reflexão do seu espectador, além de evidenciar o eco que o esforço dos artistas dos anos 60 e 70 provocaram ao incluir nos parâmetros políticos da arte a voz das minorias:

Os esforços dos anos 60 e 70 - em que os artistas procuraram estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística, adaptando a marginalidade social da prática da vanguarda modernista a uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz àqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência cultural mais importante - tendo sido agora assimilados como fatores significativos da produção e da recepção artística. Existe uma vibração nas imagens de Warhol que é a pulsação do dia-a-dia, e existe uma poesia nos materiais aceitos por Beuys e os que vieram depois dele inextricavelmente ligada ao contexto de sua expressão. A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado (ARCHER, 2012, p. 236)

A este ponto, com base nos autores referidos, podemos observar que a arte contemporânea se distingue bastante do que vinha sendo produzido até então, seja pela expansão dos tipos de atividade artística, antes limitada à pintura e à escultura, seja pelo deslocamento de um campo anteriormente estético para um novo campo ligado à comunicação e ao cotidiano. Como afirma Cauquelin (2005, p. 161), a

sociedade tornou-se uma “sociedade cultural”, estando a arte “presente em toda a parte, em todos os lugares e em todos os ramos de atividade”, não sendo mais uma dimensão à parte da “realidade”. Dessa forma, é natural que os temas debatidos na arte contemporânea tenham uma conexão direta com a sociedade em que se inserem, como no caso das obras apresentadas nas duas exposições.

Retomemos o objetivo das mostras, segundo seus propositores. No caso do Queermuseu, seu curador afirmou que

A exposição foi criada como uma plataforma de abertura de diálogo em torno destas questões de gênero, de expressão. Nela, nós temos muita diversidade de manifestações artísticas que falam de racismo, de sexismo, do preconceito. Tem um universo inteiro de questões como essas tratadas nesta exposição [...] (FIDÉLIS, 2017)

No caso do MAM, o 35º Panorama de Arte Brasileira se baseia, segundo material de divulgação do museu<sup>33</sup>, no “Esquema Geral da Nova Objetividade” de Hélio Oiticica (1967), que para a instituição segue valendo ainda hoje, apesar das diferenças de contexto. Em resumo, o esquema é

um desenho panorâmico da cena artística àquela altura e dos desafios a serem enfrentados. Escrito em um momento politicamente tenso, com desalentadoras perspectivas de futuro, para dizer o mínimo, ele destaca seis características da arte brasileira: (1) vontade construtiva; (2) tendência para o objeto; (3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica); (4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; (5) tendência para proposições coletivas; (6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO, 2017)

O questionamento e a reflexão, o diálogo com o cotidiano e com a cultura, a influência da sociedade em que se insere, a participação do espectador, todas essas características enunciadas pelos propositores das exposições refletem bem o que apontam os pensadores do campo da arte (Archer, Cauquelin), como sendo papel da arte contemporânea. Então, a este ponto, com base nos autores que refletem sobre arte contemporânea, podemos afirmar que sim, nos dois casos, trata-se de arte, embora se distancie dos padrões clássicos e do culto à estética do passado, conformando-se como uma nova proposta do campo artístico frente a um momento social e histórico diferente do que se observou no passado.

---

<sup>33</sup> Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>>. Acesso em: 30 maio 2018.

### 3 CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO

A discussão sobre a conjuntura em que os objetos estudados se inserem é o objetivo deste capítulo. Em um primeiro momento, traçamos um panorama mais geral, observando características do atual momento em que vivemos numa perspectiva de mundo e do humano no contexto do social. Em um segundo momento, falamos da situação político-social que o Brasil passava e ainda passa de forma geral. Por último, destacamos o papel do ambiente digital no fenômeno em questão, voltando o olhar para as características próprias de funcionamento desses meios e como as tecnologias de informação e comunicação influenciam nas relações sociais.

A base teórica acionada neste capítulo pode nos ajudar a entender melhor a visibilidade recebida pelas mostras em questão e a forma ostensiva que foram criticadas por alguns setores da sociedade e grupos organizados, mesmo que os temas abordados não sejam novos na perspectiva de arte em geral, nem mesmo a forma que foram retratadas por seus respectivos artistas.

#### 3.1 Notas sobre um Espírito do Nosso Tempo

Nos estudos de comunicação, a partir da década de 70 do século passado, já se falava em “pós-moderno”<sup>34</sup> como forma de conceber um novo período nas nossas formas de sociabilidade. Segundo Lipovetsky (2004), essa divisão tinha um objetivo de apontar uma mudança de direção em relação ao que vinha sendo construído até então. Há uma reorganização do social e cultural das sociedades democráticas daquele tempo. Segundo o autor, algumas características marcam esse novo período histórico, entre elas:

Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa;  
enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de

---

<sup>34</sup> Não é objetivo deste trabalho debater sobre o conceito de pós-modernismo ou hipermodernismo, limitando-se apenas a apontar características do presente elencadas pelos autores acionadas e que podem ajudar a entender os objetos de pesquisa aqui propostos. As acepções dadas nas discussões, no entanto, serão mantidas, a fim de permanecer fiel aos pensamentos originais.

individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda de fé no futuro revolucionário; descontentamento com as paixões políticas e as militâncias - era mesmo preciso dar um nome à enorme transformação que se desenrolava no palco das sociedades abastadas, livres do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade. (LIPOVETSKY, 2004, p. 52)

O autor (2004, p. 26) nos propõe a era do Hipermoderno, marcada de forma geral por uma “sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade”, que demonstra uma indiferença nunca antes vista para com os grandes princípios estruturantes da modernidade, que acabaram se adaptando a essa nova lógica de organização para não desaparecer.

Quanto menos o futuro é previsível, mais ele precisa ser mutável, flexível, reativo, permanentemente pronto a mudar, supermoderno, mais moderno que os modernos dos tempos heróicos. A mitologia da ruptura radical foi substituída pela cultura do mais rápido e do sempre mais: mais rentabilidade, mais desempenho, mais flexibilidade, mais inovação. Resta saber, na realidade, isso não significa modernização cega, niilismo técnico-mercantil, processo que transforma a vida em algo sem propósito e sem sentido. (LIPOVETSKY, 2004, p. 57)

Essa “nova modernidade”, para Lipovetsky (2004), teria se reconciliado com os seus “princípios de base” (a democracia, os direitos humanos, o mercado), não tendo mais um modelo opositor forte, como foi por exemplo o socialismo durante a guerra fria, e que integra o passado, não mais pregando sua destruição como foi marco da primeira modernidade, mas sim reformulando seu papel nas atuais lógicas de mercado, consumo e individualidade.

Ao passo que há uma reconciliação com o passado, segundo Lipovetsky (2004), é no presente que a sociedade atual tem seu centro de gravidade temporal. O que se observou no pós-modernismo foi um “esgotamento das doutrinas emancipatórias e pela ascensão de um tipo de legitimação centrada na eficiência, faz-se acompanhar do predomínio do aqui-agora” (LIPOVETSKY, 2004, p. 59), acompanhada de uma revolução do cotidiano e novos modos de encarar a vida em sociedade que surgiram na segunda metade do século XX.

No centro dessa nova narrativa estão:

(1) a passagem do capitalismo de produção para uma economia de consumo e de comunicação de massa; e (2) a substituição de uma sociedade rigorístico-disciplinar por uma “sociedade-moda” completamente reestruturada pelas técnicas do efêmero, da renovação e da sedução permanentes[...]. Tem-se não mais a repetição dos modelos do passado

(como nas sociedades tradicionais), e sim o exato oposto, a novidade e a tentação sistemáticas como regra e como organização do presente. (LIPOVETSKY, 2004, p. 60)

Nesse contexto, o papel da tecnologia é fator fundamental, sendo tanto causa como efeito dessa cultura hipermoderna. As transformações vertiginosas, a televisão e seus espetáculos, a proliferação de uma miríade de imagens pela mídia eletrônica e a revolução informática, que possibilitou a internet, talvez símbolo máximo desse presente, que possibilita o intercâmbio em “tempo real, a sensação de simultaneidade e de imediatez que desvaloriza sempre mais as formas de espera e de lentidão” (Ibid., p. 63).

Somadas ao capitalismo financeiro que toma conta da visão de mundo nas últimas décadas, em detrimento das visões a longo prazo dos grandes estados que marcaram a primeira metade do século XX, contrai-se o tempo numa lógica urgentista. “Se a sociedade neoliberal e informatizada não criou a mania do presente, não há dúvida de que ela contribuiu para a culminância disso ao interferir nas escalas de tempo, intensificando nossa vontade de libertar-nos das limitações do espaço-tempo” (Ibid., p. 63).

Bauman (2001, 2007) traz uma perspectiva semelhante ao falar da “modernidade líquida” ou dos “tempos líquidos”, o autor escolhe o os fluidos como forma de sua analogia, pois para ele

os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo [...] não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas ‘por um momento’ (BAUMAN, 2001, p.8)

Segundo Bauman (2001, 2007), frente a falência dos Estados-nações e das instituições centralizadoras de outrora, na modernidade líquida os indivíduos não possuem mais padrões de referência, nem códigos sociais e culturais que lhes possibilitam, ao mesmo tempo, construir sua vida e se inserir dentro das condições de classe e cidadão. Assim as, relações sociais tendem a ser mais fluidas, menos consistentes e mais instáveis.

Ainda sobre esse tempo em que vivemos, Maffesoli (1996), nos traz a perspectiva da formação das identidades. Para o autor, com essa nova conjuntura há um deslocamento do modo das relações sociais, anteriormente pertencentes à

lógica de identidade e agora substituídas por uma lógica de identificação, onde cada pessoa tem a oportunidade de vestir diferentes máscaras, que exprimem uma parte de si mesmo, vivenciando identificações múltiplas.

Para o autor, o espírito desse tempo enuncia uma “personalidade global”, marcada pela permissão do indivíduo em experimentar todas as suas potencialidades. Essa personalidade seria

um desejo de globalidade onde, ligado a outros, cada um vive a felicidade de ser plenamente si próprio. É, de certo modo, o retorno de uma perspectiva mítica e simbólica. Mítica, pois, aproximando-se de sua etimologia, isso restaura a cadeia de união, a divisão de uma convivência de iniciados; simbólica, pois são mantidos juntos os diversos componentes da pessoa (MAFFESOLI, 1996, p. 325)

Esse processo incitaria no indivíduo um forte desejo em fazer parte de algo, uma “pulsão em se identificar com os outros” (Ibid., p. 326). Nesse novo modo de identidade, o essencial é o estar-junto, é o participar, articulado aqui pela identificação. Maffesoli aciona a noção de *Einfühlung* para explicar seu ponto de vista: de forma simplificada, o termo alemão pode ser traduzido, segundo o autor, como empatia, descrevendo bem “de um lado, a projeção do eu em direção a um objeto exterior, e, de outro lado, a confusão que se estabelece entre sujeitos comunicando num mesmo objeto” (MAFFESOLI, 1996, p. 332), formando assim um “pendor natural” que marcaria a sociabilidade no contemporâneo:

O que é certo, de um ponto de vista fenomenológico, é que a *Einfühlung* delimita a orbe da sociedade contemporânea onde predomina um ambiente estético. É assim que noções como a comunicação, a experiência do outro, o fato de experimentar em comum, as emoções coletivas culminam numa série de identificações que engajam menos o indivíduo unificado que uma pessoa de várias máscaras {...} É essa estrutura de cascas de cebolas que dá essa impressão ao mesmo tempo de intensidade e de superficialidade que caracteriza a pós-modernidade. (MAFFESOLI, 1996, p. 333)

Considerando os casos deste estudo, o processo de identificação suscitado por Maffesoli pode nos ajudar a entender como os diferentes indivíduos que acompanharam o caso se juntaram aos críticos iniciais, muitas vezes sem nem mesmo ter visitado as mostras ou de fato entender a que se propunham, em uma espécie de “efeito de manada”, provocado pelo simples desejo de participação. Há, segundo o autor, esse “sentimento tranquilizante”, sentido pelo indivíduo ao experimentar em conjunto uma emoção ou em fazer parte de um grupo, que também

estaria ligado a esse “desejo de viver aqui e agora os prazeres do presente” (MAFFESOLI, 1996, p. 349). E, mais, um modo empírico, “o pertencer a uma comunidade, a busca de uma proximidade fusional, os processos de imitação, o contágio afetivo retornam com força total na vida pública” (MAFFESOLI, 1996, p. 349), experiência social que produziria um terreno fértil para o ressurgimento dos movimentos carismáticos, do fanatismo religioso, do fundamentalismo e, porque não, da intolerância observada nos casos do *Queermuseu* e da performance *La Bête*.

Esse desejo por participação, somado ao imediatismo e a essa ‘gana’ pela novidade, indicada por Lipovetsky (2004), podem contribuir para o entendimento do porquê a mostra recebeu tanta visibilidade, mesmo sem ter uma temática totalmente original ou trazer alguma proposta de fato nova. Outro ponto interessante é que manifestações semelhantes não voltaram a se repetir em nenhum evento até o presente momento, denunciando uma efemeridade e uma superficialidade, mesmo que intensa, própria do momento que vivemos.

### **3.2 O contexto brasileiro**

De um ponto de vista mais específico, há também no contexto brasileiro características que ajudam a explicar as reações em torno das exposições *Queermuseu* e *La Bête* e das subsequentes declarações oficiais que compõem os objetos estudados deste trabalho. Para tal, é necessário voltar um pouco no tempo e montar uma cronologia de alguns dos fatos que incidiram no panorama social e político que se estabeleceu no contexto das mostras, sendo esse o objetivo deste subcapítulo.

A perspectiva aqui adotada é a do declínio das capacidades estatais durante o quarto mandato do Partido dos Trabalhadores, segundo da presidenta Dilma Rousseff, como observado em Pinho (2016), Silva (2016) e Cauduro (2018), fruto de “acontecimentos diversos e simultâneos que abalaram as capacidades estatais de intervenção” (PINHO, 2016, p. 94). Entre eles, a recessão econômica, a crise fiscal do Estado, a instabilidade política, o escândalo de corrupção da Petrobrás e uma suposta divisão social que se estabeleceu após as eleições de 2014, com o

envolvimento de um forte teor ideológico. Além de um avanço do conservadorismo observado nos últimos anos, como apontado por Ferreira (2016).

Desde a reabertura democrática brasileira, em 1989, seis dos sete confrontos presidenciais brasileiros foram disputados entre dois partidos, PSDB e PT, tendo o primeiro vencido os dois primeiros pleitos, em 1994 e 1998, com Fernando Henrique Cardoso. O ano de 2003 marca a primeira vitória do Partido dos Trabalhadores e de um projeto de governo que duraria até 2015, quando há o impedimento do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff.

O período entre 2003 a 2011 compreende o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, que, segundo Cauduro (2018), foi marcado pelos avanços sociais, com a criação de programas de auxílio econômico, educacional e de perfil desenvolvimentista, como o Bolsa-Escola, Bolsa-Alimentação, Auxílio Gás, Brasil Jovem, Seguro-Safra, que culminou com a saída de 20 milhões de brasileiros da linha de pobreza:

Do ponto de vista social, os avanços foram enormes. Dos anos 2003 a 2012, por exemplo, o índice de Gini<sup>35</sup> reduziu-se 17,8% (1,8% ao ano, em média) enquanto a taxa de pobreza diminuiu 61,8% (5,5% ao ano, em média). A miséria foi extinta e o Programa Bolsa Família, que atinge 13,8 milhões de famílias, exige a permanência das crianças pobres na escola e o acompanhamento das condições de saúde. Esse modelo intitulado por alguns de “crescimento baseado no consumo” esteve também ancorado em gastos de investimentos em infraestrutura (estradas, ferrovias, hidroelétricas) e nos setores petróleo e gás (CARLEIAL apud CAUDURO, 2018, p. 23).

Souza (2016) ressalta que os segmentos sociais que mais lograram crescimento no governo Lula foram os extremos, mais pobres e mais ricos, o que para Cauduro (2018) ajuda a explicar, também, o início do ódio de classes, já que certos setores, como a classe média, não sentiram um reflexo semelhante do crescimento econômico do país e não foram atendidos diretamente pelos programas e incentivos sociais citados anteriormente.

Após dois mandatos, Dilma Rousseff é escolhida pelo próprio Lula como sua sucessora, a fim de dar seguimento ao projeto de governo petista. Segundo Souza (2016), Dilma foi eleita num contexto de otimismo em relação às conquistas do governo Lula e esperança na manutenção e ampliação de seus avanços, num tom de celebração em relação ao alcance de oportunidades para todos.

---

<sup>35</sup> Definição do Índice de Gini, segundo o IPEA: <<https://goo.gl/trxE6d>>.

O governo da presidenta foi marcado por avanços no campo social, levando, por exemplo, o Brasil ao índice de menor taxa de desemprego da história<sup>36</sup>. Por outro lado, houve retrocessos no campo econômico, com acusações de gastos maiores do que a arrecadação, conseqüente aumento da dívida pública e questionamentos da sociedade sobre os gastos excessivos do governo para custear a Copa das Confederações e as obras da Copa do Mundo de 2014, em um cenário de crise financeira.

A presidenta Dilma Rousseff passou pela primeira forte crise com as manifestações de 2013. Os protestos iniciaram-se centrados nas capitais da Região Sul e Sudeste, em que grupos de estudantes reivindicavam a diminuição do preço da passagem no transporte público. Mas gradativamente essas manifestações começaram a ganhar adeptos e se espalharam por 350 municípios brasileiros, atingindo outras classes sociais e novas reclamações surgiram. (CAUDURO, 2018, p. 25)

Uma dessas reclamações, como levantado por Souza (2016), foi pelo fim da corrupção, que gradativamente se tornou o discurso mais importante dentro das manifestações de 2013. Como forma de reação, Dilma Rousseff prometeu, dentre outras medidas, reforma política. Mas o resultado das marchas de junho foi a queda de 27 pontos percentuais no seu índice de aprovação, como apontado pela Folha de São Paulo<sup>37</sup>. A pressão popular seguiu na abertura da Copa do Mundo, quando, segundo o portal de notícias G1<sup>38</sup>, Dilma Rousseff foi hostilizada durante a abertura do evento, em São Paulo. A presidenta, então, chega bem mais fragilizada à disputa pela presidência em 2014 do que esteve em 2010. Mesmo assim, garante sua reeleição numa disputa apertada, com 51,64% dos votos:

Ainda que a margem da vitória eleitoral tenha sido muito pequena, uma clara divisão de classes se estabeleceu. Seja no perfil regional que opõe o Sul e Sudeste ao Norte e Nordeste, seja no mapa interno das grandes cidades, que opuseram suas periferias aos centros urbanos, o país se mostrou dividido, com pequena vantagem das classes populares mais numerosas (SOUZA, 2014, p. 104)

Segundo Galinari (2017), foi também durante esse período que surgiram os primeiros pedidos de *Impeachment* dentro das manifestações de rua, o que reforçou

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/ZXsRrB>>. Acesso em: 31 maio. 2018.

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/YBJwhi>>. Acesso em: 13 maio. 2018.

<sup>38</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/oc6iVT>>. Acesso em: 14 maio. 2018.

ainda mais o sentimento de divisão social e escalonou a pressão em cima do governo Dilma

Nos meses de março e abril<sup>39</sup> de 2015, manifestantes descontentes com a reeleição da Presidenta, já se organizavam para demonstrar sua insatisfação com o resultado das urnas em várias partes do país. Nessa ocasião, além do surgimento de movimentos pró-impeachment na internet, são registradas as primeiras manifestações de rua em que as pessoas solicitam o afastamento da ex-chefe de estado. A apregoada dificuldade de Dilma Rousseff para se comunicar<sup>40</sup>, somada à crescente descrença da população em relação às medidas adotadas pelo governo para minimizar a crise (como o ajuste fiscal), também deram origem ao surgimento dos chamados “panelaços”- forma de protesto criada e disseminada nas redes sociais durante os pronunciamentos da Presidenta - situação que já desenhava as barreiras que o Governo Federal deveria superar para reparar falhas do mandato anterior e reconquistar a confiança da população. (GALINARI, 2017, p. 84)

Para Cauduro (2018), as eleições de 2014 deixaram escancaradas a disputa PT e PSDB, que passa a tomar forma também no comportamento da sociedade brasileira de forma geral. O ano de 2016 foi também de instabilidade política, muito devido a Operação Lava Jato, criada em 2014 com o objetivo de combater a corrupção, mas que ganha ainda mais força e visibilidade dentro de um cenário de progressivo enfraquecimento da imagem da presidenta Dilma Rousseff

A partir de 2014, especialmente com o aprofundamento da disputa eleitoral daquele ano para a presidência, a operação conhecida como Lava Jato passa a dominar e a colonizar o espaço público com a criminalização do PT e da base de apoio do governo (SOUZA, 2016, p. 107)

Os reflexos no campo social, como aponta Cauduro (2018), foi a instalação de um clima revanchista por parte do grupo derrotado, beirando o ódio direcionado, sobretudo, aos líderes e ao Partido dos Trabalhadores. Além disso, essa parcela da população mostra sua face conservadora, revivendo discursos recorrentes na história brasileira e que encontravam-se adormecidos pela presença de uma ideologia de governo que vinha se mostrando próspera até então, mas que nos últimos anos não logrou do mesmo sucesso. Como apontado por Pinho (2016), no âmbito econômico o governo Dilma é marcado por um

---

<sup>39</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/ixJs2y>>. Acesso em: 08 maio. 2018.

<sup>40</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/2SkQnp>>. Acesso em: 08 maio. 2018.

quadro de desaceleração econômica, de baixa arrecadação tributária e de retração do boom internacional das commodities, que deterioraram a capacidade fiscal do Estado brasileiro para dar prosseguimento às políticas de inclusão da última década. (PINHO, 2016, p. 95)

O autor afirma que até então, o modelo de desenvolvimento do Estado brasileiro estava ancorado “exclusivamente no mercado interno de consumo de massas” (ibid., p. 99), que teria alcançado seu esgotamento frente a uma crise econômica mundial e a conseqüente retração do consumo, sobretudo da nova classe C que surgiu durante o governo de Lula.

O aspecto econômico, no entanto, é apenas uma das facetas da sua tese, que aponta cinco fatores decisivos para o que chama de “declínio das capacidades estatais”, que podem ser entendidas, de forma simplificada, como “o conjunto de instrumentos e instituições de que dispõe o Estado para estabelecer objetivos, transformá-los em políticas e implementá-las” (SOUZA apud PINHO, 2016, p. 96).

São eles:

- 1) a desaceleração do crescimento econômico entre 2012 e 2016, que “minou gradualmente a arrecadação do Estado brasileiro e deteriorou sua capacidade fiscal” (PINHO, 2016, p. 109), fazendo com que o PIB, que cresceu 7,5% em 2010, passasse a 1,8% em 2012 e apenas 0,1% em 2015;
- 2) o escândalo de corrupção envolvendo a Petrobrás, uma das principais empresas do país, “afetando as capacidades estatais de intervencionismo para a promoção de políticas públicas e ameaçando a sustentabilidade do Estado do Bem-Estar Social no Brasil” (Ibid., p. 110)
- 3) a crise político-institucional e o conseqüente processo de *impeachment* contra a presidente eleita, evidenciando “a exposição das fraturas na coalizão governativa, provocando a perda de legitimidade do “presidencialismo de coalizão” e o agravamento da paralisia decisória” (Ibid., p. 110)
- 4) a ausência de reformas estruturais, “como a democratização da propriedade fundiária, a tributação progressiva, o combate sistemático à sonegação fiscal dos mais aquinhoados, a regulamentação do Imposto sobre Grandes Fortunas, sobre o capitalismo financeiro especulativo/ apátrida bem como a realização de uma auditoria da dívida pública.” (Ibid., p. 110). Para Pinho

- (2016), o modelo adotado até então, baseado no consumo, penalizou as classes trabalhadoras e as camadas médias da população;
- 5) a política econômica adotada frente à crise, de austeridade, que culminou no corte de programas sociais e no retrocesso social da chamada “Nova Classe Média”

Pinho (2016) conclui seu pensamento afirmando que:

Não obstante os avanços sociais, o governo Dilma exauriu porque a coalizão política desenvolvimentista que emergiu ao poder em 2003 compactuou com os setores mais retrógrados, reacionários e arcaicos da sociedade brasileira, e sequer contestou as alianças tradicionais para assegurar a governabilidade a todo custo. Foi incapaz de romper com o tripé macroeconômico ortodoxo, que duplicou o desemprego em um ano, deteriorou a renda dos mais pobres e vem provocando a reversão do maior legado social da estratégia desenvolvimentista de longo prazo no Brasil, que é a inserção de um vasto contingente de setores populares (outrora abandonados à própria sorte) ao mercado formal de trabalho. (PINHO, 2016, p. 115)

Frente a uma crise econômica e fiscal que provocou a retração do crescimento anual do país e teve como resposta uma política de austeridade, cortes ou redução de investimentos da principal bandeira do governo, os programas sociais, sem base aliada e com uma imagem pública fragilizada frente aos escândalos de corrupção, questionamento do equilíbrio dos gastos governamentais e acusações de crime de responsabilidade fiscal, a presidente Dilma Rousseff acaba por sofrer *impeachment* no dia 31 de agosto. No seu lugar, assume seu vice, Michel Temer, que tem seu governo assentado sobre três pilares:

comércio exterior, estabilidade da economia e um forte programa de concessões e desmobilização de ativos. O perfil da nova equipe econômica é um sinal claro de que o objetivo do novo governo é retomar o arcabouço que vigorou entre meados de 1999 e 2011, na medida em que os integrantes do Ministério da Fazenda nomeados pelo ministro Henrique Meirelles têm perfil fiscalista. Ele mostrou que a prioridade número um do governo é mesmo o reequilíbrio das contas públicas. (PINHO, 2016, p. 114)

A perspectiva do governo Temer é de ainda mais austeridade, evidenciada, por exemplo, pela PEC que limita o teto de gastos públicos<sup>41</sup>, uma das medidas públicas mais controversas de seu governo, e por sua baixa popularidade: segundo

<sup>41</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/j32ju9>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

a EBC<sup>42</sup>, apenas 3% a 5% dos entrevistados consideravam seu governo bom ou ótimo. É importante ressaltar, também, que tais taxas de popularidade compreendem os meses entre julho e setembro de 2017, período em que aconteceram as exposições estudadas no presente trabalho.

O governo interino não conseguiu, então, solucionar a crise social e política do governo anterior, ainda mais frente aos questionamentos levantados pela constitucionalidade do processo de impeachment da ex-presidenta Dilma, como investigado, por exemplo, pela BBC<sup>43</sup>. Nota-se, também, a consolidação do conservadorismo na sociedade brasileira, que vem em crescente ascensão nos últimos anos, como evidenciado pela revista Exame<sup>44</sup>, tendo como base pesquisa do Ibope que apontou que “54% dos brasileiros atingiram alto grau de conservadorismo em questões sociais como a legalização do aborto, casamento entre pessoas do mesmo sexo, pena de morte, prisão perpétua e redução da maioridade penal” (EXAME, 2016).

O fenômeno de ascensão conservadora, sem dúvida, não é exclusivo do Brasil, tendo exemplos recentes até mais profundos e efetivos no campo da política formal, sendo talvez o mais famoso caso o das eleições francesas de 2012, onde Marine Le Pen, candidata do partido de extrema-direita Frente Nacional obteve 17,9% dos votos válidos e acabando a corrida presidencial em terceiro lugar. Como notado por Löwy (2015),

As eleições europeias na França confirmaram uma tendência que, há alguns anos, já estava aparente: o crescimento do apoio à Frente Nacional. Essa evolução não é especificamente francesa: por quase todo o continente europeu vemos o espetacular levante da extrema-direita. O fenômeno não encontra precedentes desde os anos 1930. (LÖWY, 2015, p. 652)

No texto citado, Löwy traça um breve panorama da ascensão do conservadorismo nos últimos anos, trazendo uma breve comparação entre as características da extrema-direita na Europa e no Brasil. Para o autor, existem algumas diferenças básicas entre as duas conjunturas, aponto aqui as que podem ajudar no entendimento do caso do Brasil, em específico:

---

<sup>42</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/DsN4Gf>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

<sup>43</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/UJrbNe>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/aQqh8u>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

1) O discurso de luta contra a corrupção, que para o autor

não é específico da extrema-direita, mas tem sido demagogicamente manipulado, com certo sucesso, por setores conservadores, na Europa e, sobretudo, no Brasil. No Brasil é uma velha tradição, desde os anos 1940, dos conservadores: levanta-se a bandeira do combate à corrupção para justificar o poder das oligarquias tradicionais e, segundo o caso, legitimar golpes militares.” (LÖWY, 2015, p. 662)

2) Temáticas de um conservadorismo mais reacionário: primeiro, a ideologia repressiva e o culto à violência, nesse caso, a legitimada pelos aparelhos do Estado, como a policial e a pena de morte; em segundo lugar, a intolerância com as minorias sexuais. Para o autor, esse “é um tema agitado, com certo sucesso, por setores religiosos, com referência católica (Opus Dei, Civitas etc.) na França e evangélica neopentecostal no Brasil.” (Ibid., p. 663)

(3) O apelo aos militares que, para o autor, não tem um paralelo próximo na Europa. “O chamado a uma intervenção militar, o saudosismo da ditadura militar, é sem dúvida o aspecto mais sinistro e perigoso da recente agitação de rua conservadora no Brasil.” (Ibid., p. 663)

Todos esses fatores citados por Löwe podem ser percebidos na atual sociedade brasileira, seja através de pesquisas como a do Ibope, pelo avanço de pautas conservadoras na esfera política, como a criminalização total do aborto<sup>45</sup>, pelo crescimento da intenção de voto em candidatos mais extremistas, como Jair Bolsonaro<sup>46</sup>, ou pelos pedidos de intervenção militar de alguns setores da população notados em manifestações públicas nos últimos anos<sup>47</sup>.

É nesse contexto conturbado que se inserem as mostras *Queermuseu* e a performance de Wagner Schwartz. A irrupção de valores conservadores e liberais, consolidação de movimentos sociais que levantam tais bandeiras (como o citado MBL), instabilidade política e econômica e divisão da sociedade brasileira são pontos que podem ajudar a explicar a reação dos grupos que se opuseram às mostras de arte promovidas pelo Santander Cultural e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

<sup>45</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/vUBFGP>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/DQnLjg>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

<sup>47</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/qRXE3x>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

### 3.3 A Sociedade em Rede

Outro ponto a se destacar na presente análise de contexto é o papel central da tecnologia na conformação da conjuntura atual de mundo, como evidenciado por Castells (1999). Um dos focos do autor é a internet, um dos pontos fundamentais para entender como se articulam as manifestações contrárias às exposições e interpretar as notas divulgadas pelo Santander Cultural e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, já que as redes sociais são o principal suporte midiático utilizado pelas instituições no processo.

Para Castells, a internet permitiu que as sociedades se reorganizassem em redes<sup>48</sup>, a partir do final do século XX, promovendo importantes mudanças na nossa “cultura material”, através de um novo modelo de tecnologia fundado a partir da tecnologia da informação (TI). As funções e os processos dominantes, então, também foram reorganizados, passando a se construir ao redor de redes, que constituem hoje uma outra “morfologia social” e medeiam o processo produtivo de experiências, poder e cultura.

Em razão da convergência da evolução histórica e da transformação tecnológica, entramos em um modelo genuinamente cultural de interação e organização social. Por isso é que a informação representa o principal ingrediente de nossa organização social, e os fluxos de mensagens e imagens entre as redes constituem o encadeamento básico de nossa estrutura social. (CASTELLS, 1999, p. 573.)

Outro ponto destacado pelo autor, e que diz respeito diretamente a esta pesquisa, gira em torno do determinismo tecnológico. Para Castells (1999), a tecnologia “é a sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (CASTELLS, 1999, p. 43), excluindo, a partir desse ponto de vista, a ideia de um comportamento social exclusivo das redes, formadas pelas tecnologias de informação e comunicação e descolado do “mundo real” e, portanto, do contexto espaço-temporal vivido pelos indivíduos que constroem suas narrativas na internet. Indo além, o comportamento dos indivíduos nesses espaços nada mais seria que o reflexo de seus valores e afinidades no *off-line*. Como afirma Castells (1999, p. 444), “os usuários da internet ingressam em redes ou

---

<sup>48</sup> “Rede é um conjunto de nós interconectados” (CASTELLS, 1999, p. 566).

grupos *on-line* com base em interesses em comum, e valores, e já que têm interesses multidimensionais, também os terão suas afiliações *on-line*”.

Para Castells, há ainda a característica do acesso e possibilidade de alcance do novo suporte midiático, que faz com que a informação se difunda de uma maneira cada vez mais rápida e de fácil apreensão, com uma pluralidade nunca antes vista:

o preço a pagar por uma participação tão diversa e difundida é deixar que a comunicação espontânea, informal prospere simultaneamente. A comercialização do espaço cibernético estará mais próxima da experiência histórica das ruas comerciais emergentes da palpitante cultura urbana que dos shoppings centers espalhados na monotonia dos subúrbios anônimos. (CASTELLS, 1999, p. 440)

O autor enxerga como “efeito colateral” uma propagação da informalidade, que pode ser traduzida aqui na possibilidade da proliferação do senso comum e de informações equivocadas em um ritmo acelerado e em larga escala, muito semelhante ao que pode ser observado nos casos em questão, com a propagação de diversas críticas em um curto espaço de tempo, que acabou pegando o Santander Cultural, por exemplo, de surpresa. Resgatando os pensamentos de Lipovetsky (2004) e Maffesoli (1996), anteriormente citados, nesse contexto, as redes sociais representam um ambiente próprio de ações extremas e rápidas, reflexo de um momento histórico e social intenso, mas caracterizado pela efemeridade e pela superficialidade.

Como afirma Barichello (2014), a popularização e o uso personalizado da internet permitiu novas formas de interação e comunicação em tempo real, sem a necessidade de presença física. Assim, o novo ambiente obtém a potência necessária para a articulação de indivíduos e grupos de forma organizada, como percebidas nas campanhas do MBL e de outros grupos conservadores contra as instituições que promoveram as exposições. O usuário tem a possibilidade de ocupar espaços antes característicos do emissor, configurado no passado pelos *mass media* e aos poucos que tinham acesso aos seus meios de difusão.

Mais do que isso, as tecnologias digitais ampliam as possibilidades de proposição, pois não se trata apenas de um sujeito receptor, mas de um sujeito que possui condições de construir seus próprios espaços de atuação e, dessa forma, colocar em debate questões de seu interesse. Desafios

postos às culturas organizacionais no atual ecossistema midiático. (BARICHELLO, 2014, p. 6)

Na perspectiva das organizações, como observado pela autora, as redes de informação e comunicação representam um desafio, pois pressupõem uma negociação entre o emissor e seus públicos, que além de serem sujeitos ativos no fluxo de comunicação, têm nesse suporte maneiras mais rápidas e acessíveis de se relacionar com as instituições e com seus temas de interesse. O impacto dessa reconfiguração, como afirma Lasta (2017, p. 4) é uma consequente mudança nos processos de visibilidade e legitimidade “ao passo que, insere outras possibilidades de ser reconhecido/reconhecer e de se relacionar a partir da apropriação/uso dos mais diversos media digitais”.

Como afirma Thompson (2008), visibilidade diz respeito ao visível, aquilo que pode ser visto e que é perceptível pela visão, sendo o invisível o oposto, aquilo que é imperceptível ou oculto ao sentido da visão. Para o autor, os *media* clássicos já haviam quebrado os limites de espaço e tempo – no sentido habitual, só se pode ver aquilo que está próximo, que obedece às regras espaciais e temporais do indivíduo. Com o nascimento das transmissões e gravações, no entanto, já era possível ver ou acompanhar o outro sem ser necessária uma mesma localização ou a partilha de um mesmo tempo. O que faz a internet e as redes é ampliar ainda mais esses limites da visibilidade, tornando-as mais complexas ao passo que

Elas aumentaram o fluxo de conteúdo audiovisual nas redes de comunicação e permitiram que um número maior de indivíduos criasse e disseminasse esse tipo de conteúdo. Além disso, dada a natureza da internet, é muito mais difícil controlar o fluxo de conteúdo simbólico dentro dela e, dessa forma, muito mais difícil para aqueles que estão no poder se assegurarem de que as imagens disponíveis aos indivíduos são as que eles gostariam de ver circulando. (THOMPSON, 2008, p. 23)

No caso das organizações em questão, Santander Cultural e MAM, a internet é o suporte midiático escolhido pelas instituições para a divulgação de suas notas, seja por ser o meio em que as contestações de seus eventos nasceram e ganharam espaço, seja por pressupor um canal de diálogo com um alcance sem limitação geográfica numa arena pública de discurso. Como citado, o advento da internet ampliou as formas de participação e de visibilidade. Ao habitar esses espaços, as organizações expõem-se ao debate, não apenas no papel de emissor de outrora,

mas também de receptor, o que exige uma constante negociação de sentidos entre as partes envolvidas. As críticas recebidas e a discussão agenciada por grupos como o MBL, por sua vez, representam uma ameaça à imagem pública dessas instituições, ligadas pelos críticos a valores sociais negativos e à quebra de aspectos legais. Os conceitos relacionados à comunicação pública e ao conceito de imagem pública serão aprofundados no capítulo seguinte.

## 4 COMUNICAÇÃO PÚBLICA E IMAGEM PÚBLICA

Este capítulo divide-se em três eixos. Primeiro dissertamos sobre o conceito de comunicação pública numa perspectiva atual, e como a arte contemporânea pode ser entendida como instrumento desse tipo de comunicação ao configurar-se como espaço de debate e reflexão na esfera pública. Depois, procuramos entender como esses conceitos foram apropriados por organizações privadas com o objetivo de estabelecer diálogo em uma sociedade cada vez mais exigente e vigilante. Por último, acionamos os conceitos de opinião pública e imagem pública, segundo Gomes (1999, 2001), Weber (2009) e Baldissera (2008), e das dimensões da comunicação organizacional, segundo Baldissera (2009), para pensarmos como as críticas derivadas das exposições afetam o Santander Cultural (e o Santander em si, por consequência) e MAM e exigem respostas por parte das instituições.

### 4.1 O conceito de Comunicação Pública

Os autores consultados para este subcapítulo, de forma geral, apontam para a polissemia no uso do conceito de Comunicação Pública (CP) nos últimos tempos. Segundo Brandão (2009, p. 1), “tamanho diversidade demonstra que a expressão ainda não é um conceito claro, nem mesmo uma área de atuação profissional delimitada”. Para Locatelli (2017), essa polissemia das palavras “público” e “comunicação pública” não se limita à etimologia, mas também é

resultado de fatores histórico-culturais ligados à própria noção de público e das tensões que emergem das disputas que distintos atores sociais - e a ciência entre eles - têm em torno do tema. E em certo sentido estratégico: contemporaneamente parece só haver ganhos em campos do conhecimento, instituições e organizações associarem-se ao termo comunicação pública. (LOCATELLI, 2017, p. 191)

Brandão (2009) busca traçar um panorama histórico da evolução do conceito de Comunicação Pública no Brasil, que, conforme a autora, historicamente, esteve ligada ao Estado e às disputas políticas. A busca por um novo sentido atuaria como forma de distanciamento das antigas denominações atribuídas, como comunicação governamental, comunicação/propaganda política ou publicidade governamental.

Para ela, esse movimento vem como busca de legitimidade de um processo de comunicação do Estado/Governo que não queria mais estar ligado à comunicação que se fez em outros momentos da história política do país, que acabou por ter “conotação de persuasão, convencimento e venda de imagem, em suma do que ficou conhecido como manipulação das massas” (BRANDÃO, 2009, p. 10).

Nessa perspectiva, a autora aponta cinco áreas diferentes de conhecimento e atividades da comunicação pública no Brasil (BRANDÃO, 2009, p. 1-8):

- 1) quando identificada com os conhecimentos e técnicas da área de comunicação organizacional: aqui, “sua característica é tratar a comunicação de forma estratégica e planejada” (BRANDÃO, 2009, p.1), sendo dirigida para o mercado e visando atingir públicos consumidores.
- 2) comunicação pública quando identificada com comunicação científica, com o objetivo de criar canais de integração da ciência com a vida cotidiana, despertar o interesse das pessoas em geral pelos assuntos da ciência, como a tecnologia ou a natureza de forma geral.
- 3) quando identificada com comunicação do Estado ou do governo, ou seja, quando “entende ser de responsabilidade do Estado e do Governo estabelecer um fluxo informativo e comunicativo com seus cidadãos” (BRANDÃO, 2009, p. 4), por exemplo, estabelecendo uma agenda pública, prestando contas ou promovendo o debate público na sociedade.
- 4) quando identificada com comunicação política, como na utilização de instrumentos e técnicas de comunicação para a expressão pública de posicionamentos políticos ou dos estudos que analisam a comunicação associada ao interesse público e do seu lugar de direito no espaço público.
- 5) quando identificada com estratégias de comunicação da sociedade civil organizada, como na comunicação comunitária ou na mídia alternativa, bastante usual nas organizações do Terceiro Setor.

Como observa Locatelli (2017), no entanto, para além dos apontamentos feitos por Brandão, há um notável esforço de diferentes campos com o objetivo de “reconceituar” a comunicação pública, onde o posicionamento está “intimamente vinculado às trajetórias profissionais, vinculações políticas (em seu sentido amplo) e experiências concretas em comunicação de cada autor com o Estado e a sociedade civil” (LOCATELLI, 2017, p. 194).

Autores como Duarte (2009), procuram agregar a ideia de “interesse público”<sup>49</sup> no processo da comunicação pública, adotando uma perspectiva que está vinculada ao conceito de cidadania. O autor elenca cinco exigências da Comunicação Pública:

(a) compromisso em privilegiar o interesse público em relação ao interesse individual ou corporativo; (b) centralizar o processo no cidadão; (c) tratar comunicação como um processo mais amplo do que informação; (d) adaptação dos instrumentos às necessidades, possibilidades e interesse dos públicos; (e) assumir a complexidade da comunicação, tratando-a como um todo *uno* (DUARTE, 2009, p. 59)

Complementarmente, López (2011) entende a comunicação pública do ponto de vista de participação e empoderamento da sociedade civil ao defendê-la como *advocacy*, ou seja, mobilização social. Para o autor, a comunicação só é pública quando preenche duas condições: resulta da interação de sujeitos coletivos, mesmo quando se expressam por meio de indivíduos, e refere-se à construção da esfera pública. O objetivo da advocacia, então, é “mobilizar a sociedade em torno de um compromisso responsável com metas de benefício público.” (LÓPEZ, 2011, p. 61).

Na visão das organizações, Kunsch (2000, 2012) defende que a comunicação organizacional pode contribuir para uma convergência entre os interesses públicos e privados através de um pensamento holístico que chama de “comunicação organizacional integrada”. Para a autora, as ações comunicativas de uma organização, seja ela pública ou privada, “precisam ser guiadas por uma filosofia e uma política de comunicação integrada que levem em conta as demandas, os interesses e as expectativas dos públicos e da sociedade” (KUNSCH, 2012, p. 22), sendo esse o papel da comunicação pública nessa relação.

Outra perspectiva reside na abordagem da comunicação pública como parte dos estudos da Política. Weber (2007), entende a comunicação pública como um campo que existe nos limites e nas convergências entre o público e o privado, sob influência dos interesses dos *media* e do Estado. A autora também parte da concepção da CP, como uma rede que faz circular temas de interesse público gerados em sistemas de comunicação. Nesse sistema, “o eleitor, em diferentes níveis de compreensão, vai construindo sua opinião a partir de um processo de

---

<sup>49</sup> Segundo Locatelli (2017), entendida via de regra como a incorporação das demandas da sociedade civil à comunicação do Estado ou governo.

tensionamentos em torno da visibilidade e da credibilidade ao comparar as versões com sua vivência.” (WEBER, 2007, p. 23)

Para Weber e Baldissera,

a comunicação pública está vinculada à difusão e ao debate em torno de temas de interesse público, temas de interesse vital para o Estado, a política, a sociedade, os indivíduos e como tal, possuem capacidade para tensionar e repercutir posicionamentos e exigir respostas. (WEBER; BALDISSERA, 2009, p. 13)

Há ainda o papel da deliberação no debate público. Maia (2008, p.85) aponta que “a deliberação é normalmente evocada quando há controvérsias sobre opiniões ou divergências morais entre os participantes da discussão, e eles podem escolher cursos alternativos de ação.” Essa perspectiva adota o embate discursivo através da argumentação como base, no intuito de persuasão ou convencimento do outro, para solução de problemas através da cooperação.

Sob esse prisma, Maia (2008, p. 86-87) aponta as principais características que devem ser asseguradas para que um processo deliberativo possa existir: (a) “publicidade e transparência na troca de informações e razões entre participantes que introduzem e criticam proposições” com o objetivo de “impedir que ameaças ou barganhas determinem decisivamente os resultados das trocas deliberativas”; (b) “inclusão e oportunidades iguais de participação” , no sentido assegurar que todos os interessados ou afetados por essas decisões sejam escutados no processo; (c) “propósito de alcançar resultados razoáveis.”, longe de esperar que sempre haja um consenso, a deliberação propõe ao menos o entendimento mútuo; (d) “abertura para rever e reverter normas e decisões no futuro.”, entende-se que a argumentação pode trazer novas perspectivas ao debate, a tentativa é de assegurar que os envolvidos possam revisar suas preferências frente a novas informações.

Adotando como base essa teoria democrática deliberativa, Esteves (2011) aponta como práticas ideias da comunicação pública: a) a publicidade (ou visibilidade), definida como o “ato de tornar público algo: dar a conhecer opiniões, ideias, fatos, situações ou até mesmo pessoas” (ESTEVES, 2011, p. 190); b) a crítica, no sentido de argumentação, consistindo “na tomada de posição relativamente aos temas, assuntos, ou problemas presentes na comunicação pública” e refere-se “ao exercício de juízos perante as diversas opiniões que foram objeto de publicização” (ESTEVES, 2011, p. 193); e c) o debate, entendido como

“responsável também por imprimir a esta comunicação uma orientação de caráter essencialmente racional”, com o intuito de promover um “valor de esclarecimento” e uma “força de emancipação” (ESTEVES, 2011, p. 197).

Cabe ressaltar, no entanto, que para dar-se de forma correta, a comunicação pública exige alguns pressupostos anteriores. Segundo Sartor (2016), Miguel (2000) e Esteves (2011), seriam eles: a) a garantia de liberdade de participação para todos os indivíduos interessados no debate; b) a possibilidade de que qualquer tema ou assunto possa emergir como objeto de debate público; c) a igualdade entre esses participantes, no sentido de que os discursos obedeçam apenas a argumentação racional, sem diferenciação entre os envolvidos.

Sinteticamente, segundo Locatelli (2017), podemos dizer que o termo comunicação pública está associado, de modo geral

a uma condição de visibilidade das coisas (no sentido de publicizar, de dar a conhecer, em oposição ao segredo), a características de determinadas temáticas (que encerrem ou conquistem o status de interesse público e promovam a ampliação da cidadania), a natureza das instituições e organizações e as formas históricas com que tratam essas questões (especialmente o Estado) e a determinadas características que uma forma de comunicação pode assumir (quando é entendida como resultado do debate público). (LOCATELLI, 2017, p. 198)

Baseado em Locatelli (2017) e Weber (2017), destacamos essa última concepção para o presente trabalho, atrelada ao entendimento de comunicação pública como instância do debate público, com a atribuição de construir a cidadania através de um modelo de democracia deliberacionista e que se articula através da mobilização da tríade estado - *medias* - sociedade.

## **4.2 A arte como interesse público**

Retomando aqui os pensamentos de Cauquelin (2005), Archer (2012) e Oiticica (1967), além do que foi dito publicamente por Fidélis (2017), curador da Queermuseu, notamos como ponto em comum na visão dos autores o entendimento do papel da arte contemporânea em ser espaço de diálogo no cotidiano, provocar a reflexão acerca de problemas dos campos da política, da sociedade, e da ética e

tomar posição quando necessário. Além disso, cabe destacar o olhar para os grupos marginalizados, sobretudo a partir dos anos 60 e 70.

Antes de prosseguir, abrimos um parênteses para falar do nosso entendimento acerca desses grupos marginalizados ou minoritários, como têm aparecido mais frequentemente na literatura sobre o tema. Segundo Sodré (2005), os chamados grupos minoritários apresentam quatro características básicas que os diferenciam de outros grupos:

1. Vulnerabilidade jurídico-social: para o autor, o grupo dito minoritário não estaria institucionalizado pelas regras jurídico-sociais da sociedade em que está presente, sendo considerado, portanto, “vulnerável”, diante da legitimidade institucional e diante das políticas públicas, “donde sua luta por uma voz, isto é, pelo reconhecimento societário de seu discurso” (SODRÉ, 2005, p. 13);
2. Identidade *in statu nascendi*: “isto é, na condição de uma entidade em formação que se alimenta da força e do ânimo dos estados nascentes” (SODRÉ, 2005, p. 13). Seria como um eterno recomeço, segundo o autor, do ponto de vista de sua identificação social;
3. Luta contra-hegemônica: constante luta pela redução do poder hegemônico, “mas em princípio sem objetivo de tomada do poder pelas armas” (SODRÉ, 2005, p. 13). Nas sociedades modernas, ou “tecnodemocracias ocidentais”, como diz o autor, a mídia faz o papel de principal território dessa luta;
4. Estratégias discursivas: estratégias de discurso e de ações demonstrativas são para o autor os principais recursos de luta atualmente, dando-se por meio de passeatas, invasões episódicas, gestos simbólicos, manifestos, revistas, jornais, programas de televisão e campanhas pela internet.

Fechando o parênteses e voltando à discussão, como forma de qualificar ainda mais o debate, trazemos reflexões acerca do papel social e dos deveres dos museus segundo as instituições oficiais responsáveis, como o Ministério da Cultura (MinC), da autarquia responsável pelos museus no Brasil, o IBRAM - Instituto

Brasileiro de Museus, e da UNESCO<sup>50</sup>, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

No Brasil, a Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009<sup>51</sup>, estipula quais instituições podem ser considerado como um museu e seus princípios fundamentais:

“Art. 1º - Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

Art. 2º - São princípios fundamentais dos museus:

I – a valorização da dignidade humana;

II – a promoção da cidadania;

III – o cumprimento da função social;

IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental;

V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural;

VI – o intercâmbio institucional.”

Dentre os princípios fundamentais apontados na lei, ressaltamos aqui o papel do museu na promoção da cidadania (I), no cumprimento da sua função social (III) e a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural (V). Tais itens são fundamentais não só para entender como os museus se alinham com os anteriormente citados objetivos da arte contemporânea, mas para pensar como os museus hoje também se configuram como espaços de debate público através da comunicação pública.

Em uma perspectiva mais geral, em 20 de novembro de 2015 a UNESCO publica um documento intitulado “Recomendação Referente à Proteção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade”<sup>52</sup>, importante para entender o que o IBRAM entende como sendo o “novo papel dos museus”. No capítulo de função social, mais especificamente nos tópicos 16 e 17, a instituição afirma que<sup>53</sup>:

---

<sup>50</sup> É uma agência especializada das Nações Unidas (ONU) com sede em Paris, fundada em 4 de novembro de 1946 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, ciências naturais, ciências sociais/humanas e comunicações/informação.

<sup>51</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/7yD4My>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

<sup>52</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/eEEFgq>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

<sup>53</sup> Tradução não oficial da Recomendação da UNESCO, realizada pelo Instituto Brasileiro de Museus.

16. Os Estados Membros são encorajados a apoiar a função social dos museus, destacado pela Declaração de Santiago do Chile, de 1972. Os museus são cada vez mais vistos, em todos os países, como tendo um papel chave na sociedade e como fator de promoção à integração e coesão social. Neste sentido, podem ajudar as comunidades a enfrentar mudanças profundas na sociedade, incluindo aquelas que levam ao crescimento da desigualdade e à quebra de laços sociais.

17. Museus são espaços públicos vitais que devem abordar o conjunto da sociedade e podem, portanto, desempenhar importante papel no desenvolvimento de laços sociais e de coesão social, na construção da cidadania e na reflexão sobre identidades coletivas. Os museus devem ser lugares abertos a todos e comprometidos com o acesso físico e o acesso à cultura para todos, incluindo grupos vulneráveis. **Eles podem constituir espaços para reflexão e debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus devem também promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero<sup>54</sup>.** Os Estados Membros devem encorajar os museus a cumprir todos estes papéis. (UNESCO, 2015, *online*)

Apontamos aqui a conformidade entre a base legal, segundo as instituições responsáveis no Brasil e no mundo, do papel dos museus e da cultura e do que se propõe a arte contemporânea segundo os autores supracitados. Indo além, é importante destacar, também, a relação das atribuições dos museus e da arte com o ideal de comunicação pública abordada no presente trabalho, ou seja, na perspectiva de construção de cidadania e de ser uma instância do debate público. Dessa forma, podemos afirmar que o campo da arte, hoje, pode sim se configurar como espaço para debate, através da comunicação pública, quando se propõe a instigar o debate e a refletir sobre temas do cotidiano ligados à igualdade, respeito e aos direitos humanos de uma forma geral.

Retomando as características da comunicação pública dentro de uma democracia deliberacionista proposta por Esteves (2011) e Maia (2008), espaços como museus e arte de forma geral, constroem-se hoje como lugares ricos para o debate racional ao fornecerem as características básicas para que o processo ocorra de forma legítima, como a publicidade dos temas, permitir a escuta e a argumentação e a não distinção entre os participantes do debate. Ao promover a reflexão e colocar outros pontos de vista na mesa, fomenta-se o embate entre os diferentes indivíduos, dando visibilidade a outras ideias e argumentos, permitindo

---

<sup>54</sup> Destaque nosso.

por exemplo a reconsideração e a cooperação para solução de problemas sociais, políticos ou éticos.

### 4.3 Comunicação Pública como processo da esfera privada

É importante esclarecer, no entanto, porquê e como instituições privadas promovem temáticas de interesse público e ajudam a fomentar debates na sociedade civil, já que em um primeiro momento a tendência é que interpretemos essa atribuição como sendo algo naturalmente ligado ao Estado e ao Governo.

Segundo Bobbio (2000, p.13), isso ocorre porque a relação público-privado hoje constitui-se como uma “grande dicotomia”, apresentando-se como termos quase opostos, “no sentido de que no universo por ambos delimitados um ente não pode ser simultaneamente público e privado, e sequer nem público nem privado”. Reforçando essa oposição, o autor aponta para a questão do juízo de valor que normalmente faz-se ao usar as duas palavras: “quando é atribuído um significado valorativo positivo ao primeiro, o segundo adquire um significado valorativo negativo, e vice-versa” (BOBBIO, 2000, p. 20).

O autor ainda faz referência a dois processos que define como a “publicização do privado” e a “privatização do público” (BOBBIO, 2000, p. 26). O primeiro diz respeito, por exemplo, à intervenção dos poderes públicos na regulação da economia, enquanto o segundo corresponde aos contratos de aliança, numa perspectiva de *Joint Venture*<sup>55</sup> (algo normalmente do âmbito privado), na atuação das grandes organizações sindicais e dos partidos políticos que buscam formar coalizões de governo e bases aliadas.

Para Sartor (2016), é problemático pensar nessa concepção dicotômica entre as esferas, sobretudo em um ambiente fortemente influenciado pelas tecnologias de comunicação e informação, onde é difícil definir de forma clara onde acabaria o domínio do público e começaria o do privado e vice-versa, levantando por exemplo a questão das postagens pessoais em redes sociais, que o autor questiona se

---

<sup>55</sup> Definição segundo o Dicionário Financeiro: “acordo entre duas ou mais empresas que estabelece alianças estratégicas por um objetivo comercial comum, por tempo determinado. As companhias concordam em unir seus recursos para o desenvolvimento de um negócio conjunto e dividem os resultados, sejam eles lucros ou prejuízos.”. Disponível em: <<https://goo.gl/GexTGF>>.

poderiam ser apreendidas como públicas, privadas ou “público-privadas”. Nessa perspectiva das TICs, Thompson (2010), aponta que nas últimas décadas o acesso público à vida privada passou a ser ampliado, muitas vezes de forma sigilosa, citando como exemplo a vigilância de agentes do Estado ou a atuação dos *paparazzi*. Assim, o privado deixa de ser pensado como casa/lar (algo físico) e segundo o autor torna-se “desespacializado”, a “vida se desenrola agora num ambiente em que a capacidade de revelar e de ocultar, de tornar coisas visíveis e evitar que outros o façam são muito mais difíceis de controlar” (THOMPSON, 2010, p. 35).

Sendo assim, para entender o uso da comunicação pública como processo de estratégia de comunicação em organizações privadas, Locatelli (2017) aponta que é preciso levar em consideração as mudanças que ocorreram ao longo do século XX nas próprias organizações:

Na esfera privada, o aumento da concorrência, os novos paradigmas sociais e ambientais, as pressões das partes interessadas (stakeholders) por transparência (exigida por investidores, consumidores, ambientalistas, comunidades) fez com que as organizações não apenas se legitimassem por meio de um cálculo econômico fundado no passado (o lucro no exercício interior), mas um cálculo socioeconômico que aferisse resultados do passado e olhasse para o futuro (o lucro do exercício anterior e a previsibilidade dos exercícios futuros). (LOCATELLI, 2017, p. 199)

Assim, para Locatelli (2017), há um deslocamento na dinâmica de funcionamento das organizações, que agora são instadas a contribuir para resolver questões tanto internas (como cultura organizacional, identidade, liderança, imagem), quanto externas (imagem, identidade, diálogo com os públicos, aceitação social, motivação de compra).

Bueno (2009) evidencia o papel de “vigilância” do consumidor do século XXI, da sociedade civil organizada, dos movimentos sociais e do que chama de “grupos de interesse mobilizado”, como por exemplo os ambientalistas. Segundo o autor, esses grupos

Não estão interessados em disponibilizar brechas para que empresas, públicas ou privadas, tomem decisões e implementem medidas que penalizem a comunidade ou mesmo setores específicos. Mais ainda: estão vigilantes e dispostos a exigir que, se isso ocorrer, elas sejam penal e moralmente responsabilizadas. (BUENO, 2009, p. 135)

Esse posicionamento dos públicos exige das organizações novas estratégias e novas formas de negociação e relacionamento. Como evidencia Vieira da Costa (*apud* Bueno, 2009), as empresas privadas passaram a notar que sua relação com a sociedade é tão importante para seus negócios quanto a relação com seus clientes, fornecedores, empregados e acionistas, ou seja, seus públicos internos ou diretos.

São organizações não-governamentais, inovando nas suas relações com a mídia e colocando na pauta de debates da sociedade temas de interesse, muitas vezes, global; são governos de várias instâncias, descobrindo novas formas de se comunicar com os cidadãos, estabelecendo novas relações que produzem impacto nas políticas governamentais. (VIEIRA DA COSTA, *apud* BUENO, 2009, p. 137)

A este ponto, importa observar que, conforme Weber (2007), esse posicionamento estratégico aparece comumente sob a classificação de “responsabilidade social”, permitindo que as organizações privadas partilhem sua lucratividade com a comunidade “num exercício que se situa entre o agir pedagógico e o filantrópico” (WEBER, 2007, p. 29). Isso permite que as empresas cumpram seu papel social ao mesmo tempo que promovem sua imagem pública, posicionando-se como bondosas e dando visibilidade aos seus investimentos voltados ao interesse público. Sobre a questão dessa comunicação estratégica das organizações convergir ou não com o interesse público, afirma:

A defesa do interesse público não é prerrogativa do Estado e as novas formulações do capitalismo (o lucro exige a preservação do mundo, das espécies e um Estado que possa investir) marcam o discurso da ‘responsabilidade social’ das organizações privadas e o investimento em organizações não governamentais (ONGs). (WEBER, 2011, p. 105)

Complementarmente, Locatelli (2017) destaca que as questões cruciais para se pensar a relação das organizações privadas com o interesse público são:

- a) que comunicação as organizações trazem à cena pública;
- b) o quanto cada uma amplia ou reprime a visibilidade e a discussão pública;
- c) o quanto é capaz, pela razoabilidade intrínseca à sua argumentação, de convencer os demais participantes de sua própria razoabilidade;
- d) em que grau aceita e incorpora integral ou parcialmente os argumentos razoáveis dos outros, alterando não apenas a comunicação (que terá novo lance estratégico), mas a própria organização (que em casos

extremos teria que modificar seus objetivos planos, estratégias e ações)<sup>56</sup> (LOCATELLI, 2017, p. 202)

Dessa forma, é possível começar a entender porque organizações como o Santander, instituição responsável pelo Santander Cultural, e o MAM investem em temas de interesse público, como a cultura e a arte, de forma estratégica, a fim de ganhar credibilidade e legitimidade frente à sociedade civil. Em um primeiro instante, essa é uma das formas de essas instituições fazerem emergir na esfera pública debates que também são de seu interesse ou ganhar capital social para influir na opinião pública e reforçar sua imagem pública perante seus grupos de interesse.

Em uma segunda instância, no entanto, ao propor-se a debater temas de interesse público como a marginalização dos grupos minoritários, o processo de escravidão e suas consequências atuais, o preconceito e a construção da arte brasileira, como foi o caso do *Queermuseu* e da 35<sup>o</sup> Panorama da Arte Brasileira, as instituições responsáveis adentraram o espaço da comunicação pública, expondo-se ao debate, mesmo que o objetivo não seja necessariamente o de produzir uma imagem.

Faz-se necessário então obedecer às regras do debate racional e da democracia deliberativa, como transparência, argumentação, inclusão e possibilidade de promoção dos valores de esclarecimento e emancipação. Por esses motivos, as exposições que funcionam como base para esse trabalho já se configuram por si só como comunicação pública ao fazerem emergir na esfera pública essas temáticas e ao fomentarem esses debates. Mesmo quando pertencem a instituições da esfera privada, como é o caso do Santander Cultural, ao se desenvolverem no âmbito da esfera pública, e sobretudo ao desempenharem uma função pública, como no caso dos museus, são passíveis de apropriação e se constituem como palco para a disputa argumentativa e para a negociação de ideias com o intuito de promover o entendimento mútuo e dar visibilidade a diferentes pontos de vista.

---

<sup>56</sup> Destacamos aqui a nota do autor, conforme Maia (2011): “Em certas situações de conflito, envolvendo questões controversas presentes na comunicação pública - situações que são caracterizadas por baixos níveis de confiança entre os interlocutores e por grandes riscos em jogo -, podemos esperar que muitos participantes formulem suas comunicações com propósitos estratégicos” (MAIA apud LOCATELLI, 2017, p. 202)

#### 4.4 Opinião Pública e Imagem Pública

Segundo Champagne (1998), a ideia de opinião pública foi improvisada no século XVIII, pelas elites intelectuais e pela burguesia. Os iluministas deram sua contribuição ao descentralizar as opiniões, antes limitadas aos pequenos círculos ditos esclarecidos, através da livre circulação de ideias e escrituras, que fomentou o confronto de opiniões. No final do século XIX, surge o que Champagne (1998) chama de “uma outra opinião pública”, mais próxima da que conhecemos popularmente hoje, a partir dos movimentos de massas e de manifestações de rua.

Embora um tema antigo, sobretudo no campo da política e das ciências sociais, para Gomes (2001), apenas a partir da década de 60 que a discussão ganha outro tom, ao somar-se a publicidade social ou esfera pública aos estudos que abordavam o papel dos meios de comunicação de massa no processo de formação de opinião. O conceito de opinião pública tem aparecido na literatura carregado de ambiguidades, paradoxos e imprecisões, fruto de disputas e visões de diferentes campos teóricos.

Tarde (2005) traz a percepção da opinião pública como conceito sociológico, e não político, ao passo que a entende como uma soma de fatores, entre eles os hábitos de consumo, preferências religiosas, afiliações culturais e também a opinião política, não estando relacionada a um objetivo específico, mas a vários. Para o autor, a opinião é muito parecida com o ato do consumo (que também leva em consideração uma cultura, uma moeda, uma classe social e uma faixa etária), estabelecendo um elo entre ela e uma identidade social.

O autor também destaca o papel da imprensa (e das mídias) no processo de formação de opinião. Segundo ele, na antiguidade e na idade média, os jornais exprimiam as opiniões locais, geralmente ligados a grupos privilegiados, como a nobreza e ao parlamento. Ao passo que a conversação progredia, supria o papel de formação de opinião nessas sociedades: “a imprensa unifica e vivifica as conversações, uniformiza-as no espaço e diversifica-as no tempo” (2005, p. 93), papel não muito diferente dos *mass media* convencionais, por exemplo.

Ainda na perspectiva da imprensa e dos grupos de comunicação, Amaral (2000, p. 131) aponta para a morte da opinião pública. Para ele, a opinião pública é manipulada de acordo com uma demanda pré definida pelas pesquisas de opinião e

pelo marketing político, sendo depois apenas servida à sociedade através do jornalismo. O que aconteceria é que a matéria-prima da opinião, a informação, seria hoje um produto de consumo, consumível no entanto de forma desigual, tornando-se hoje apenas

um agregado estatístico de opiniões individuais privadas, dissimulada pelo tratamento jornalístico que insinua distanciamento. As sondagens, com seu aparato científico, são instrumento de contrafação, pois, mais do que revelar uma opinião, constróem a opinião; mais do que dar sustentação ao noticiário, são o noticiário. (AMARAL, 2000, p. 131)

Para o autor, os veículos de comunicação são comandados por grupos de interesse que investem para formar essa opinião, ao mesmo tempo que “usa pesquisa de opinião para legitimar sua pauta, para legitimar suas afirmações.” (AMARAL, 2000, p. 135).

A interpretação da opinião pública como resultados de pesquisa de opinião é uma tendência que se observa hoje em algumas correntes de pensamento. Para Champagne (1996, p. 17), no entanto, essa “opinião” divulgada pelos jornalistas e pelos institutos de sondagem são obtidas pelo simples fato dos entrevistados manifestarem a intenção de responder a perguntas e dar a opinião, que é considerada pública. Para o autor, uma forma mais eficaz de aferir essa “opinião do público” seria questionar grupos de pressão que se mobilizam, de forma espontânea, para responder os temas abordados nessas pesquisa, resultando em uma crítica, estabelecendo um debate propriamente dito.

A probabilidade de ter uma opinião dita “pessoal” varia segundo os grupos sociais (em particular, segundo o capital cultural, dos indivíduos avaliados pelo nível de seus diplomas) e, sobretudo, que a competência para responder a uma questão política é inseparavelmente técnica e social. (CHAMPAGNE, 1996, p. 17)

Assim, o autor acredita que a opinião pública indicadas através de pesquisas são, na verdade, “uma ‘opinião pública’ fabricada por eles próprios, limitando-se a analisá-la e manipulá-la e, por conseqüência, transformando profundamente a atividade política tal como é apresentada na televisão e poder ser vivida pelos próprios políticos”. (CHAMPAGNE, 1996, p. 32). Sob esse prisma, o autor aponta que a opinião pública tornou-se uma “instituição social” , não passando “do produto do encontro entre um fantasma político tradicional - levar “o povo” a falar nos

regimes em que, supostamente, ele é a fonte da legitimidade do poder – e uma tecnologia social moderna” (CHAMPAGNE, 1996, p. 44), não se traduzindo assim em como realmente pensam e se sentem os entrevistados.

Segundo Gomes (2001), então, o fenômeno da opinião política se distribui em pelo menos três grandes discursos. Primeiro, a opinião política relacionada à opinião pública; segundo, vinculada ao “debate público” – “entendido como o âmbito opinativo da esfera pública contemporânea” (GOMES, 2001, p. 2); terceiro, quando é referida às artes voltadas para a produção de opinião do público em geral, o que Gomes (2001) define como “política de opinião”. discorreremos, aqui sobre esses três concepções de forma mais detalhada.

Sobre a primeira acepção, opinião política relacionada à opinião pública, o autor aponta uma diferença no entendimento clássico do termo “opinião pública”, que segundo Gomes (2001, p. 3) tem no seu sentido tradicional a ideia de “repertório comum de posições, juízos, teses, hipóteses próprio do público, a respeito de coisas, estados de coisas, relações, circunstâncias, pessoas, fatos, questões, instituições e suas respectivas classes”. Para o autor, hoje atribuímos outro sentido ao conceito, ao passo que nos referimos à opinião pública como algo passível de convencimento, enquanto para Gomes (2001, p.4) “não se convence uma opinião, no máximo se gera outra, assim como não se diria que informamos a uma opinião, mas informamos a alguma instância que pode ter opinião”.

Nesse sentido, o autor questiona se o que entendemos hoje como “opinião pública” não estaria ligado a *opinião do público* ou o próprio *público que opina*, em um sentido de reação, que possibilita entender a “opinião pública” como

referida ao “conjunto abstrato dos públicos”, ao “público genericamente considerado” ou, simplesmente, “à população”. Sustenta o autor deste ensaio que se possa dotar plenamente de sentido as expressões acima apresentadas se pensarmos a opinião pública como uma grandeza demográfica, uma entidade sócio-psicológica equivalente a algo como o *público*, a *população*, o *eleitorado* ou, simplesmente, o *povo*. Para comprovar a tese, é suficiente um exercício simples: basta que se substitua, em cada sentença, «opinião pública» por «população» e verificar se funciona. (GOMES, 2001, p. 5)

Sobre o segundo aspecto, que dimensiona a opinião pública como opinião publicada, Gomes (2001) entende que a opinião hoje está relacionada aquilo que está disponível socialmente, ou seja, que está “vinculada exclusivamente à sua

exposição e disponibilidade cognitivas, devendo, por isso, ser melhor qualificada como opinião publicada do que como opinião pública” (GOMES, 2001, p.7).

Nessa perspectiva, Gomes (2001), entende a opinião publicada como fruto de sistema de produção de opinião fundamentado hoje nos *mass media*, tratando-se do âmbito das opiniões, teses e juízos de valores no sentido de opinião expressa, manifestada, exibida publicamente. Hoje, essa atribuição é própria de um conjunto de agentes que vai desde os formadores de opinião clássicos, como jornalistas ou os indivíduos imbuídos de uma autoridade moral sobre algum assunto, àqueles que são “investidos de qualquer propriedade particular, como cultura, informação e inteligência, sendo condição bastante corresponder aos valores que regem o mundo do espetáculo na mídia” (GOMES, 2001, p. 8). A especificidade desse último grupo seria dada, exclusivamente, pelo fato de serem opinadores com possibilidade (ou meios) de ter a sua opinião publicada, sendo frequentemente chamados de “formadores de opinião”.

Por último, existe o fenômeno da política de opinião, que segundo Gomes (2001) se configura como

os empreendimentos políticos que se dedicam a três funções fundamentais da chamada “conquista da opinião pública”: a) a construção da opinião; b) o ajuste entre a opinião que o público deseja e a opinião publicada; c) a manutenção, ou seja, o empreendimento que visa manter como opinião do público a opinião particular. (GOMES, 2001, p. 13)

A prática ganha ainda mais destaque num contexto de “competição pela conversão da opinião particular em opinião do público (ou da maior parte dele” (GOMES, 2001, p. 12), como no caso de disputas eleitorais ou dentro de um contexto de competição entre organizações por mercado, como forma de diferenciação ou de influência na escolha de um produto ou serviço.

As três linhas de pensamento propostas por Gomes (2001) nos ajudam a entender como se constrói a imagem pública de uma organização dentro de um cenário de competição, seja o jogo político e a captura de votos, seja a concorrência natural dentro de um sistema capitalista moderno. No campo da construção da imagem, Weber (2009, p.11), aponta a imagem pública como um conceito híbrido, resultado de uma combinação de visibilidades e segredos que “tem servido como balizador dos pactos e disputas em torno de poder engendrados entre o campo político, *medias* e sociedade” e que funciona como um indicador da opinião pública.

Para a autora, o poder financeiro, político e midiático influenciam sim a formação da imagem pública, a medida que a sua construção exige investimentos e expertise profissional. No entanto, não a garante, sendo isso apenas possível em situações de censura ou controle absoluto. Weber (2009, p. 12), também evidencia o papel do receptor/consumidor no processo, em uma perspectiva de negociação que fará com que a imagem pública seja “o resultado de disputas simbólicas exibidas ao imaginário coletivo em busca de respostas”. Desta forma, o fenômeno da formação da Imagem Pública seria marcado

por contradições e (des)construções em torno da realidade e verdade e, como tal, está submetida a um processo de produção de sinais, intenções e informações desencadeados a partir da identificação do tipo de disputa a ser efetuado e o lugar dessa disputa na esfera pública e, conseqüentemente, na esfera política, ou vice-versa. (WEBER, 2009, p. 20-21)

Ainda na perspectiva da imagem pública, Baldissera (2008) propõe a ideia de “imagem-conceito”. O autor aponta para um sentido polissêmico da palavra imagem, balizando a apreensão do conceito em três frentes: (a) a imagem físico visível, entendida como resultado da relação física entre os feixes luminosos e o aparelho óptico. “Pensa-se, aqui, em todas as imagens que se formam, instantaneamente, a todo ver, independente de quem olha” (BALDISSERA, 2008, p. 197); (b) a imagem-linguagem, entendida como representações visuais, na perspectiva de signo. Aqui é destacado o aspecto das convenções socioculturais na apreensão e codificação/decodificação desses signos, na perspectiva de que “os sentidos aí ofertados levem o leitor a realizar determinadas interpretações.” (BALDISSERA, 2008, p. 198); (c) a imagem-conceito, manifestadas no sentido de juízo de valor e apreciação em relação a algo ou alguém, também destacando o papel sociocultural que esse indivíduo julgador assume no sistema. Essa imagem pode ser apreendida na noção de reputação, sendo explicada como

um construto simbólico, complexo e sintetizante, de caráter judicativo/caracterizante e provisório, realizada pela alteridade (recepção) mediante permanentes tensões dialógicas, dialéticas e recursivas, intra e entre uma diversidade de elementos-força, tais como as informações e as percepções sobre a identidade (algo/alguém), a capacidade de compreensão, a cultura, o imaginário, a psique, a histórica e o contexto estruturado. (BALDISSERA, 2008, p. 198)

A partir do que foi exposto, Baldissera (2009), propõe algumas inferências possíveis acerca do seu estudo sobre imagem-conceito:

(a) exige significação, mas não necessariamente a comunicação; (b) “não se constrói, obrigatoriamente, sobre o “ser”, o que é de fato, mas a partir das impressões, dos estímulos diretos e indiretos, das percepções, bem como das diferentes capacidades e dos domínios do construtor em articular e processar esses elementos. Portanto, a imagem-conceito refere-se ao parecer; (c) **tem a comunicação como o seu principal sistema potencializador, principalmente na ordem do estratégico**<sup>57</sup>; (d) é atualizada na mente do construtor (pessoa/públicos), **porém isso não impede o sujeito-identitário de informar, orientar ou seduzir, para que ela tenda a ser construída de forma desejada**; (e) é uma elaboração que tensiona o indivíduo ao grupo socio-cultural; (f) é constantemente (re)tecida em processos e subprocessos interativos e interdependentes, diversamente imbricados, que a engendram permanentemente e, de forma recursiva, São por ela gerados ou regenerados.” (BALDISSERA, 2008, p. 199).

Destacamos os trechos (c) e (d) pois dizem respeito especificamente ao papel da comunicação estratégica no processo da formação da imagem pública. É no campo da comunicação que as organizações vão negociar sentidos com os seus públicos com o intuito de influenciar no processo da construção dessa imagem, tentando sempre assegurar que o resultado seja positivo.

Na perspectiva da comunicação organizacional, que pode ou não ser estratégica, Baldissera (2009) identifica três dimensões:

A primeira diz respeito à *organização comunicada*, que representam a fala autorizada/oficial de uma organização através da comunicação que produz, como campanhas publicitárias, eventos, páginas em redes sociais, *website*, materiais de assessoria de imprensa e demais conteúdos. É nessa dimensão que se atualizam os objetivos da organização, como o de ganho de visibilidade e capital social, além de onde se procura construir no nível estratégico a imagem-conceito positiva de uma instituição. Em relação aos objetos de pesquisa deste trabalho, podem ser entendidas como as notas públicas do Santander Cultural e do MAM, ou qualquer comunicação oficial traçada pelas instituições como forma de estabelecer uma relação com seus públicos frente à crise que se instaurou.

A segunda dimensão é a da *organização comunicante*, que “abrange todo o processo comunicacional que se atualiza quando, de alguma forma e em algum nível, qualquer sujeito (pessoa, público) estabelecer relação com a organização”

---

<sup>57</sup> Destaque nosso.

(BALDISSERA, 2009, p.118). Essa é a dimensão da significação construída pelos sujeitos ao entrarem em contato com uma organização, portanto, obedecem a aspectos subjetivos e socioculturais (como indicados anteriormente). Assim, além de abranger a dimensão da organização comunicada, também considera todas as percepções e interpretações dos indivíduos ao se relacionarem diretamente com a organização, como por exemplo as percepções de um indivíduo ao observar a fachada do Santander Cultural ou do MAM, o que pensa ao visitar o site das instituições, ou mesmo as exposições.

Na perspectiva das exposições, por exemplo, para além daquilo que as organizações e os curadores em questão se propuseram a dizer ou fazer significar, os indivíduos/públicos, ao visitarem esses espaços, fizeram leituras e interpretações diferentes, apreenderam os significados ali expostos de outra forma, levando em conta suas subjetividades e/ou especificidades socioculturais. Desta maneira, não importa o que as organizações buscaram comunicar, mas sim que o que foi comunicado deslizou para algo com potência para escandalizar, visto que a exposição, e principalmente as obras criticadas, abordavam temas tabus na nossa sociedade, como a sexualidade.

A terceira dimensão é a da *organização falada*, que pode ser resumida como os processos de comunicação organizacional dos quais a organização não participa diretamente, mas encontra-se presente como referente da fala. Podemos citar como exemplos, aqui, os diálogos entre amigos que discutiam as polêmicas causadas pela *Queermuseu* e pela performance *La Bête* no seu dia-a-dia, as menções ao Santander Cultural e ao MAM como instituições em redes sociais como *Facebook* ou *Twitter*, ou até os textos escritos em diversos blogs pessoais acerca das suas percepções sobre as mostras, como o texto de Cesar Augusto Cavazzola Junior, citado anteriormente como sendo um dos primeiros registros de crítica à exposição *Queermuseu*. Para o autor, embora distantes e não-oficiais, essa dimensão é estrategicamente importante ao passo que interfere na construção de sentido, ou da imagem pública, de uma organização.

Nos casos do Santander Cultural e do MAM, há uma clara ameaça à imagem pública das organizações, justamente por essa quebra no processo identificatório com os valores divulgados através das mostras. A parcela da sociedade civil que se manifestou não aceita, por exemplo, a ligação de um órgão público (MAM), com

temas como pedofilia ou zoofilia, nem o cliente do banco Santander deseja ter sua conta numa instituição que supostamente apoia tais práticas. Para além disso, a perspectiva da organização falada trazida por Baldissera (2009), denuncia a falta de controle para o que acontece fora do alcance dos canais de comunicação oficiais das instituições e como os boatos podem agravar a situação.

Dessa forma, exige-se algum tipo de investimento em ações e/ou comunicação formal, na dimensão da *organização comunicada*, com o objetivo de ampliar o diálogo com os públicos em questão, para que se

implementem estratégias para dizerem de si e oferecerem-se a eles objetivando ganhos de imagem-conceito positiva, capital e poder simbólico (BOURDIEU, 1998, 1996), bem como para instituírem-se - comunicarem e fazerem-se conhecer - como modelares (exemplos a serem seguidos). (BALDISSERA, KAUFMANN, SARTOR, 2013, p. 17)

De forma prática, as contestações de grupos como o Direita ao Vivo e MBL, feitas na dimensão da *organização falada*, geraram movimentações dos públicos em um contexto mais geral ao serem apreendidas como tema de debate na esfera pública. Ao tomarem grandes proporções e se consolidarem como uma ameaça à imagem pública dessas organizações (agora ligadas à pedofilia, a zoofilia, ao desrespeito religioso e a contravenção de leis), exigem uma resposta oficial, através da dimensão da *organização comunicada*, que para os efeitos desta pesquisa se traduzem como as notas públicas divulgadas pelas instituições em seus respectivos sites/redes sociais. A análise desses comunicados é o foco do capítulo seguinte.

## 5 AS ESTRATÉGIAS NAS MANIFESTAÇÕES PÚBLICAS DO SANTANDER CULTURAL E DO MAM

Este capítulo tem o objetivo de analisar as notas públicas divulgadas pelo Santander Cultural e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em suas páginas do *Facebook*, como forma de posicionamento oficial frente às polêmicas geradas pelas exposições *Queermuseu* e pela performance *La Bête*. A análise se baseia na metodologia de análise e interpretação segundo Gil (2008), onde o autor aponta que:

Para interpretar os resultados, o pesquisador precisa ir além da leitura dos dados, com vistas a integrá-los num universo mais amplo em que poderão ter algum sentido. Esse universo é o dos fundamentos teóricos da pesquisa e o dos conhecimentos já acumulados em torno das questões abordadas. Daí a importância da revisão da literatura, ainda na etapa do planejamento da pesquisa. Essa bagagem de informações, que contribuiu para o pesquisador formular e delimitar o problema e construir as hipóteses, é que o auxilia na etapa de análise e interpretação para conferir significado aos dados. (GIL, 2008 , p. 178)

O percurso escolhido é o de destaque de trechos das notas e a análise, segundo a base teórica acionada até aqui. Por último, analisamos a crise gerada em ambos os casos sob a perspectiva de Escândalo segundo Thompson (2000), para pensarmos as estratégias empregadas por ambas organizações sob um outro olhar.

### 5.1 Nota do Santander Cultural

Antes da análise, é importante ressaltar que o caso do *Queermuseu*, foi o primeiro dentre os dois aqui citados, o que pode ter interferido na resposta da instituição, surpreendida frente a uma reação negativa para uma prática (exposição de arte) e temática de exposição (LGBT, grupos minoritários) que a organização interpretou, dentro de um primeiro momento, como algo comum no campo das Artes. Dentre outras coisas, a gramática desse campo e suas lógicas, além do papel do Santander Cultural, podem ter interferido na análise sobre possíveis reações negativas de parcela do público (visitante ou não, pois que públicos também se formam a partir das controvérsias) frente às obras expostas, à medida que

dificultaram suas possibilidades de análise e previsão de algum tipo de crítica mais incisiva como as que foram observadas. Outra questão é a natureza do Santander Cultural, instituição vinculada ao Santander, organização privada do setor financeiro, que tem sua matriz na Espanha. Nesse sentido, o caráter de ser mantida por uma organização privada, por mais que receba verbas públicas para suas ações culturais, opõe-se ao caráter público de manutenção e funcionamento do MAM. Assim, é presumível que o Santander Cultural esteja mais exposto do que o MAM às lógicas de mercado, pois que ao depender da organização Santander vincula-se às questões de concorrência e às disputas inerentes a um sistema capitalista e liberal de livre mercado.

Levando em consideração essas questões, e sob o prisma das teorias que acionamos até aqui, a seguir analisamos as notas públicas das organizações Santander Cultural e MAM. Nesse sentido, excertos das notas (cabe observarmos que as notas, apesar de analisadas por excertos, serão analisadas em sua totalidade) serão destacados (algumas partes serão grifadas) e, na sequência, analisados de modo a que nos permitam interpretar as estratégias adotadas por cada organização para dizerem de si e justificarem suas ações, atentando para gerir e/ou neutralizar cenários de crise .

Principiamos nossa análise pela nota do Santander Cultural. Sua manifestação principia da seguinte forma:

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. (SANTANDER CULTURAL, 2017, *online*)

A nota se inicia com o reconhecimento das críticas e com um pedido de desculpas, onde a expressão “alguma obra”<sup>58</sup> indica a polêmica como sendo fruto de uma parcela da exposição, o que reforça o ponto de vista do curador Gaudêncio Fidélis, ao denunciar que a mostra não foi interpretada como um todo, mas sim que foram escolhidas algumas obras, as de temáticas mais sensíveis, para representar as 263 ali expostas: “Você entra em uma exposição de 263 obras e escolhe quatro,

---

<sup>58</sup> Destaque nosso.

apenas quatro, e transforma isso em uma plataforma [...] de teor moralista para pregar isso no imaginário público de quem não viu a exposição.” (FIDÉLIS, 2017)<sup>59</sup>.

Na sequência da nota, o Santander Cultural afirma:

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**. (SANTANDER CULTURAL, 2017, *online*)

O segundo ponto da nota diz respeito ao papel do Santander Cultural como museu, que vai ao encontro do que afirmam o IBRAM e a UNESCO, ao declarar que uma das funções sociais do museu é “constituir espaços para reflexão e debate sobre temas históricos, sociais, culturais e científicos. Os museus devem também promover o respeito aos direitos humanos e à igualdade de gênero” (UNESCO, 2015). Nota-se a expressão “grandes questões do mundo contemporâneo” na nota como forma de generalização, sem maior aprofundamento do que seriam essas grandes questões, cujo sentido é retomado no final através de “gerar reflexão”, diferentemente do que faz a UNESCO, por exemplo. Claro que essa generalização é proposital, assim, a instituição não se compromete a tocar em um tema sensível, mas tenta demarcar seu entendimento da função de um museu frente a sociedade em que se insere. A instituição também afirma que o objetivo não era gerar “discórdia”. Se retomarmos o pressuposto da comunicação pública e da esfera deliberativa, como apontado no presente trabalho por Maia (2008) e Esteves (2011), ao adentrar o espaço de debate, espera-se que haja discordância. A resolução de problemas, nessa perspectiva, só pode ser alcançada através do embate argumentativo e da consideração.

Segue a nota:

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. (SANTANDER CULTURAL, 2017, *online*)

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://goo.gl/fbkPRL>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

Aqui, a instituição afirma que também entende as obras como desrespeitosas, o que, dentre outras coisas, leva à seguinte questão: porque essas obras estavam presentes ali se não condiziam com a visão de mundo da instituição? Apesar de ser possível, não acreditamos em erro estratégico ou desatenção, mas sim em uma estratégia discursiva do Santander, como organização, tentar se alinhar com os valores do público que criticou a exposição. Ao afirmar que as obras ali expostas não foram capazes de gerar inclusão e reflexão, a instituição dá razão aos críticos, reconhecendo neles a capacidade de uma reflexão positiva e desqualificando, por consequência, todos aqueles que foram a favor da *Queermuseu*. Indo além, se retomarmos o exposto por Cauquelin (2005), Archer (2012) e Oiticica (1967), além do que foi dito publicamente por Fidélis (2017), no entanto, notamos sim a conformidade da exposição com o seu papel de gerar reflexão e de se estabelecer como inclusiva ao voltar o olhar para os grupos minoritários e mais vulneráveis.

Por fim, a nota ainda afirma:

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**. (SANTANDER CULTURAL, 2017, *online*)

O que parece estar por trás dessa passagem opõe-se àquilo que a instituição disse anteriormente. Se há respeito no trato com todos os indivíduos, como ficam aqueles que foram a favor da exposição? Ao qualificar as obras apresentadas como desrespeitosas e incapazes de promover uma reflexão positiva, o Santander Cultural se omite do debate. Essa posição é o oposto do que se espera de alguém que adentra a esfera pública com o intuito de gerar reflexão. A organização opta por não argumentar e dar razão aos críticos, partindo de uma estratégia cujo único objetivo parece ser o de assegurar o seu lucro. Como resultado dessa estratégia, comunica o encerramento, de forma prematura, da exposição no dia 10 de setembro.

## 5.2 Nota do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)

Em oposição ao indicado anteriormente sobre o Santander Cultural, entendemos que, por ter acontecido depois da *Queermuseu* (com uma distância temporal de 18 dias entre as duas notas, por exemplo), o MAM provavelmente já

tinha previsto um cenário similar, tendo mais tempo para preparar uma estratégia de comunicação mais bem elaborada. A resposta do Santander Cultural veio quatro dias depois do surgimento das primeiras críticas, em 06 de setembro de 2017, enquanto o posicionamento do MAM torna-se público apenas um dia depois dos primeiros boatos, surgidos em 27 de setembro de 2017. Entendemos que a resposta rápida frente a um cenário de crise também é estratégica, se não discursiva, de relacionamento, ao passo que diminui um período de privacidade ou ocultamento facilmente interpretado como culpa ou incapacidade. Ao agir com rapidez, a instituição buscou gerar a percepção de preparo, além de funcionar como uma forma de delimitar um ponto de vista, no sentido de que não se arrepende ou questiona o que veiculou.

A análise da nota segue a mesma metodologia utilizada na nota pública veiculada pelo Santander Cultural. O MAM inicia sua nota da seguinte forma:

O Museu Arte de Moderna de São Paulo informa que a **performance 'La Bête', que está sendo questionada em páginas no Facebook**, foi realizada na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira, em **apresentação única**. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2017, *online*)

A instituição demarca claramente o nome da obra questionada e aponta de onde teriam surgido tais críticas, ou seja, no *Facebook*. Podemos pensar que, ao ligar os boatos à rede, o estabelece como uma crítica informal, fruto de subjetividades e oposta a um argumento de autoridade, por exemplo. Além disso, a instituição afirma que a performance se deu em apresentação única, o que podemos interpretar como uma estratégia de resguardo, no sentido de denotar que o episódio não se repetirá. O mesmo resguardo que observamos na sequência da nota:

A sala estava **devidamente sinalizada sobre o teor da apresentação**, incluindo a nudez artística, seguindo o **procedimento regularmente adotado** pela instituição de informar os visitantes quanto a temas sensíveis (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2017, *online*)

Com essa fala, o MAM evidencia sua clareza quanto ao seu papel e, para além disso, o fato de estar de acordo com as normas vigentes estabelecidas pela lei brasileira, como a sinalização do teor das apresentações, e afirma que o procedimento segue as normas regulares da instituição, demarcando assim que o contexto da Mostra Panorama da Arte Brasileira não traz nada de novo nesse

sentido; portanto, aciona dados de sua prática para desqualificar os questionamentos realizados nas redes sociais. Além disso, também se apoia em uma base legal para desqualificar essas críticas, adotando uma posição de ataque, diferente do que foi observado no caso do Santander Cultural:

Importante ressaltar que o material apresentado nas plataformas digitais não apresenta este contexto e **não informa que a criança que aparece no vídeo estava acompanhada e supervisionada por sua mãe**. As referências à inadequação da situação são **resultado de desinformação, deturpação do contexto e do significado da obra** (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2017, *online*)

Além de reforçar que não houve infração da lei, ao passo que a criança estava acompanhada por um responsável legal, aponta que o vídeo gravado não apresentava o contexto para ser adequada e corretamente interpretado, nem em relação ao espaço físico e temporal da performance, nem em relação ao significado da obra, releitura de “Bicho”, de Lygia Clark. Sob esse prisma, a posição de desqualificação dos críticos da instituição fica ainda mais clara: se não há o conhecimento de contexto, se não houve uma presença espaço-temporal, se as opiniões são baseadas em desinformação e percepções de terceiros, é parcial e, pela posição agressiva adotado por esses críticos, tem o único objetivo de deturpar e/ou ferir a imagem de quem se fala.

O Museu lamenta as **interpretações açodadas e manifestações de ódio e de intimidação à liberdade de expressão** que rapidamente se espalharam pelas redes sociais. **A instituição acredita no diálogo e no debate plural como modo de convivência no ambiente democrático, desde que pautados pela racionalidade e a correta compreensão dos fatos**. (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2017, *online*)

O MAM fecha seu texto dando continuidade à estratégia de desqualificação adotada anteriormente, ligando as críticas ao ódio e a tentativa de intimidação, calcadas na desinformação. Além disso, diferentemente do Santander Cultural, demarca sua posição de diálogo. Em acordância com as perspectivas de deliberação e comunicação pública, indica que o debate só pode existir em uma perspectiva de racionalidade, mediante a apresentação de argumentos que, como aponta a instituição, só podem ser construídos através da informação. O cerceamento do debate mediante a tentativa de imposição de uma opinião é visto pela instituição como algo nocivo, que atenta contra a democracia ao tentar silenciar

um dos lados e transgride questões legais ao privar a liberdade de expressão. É importante ressaltar que, diferentemente do Santander Cultural, a instituição não fala sobre o futuro da exposição, o que denota, no entanto, que a manterá aberta.

Comparando os dois posicionamentos, fica clara a postura de *mea culpa* estabelecida pelo Santander Cultural, que opta por concordar com os críticos ao passo que também classifica as obras expostas questionadas do *Queermuseu* como desrespeitosas e afirma que não foram capazes de cumprir seu papel como arte de gerar inclusão e reflexão. Por estar vinculada a uma organização privada, o Santander, frente às ameaças de cancelamento de contas e a um possível prejuízo financeiro, adota uma estratégia que reside na tentativa de identificação com os valores dos críticos, optando por fechar a exposição e esperando um progressivo esquecimento do fato, omitindo-se do debate público. Do outro lado, o MAM destaca sua acórdância com a lei vigente e denuncia as críticas recebidas como intimidação e tentativa de cerceamento da liberdade de expressão, marcando um posicionamento muito mais firme e até certo ponto de confronto. Ao defender o debate racional e a argumentação, a instituição cumpre o seu papel no que diz respeito ao fomento da reflexão e dos princípios de uma democracia deliberativa.

Por fim, como forma de entender melhor os casos na perspectiva de crise, acionamos o conceito de Escândalo, conforme Thompson (2000), que pode nos ajudar a entender como os casos citados irrompem na sociedade, numa perspectiva de debate que se dá de forma abrupta, confusa e intensa, principalmente ao passo que os críticos, em um dado momento, apresentam seus pontos de vista e se retiram de cena.

### **5.3 O Escândalo Midiático**

Para Thompson (2000), apesar de não ser um termo completamente novo, o escândalo adquire a partir do século XIX características específicas, passando a significar, de forma resumida, a revelação, através da mídia, de alguma ação ou atividade que estava antes oculta, mas que implicava violação de certos valores e normas, numa clara oposição entre o segredo da esfera privada e a publicidade da esfera pública.

Em um contexto midiático, o escândalo se torna um fenômeno que Thompson (2000) classifica como “evento midiático”, tendo duas condições que favorecem seu surgimento: o nascimento de um estilo mais “leve” de jornalismo, interessado no lado humano da história, e a vocação do jornalista como um investigador, que se propõe a descobrir e relatar fatos ocultos que transgridem, de alguma forma, as normas morais e os valores da sociedade. Assim, o autor afirma que

O escândalo se tornou uma característica tão proeminente da vida pública nas sociedades modernas primariamente porque as pessoas que transitam pelo espaço público são muito mais visíveis que no passado, e porque sua capacidade de traçar uma linha divisória entre sua personalidade pública e sua vida privada é muito mais limitada (THOMPSON, 2000, p. 31)

Do ponto de vista político, o autor aponta o declínio da política ideológica dos partidos tradicionais, baseada nas classes e com sistemas de crenças fortemente contrastantes (esquerda x direita), no pós-guerra e uma crescente ênfase no que o autor chama de “política de confiança”. Já que não há mais as afiliações sociais duradouras, diminui-se o senso de segurança, complexificando as escolhas políticas e dando uma proeminência cada vez maior para “a credibilidade e a confiabilidade dos líderes políticos ou aspirantes a líderes, para seu caráter (ou a falta dele), como um meio de avaliar sua adequação, ou não, ao exercício de um cargo.” (THOMPSON, 2000, p. 33), assim, num contexto de política de imagem, o escândalo assume um papel central como teste de credibilidade.

De forma mais complexa, Thompson (2000), define escândalo como “ações ou acontecimentos que implicam certos tipos de transgressões que se tornam conhecidas de outros e que são suficientemente sérios para provocar uma resposta pública” (THOMPSON, 2000, p. 40), sugerindo cinco características básicas para a sua identificação:

- 1) sua concorrência ou existência implica a transgressão de certos valores, normas ou códigos morais;
- 2) sua ocorrência ou existência envolve um elemento de segredo ou ocultação, mas elas são conhecidas ou firmemente cridas como existentes por outros indivíduos que não os envolvidos (chamaria a esses indivíduos de *não-participantes*);
- 3) alguns *não-participantes* desaprovam as ações ou acontecimentos e podem sentir-se ofendidos pela transgressão;
- 4) alguns *não-participantes* expressam sua desaprovação, denunciando publicamente as ações ou acontecimentos;

- 5) a revelação e condenação das ações e acontecimentos podem prejudicar a reputação dos indivíduos responsáveis por eles. (THOMPSON, 2000, p. 40)

O autor ressalta o papel da cultura no entendimento dessas transgressões, apontando a variabilidade dos diversos valores, normas e códigos morais dependendo da cultura em que o escândalo está inserido:

o que seria uma atividade escandalosa em um contexto - digamos, aventuras extraconjugais entre membros da elite política - pode ser visto como bastante aceitável (até normal) em outro contexto. Valores e normas possuem diferentes graus do que poderíamos chamar de sensibilidade ao escândalo, dependendo do contexto sócio-histórico e do clima geral, moral e cultural, do tempo, e dependendo do quanto esses valores e normas significam para indivíduos ou grupos particulares. (THOMPSON, 2000, p. 41)

Thompson (2000) ainda destaca o papel das mídias no escândalo que, para o autor, transformaram o processo de visibilidade, ao criarem novas formas de publicidade (no sentido de tornar público), tornarem mais acessíveis os meios de ver e ser visto e de promover desterritorialização de um acontecimento, não sendo mais necessária partilha de um mesmo espaço-tempo entre as partes envolvidas no processo, o que o autor conceitua como *simultaneidade desespacializada*.

O ponto mais caro ao presente trabalho, no entanto, talvez seja a relação que o autor faz entre escândalo e reputação (ou imagem), afirmando que um fenômeno de escândalo pressupõe pôr em risco as reputações individuais dos sujeitos envolvidos. Mais que isso, Thompson (2000) afirma que essa reputação não está ligada ao que poderíamos, em um primeiro momento, interpretar como orgulho ou honra pessoal, mas aponta que o que está em jogo, de fato, é uma luta por poder simbólico (ou capital social), que o autor entende como “capacidade de empregar formas simbólicas para intervir e influenciar o curso das ações e acontecimentos” (THOMPSON, 2000, p. 50). Do ponto de vista da política da imagem, o autor aponta que os escândalos funcionam como

janelas abertas a um mundo que existe por detrás da auto-apresentação cuidadosamente gerenciada de líderes políticos e outros que podem aparecer diante do olhar público. À medida que esses escândalos desenrolam, experienciamos um mundo - algumas vezes chocante, outras levemente divertido, em geral muito chamativo - que contraria as imagens que foram projetadas dele. (THOMPSON, 2000, p. 119)

À essa luz, classificamos os casos do *Queermuseu* e da performance *La Bête* como escândalos, ao passo que:

a) são atribuídos a esses casos a transgressão de valores ou da moral ao serem relacionados com temas como pedofilia, zoofilia e desrespeito a símbolos religiosos. Apontamos principalmente esses, pois tocam em temas sensíveis, relacionados ao sexo (e ao pudor), à infância e à religião, temáticas que dentro de uma sociedade ocidental são sempre tratadas com muito cuidado justamente por serem potenciais vetores de crise, por tratarem de algo do âmbito privado ou por cercarem-se de uma visão quase sempre conservadora dos fatos;

b) os não-participantes, aqui alguns grupos da sociedade em específico, se sentiram diretamente atacados ou chocadas pela suposta transgressão, expressando publicamente seu descontentamento, seja através das redes sociais ou em meio a conversas no cotidiano, tendo em grupos como o MBL os principais motivadores e unificadores dessa desaprovação;

c) pressupõem prejuízo à reputação e a imagem do Santander Cultural (e do Santander, por consequência) e do MAM como organizações, tornando-se especialmente importante, frente a um contexto de competição como o jogo político ou disputa por mercado entre organizações ao passo que implica em perda de poder simbólico (ou de credibilidade).

O conceito de escândalo pode ser entendido neste trabalho como algo que perpassa toda a base teórica acionada até aqui, sob a perspectiva de algo que choca, emerge como instância de debate na esfera pública, pressupõe prejuízo à imagem pública e à credibilidade das instituições envolvidas, exige assim uma resposta, um posicionamento oficial (na perspectiva, novamente, da dimensão da organização comunicada) a fim de impedir ou reduzir o agravamento de uma crise. Como destacado por Thompson (2000), apesar de não ter nascido na modernidade, o conceito de escândalo é hoje parte indissociável da vida na sociedade moderna, carregando muitas das características que observamos anteriormente neste trabalho ao falar desse tempo que vivemos, como a intensidade, a efemeridade, a *liquidez* própria desse mundo desterritorializado. Ao chocar, ao transgredir normas, o

escândalo também se configura como um detentor de potência ainda mais notável no que diz respeito à geração de debate público, como foi o caso do observado nos objetos de estudo deste trabalho.

É possível apontar nos escândalos que emergiram nos casos em questão, no entanto, a particularidade de caracterizarem-se como uma espécie de “escândalo simulado”. Apesar de apresentarem as características necessárias para serem concebidas como escândalos, como apontadas por Thompson (2000), percebemos que o olhar dos críticos se volta apenas para algumas das obras expostas nas mostras – 4 dentre as 263 da *Queermuseu* e uma de todo o Panorama de Arte Brasileira. Essa escolha volta-se justamente para aquelas peças que tocam em temas sensíveis da nossa sociedade, como a infância/as crianças, o sexo e a religião, tabus que têm a potência necessária para criar um escândalo. No caso, dá-se visibilidade a mostras e temáticas perfeitamente comuns e recorrentes no campo da arte, tirando-as do contexto e simulando uma transgressão, como se fossem um fato novo, e provocando uma resposta dos não-participantes, da esfera pública. Essa simulação, portanto, aparece como uma tentativa de deslegitimar um campo de conhecimento, no caso o campo artístico, tentando retirar a sua autonomia e sua capacidade de conformar-se como autoridade acerca de assuntos que lhe pertencem, como por exemplo ao questionar o que foi convencionado como arte.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Trata-se de sair daí, não em arte, isto é, em espírito, mas em vida, em vida real. **Não me tirem a força de amar.***

Deleuze, Guattari

As reflexões desenvolvidas no âmbito deste estudo se dão em um percurso peculiar ao passo que cruzam diferentes áreas do conhecimento em um movimento, no entanto, concêntrico, estabelecendo-se como um pensamento que julgo dar-se em forma de “camadas”, aprofundando gradualmente os níveis de compreensão e trazendo a tona novos debates e evidências. Sendo assim, a base teórica utilizada e até a própria forma de encarar o fenômeno poderiam ter sido completamente diferentes, indicativo de um problema de pesquisa complexo, ainda muito próximo temporalmente e de um período histórico confuso, marcado por discussões acirradas e uma incessante luta contra retrocessos no campo social, cultural e político.

Através do aporte teórico de Cauquelin (2005), Archer (2012) e Oiticica (1967), além da base legal proporcionada pela Lei Nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, e pela “Recomendação Referente à Proteção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade”, da UNESCO, foi possível verificar a função social da arte contemporânea e dos museus como instituições, socialmente fundamentais, à medida que buscam suscitar a reflexão e muitas vezes denunciar problemas sociais, políticos e éticos, tanto de um ponto de vista local como universal, fazendo emergir o debate público em relação a questões muitas vezes esquecidas ou que são progressivamente engolidas pelo fardo do cotidiano.

Ao acionar autores como Maffesoli (1996), Lipovetsky (2004), Bauman (2001, 2007), procuramos refletir, também, que o momento que vivemos, na perspectiva da construção do humano, é confusa, marcada pela desterritorialização e pela superficialidade. No sentido de espírito de um tempo, não existe mais a segurança proporcionada pelas instituições de outrora, onde se corre sem rumo e onde, a todo momento, irrompem na esfera pública debates e fluxos de informação que morrem tão rápido quanto são intensas as emoções que despertam. Influência também da nossa forma de organização, em redes, já que “a tecnologia é a sociedade, e a

sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (CASTELLS, 1999, p. 43).

Toda essa “preparação” funciona como forma de nos situar em um espaço-tempo e fazer emergir o debate sobre a comunicação pública e sua consequente polissemia, mas que parece ter achado, nos últimos anos, um ponto em comum no paradigma de uma comunicação voltada à construção da cidadania, ou no “resultado do poder do cidadão quando organizado e constituído como sociedade civil” (BRANDÃO, 2009, p. 30). Dentro de um contexto de declínio das capacidades estatais, retrocessos de direitos e avanço do conservadorismo (PINHO, 2016; SILVA, 2016; CAUDURO, 2018; LÖWY, 2015), a arte tem papel ainda mais fundamental ao voltar seu olhar para grupos minoritários, socialmente vulneráveis e que vêm perdendo, progressivamente, sua voz no debate público, estabelecendo-se como forma de comunicação pública numa sociedade democrática e deliberacionista.

Por meio (e por conta) da análise das notas publicadas pelo Santander Cultural e pelo MAM, observamos como a comunicação pública é utilizada, hoje, dentro de um contexto privado, sendo inserida assim dentro do âmbito da concorrência e das disputas inerentes a um sistema capitalista e liberal de livre mercado, regido pelo lucro, e que, do ponto de vista das organizações, é cada vez mais preocupado com a sua credibilidade, imagem pública e/ou capital social acumulado.

A reflexão promovida por esta jornada nos leva a indícios de que o fator motivador das polêmicas não foi a transgressão de leis ou o consequente uso de dinheiro público para o financiamento das mostras, mas sim a defesa de interesses próprios e o objetivo de promover uma violência simbólica, que apenas acontece porque encontra um campo fértil no momento delicado em que vivemos, alinhado aos valores conservadores pregados publicamente por instituições como o próprio MBL ou candidatos mais próximos à extrema direita do espectro político, que, devido ao momento político e social que vivemos, gozam de uma maior visibilidade e capital social para tentar influir no jogo de opiniões. Através desse “escândalo simulado”, tem-se o objetivo de deslegitimar um campo de conhecimento que não divide das mesmas opiniões, buscando retirar sua autonomia e atacar sua autoridade ao questionar o que o campo artístico define hoje como arte.

Essa posição de ataque e busca por deslegitimação de campos como a arte, a educação e as instituições públicas, não é fato novo na realidade brasileira. Esse espectro do ideal liberal se aparelha à ideia de que o mercado deve tomar conta de tudo, invadindo o espaço de campos de conhecimento como os citados e desconstruindo sua hegemonia. A posição defendida neste trabalho, no entanto, é justamente contrária. Mesmo que a lógica neoliberal e urgentista tenha prevalecido nas sociedades atuais, é necessário que alguns campos tenham sua autonomia respeitada para que possam construir-se ao redor do interesse público, afastando-se das lógicas do neocapitalismo. A resposta do Santander frente à crise provocada pela *Queermuseu* evidencia esse ponto de vista, pois é resultado direto do sistema capitalista e liberal em que se insere, onde, pressionado pela obtenção do lucro e por um sistema de acirradas concorrências, leva a instituição a prestar um desserviço, ao desqualificar um campo (arte) com um papel social notoriamente importante, perdendo a oportunidade de aprofundar um debate que se faz necessário frente a uma sociedade que se mostra cada vez mais cega e odiosa.

Do outro lado da moeda, o posicionamento firme do MAM encontra respaldo nas teorias democráticas deliberacionistas e da comunicação pública no seu sentido emancipatório. Ao aceitar a discordância como característica básica para a disputa argumentativa, mostra-se aberta a promover a discussão com o objetivo de solucionar problemas inerentes à vida em sociedade, como a desigualdade e o respeito às minorias. A estratégia adotada e a consequente crítica tecida em relação aos que discordaram da performance parece acertada, visto que esses discordantes optam por não debater de um ponto de vista racional, dando razão às afirmações do museu de que se essas críticas baseiam-se apenas em ódio gratuito e em uma tentativa de atentar contra a imagem do museu ao ligá-la a temáticas que têm potência para gerar escândalo na nossa sociedade, como o sexo, a infância e a religião.

Sobre os objetivos deste trabalho, cremos que este estudo pode contribuir de forma positiva a apontar questões que se configuram como um primeiro olhar analítico frente a um objeto ainda tão próximo temporalmente e que envolve o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento. Foram indicadas aqui as especificidades que marcaram os processos de emprego da comunicação pública por essas duas organizações, Santander Cultural e MAM, onde a primeira obedece

a lógica de um sistema capitalista e liberal, que pressupõe a concorrência e a obtenção do lucro, fator que certamente influenciou os agenciamentos discursivos que estabeleceu em sua nota pública. Destacamos também o papel da comunicação estratégica e das dimensões da comunicação organizacional na produção desses discursos, refletimos esses processos de comunicação pública sob o prisma da arte e da cultura, traçando como princípio norteador sua função social, e contribuímos para apontar especificidades em relação aos contextos em que essas crises se estabelecem e o espaço-tempo em que essas notas públicas estão delimitadas. Reconhecemos, no entanto, a necessidade de estudos mais aprofundados, que tragam outras informações e tracem um olhar a partir de outros aspectos ou campos de conhecimento, com o intuito de qualificar e complexificar um debate acerca de um tema que tem poder de comportar diversas opiniões e pontos de vista.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. **Popularidade de Temer tem 3% de aprovação, diz pesquisa CNI/Ibope**. Brasília, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/DsN4Gf>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

AMARAL, Roberto. Imprensa e controle da opinião pública. In: **Comunicação e Política**, CEBELA, Rio de Janeiro, Vol. VII, n. 3, set-dez. 2000, p. 128-158.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BALDISSERA, Rudimar. Comunicação organizacional na perspectiva da complexidade. **Organicom**. Ano 06, n. 10/11. São Paulo: Abrapcorp, 2009.

BALDISSERA, Rudimar. Significação e comunicação na construção da imagem-conceito. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos** X(3): 193-200. set/dez 2008.

BALDISSERA; KAUFMANN; SARTOR, Basilio Alberto. Relações públicas, comunicação organizacional e TDCIs: entre a visibilidade e a vulnerabilidade. In: Elizabeth H. Moreira; Mônica E. D. Pons (Orgs). **Relações públicas, tecnologia e públicos**. Santa Cruz: Edunisc, 2013. p.10-26. Disponível em: <[http://www.unisc.br/portal/upload/com\\_editora\\_livro/ebook\\_relacoespublicas.pdf](http://www.unisc.br/portal/upload/com_editora_livro/ebook_relacoespublicas.pdf)>. Acesso em: 06 jun. 2018.

BARICHELLO, Eugenia Maria Mariano da Rocha. Miatização e cultura nas organizações da contemporaneidade: o processo de miatização como matriz de práticas sociais. In: MARCHIORI, Marlene (Org.). **Contexto Organizacional Miatizado**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difusão; Senac, 2014, v. 8, p. 37-43.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BBC BRASIL. **Existe base para impeachment de Dilma?** São Paulo, Disponível em: <<https://goo.gl/UJrbNe>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

BOBBIO, Norberto. **O futuro da democracia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BRANDÃO, Elizabeth Pazito. Conceito de Comunicação Pública. In: DUARTE, J. (org). **Comunicação Pública – estado, mercado, sociedade e interesse público**. São Paulo, Atlas, 2007.

BRASIL. **Lei Nº 11.904**, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/7yD4My>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

BRUM, Eliane. “Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead”. **El País**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/MMouAc>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

BUENO, Wilson da Costa. Comunicação, iniciativa privada e interesse público. In: DUARTE, J. (org). **Comunicação Pública – estado, mercado, sociedade e interesse público**. São Paulo, Atlas, 2007

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUDURO, Douglas. **A opinião do Estado de S. Paulo nos impeachments dos presidentes Fernando Collor de Mello e Dilma Rousseff**. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto alegre, 2018.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAMPAGNE, Patrick. **Formar a opinião: o novo jogo político**. Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à Prática Sociológica**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

DUARTE, Jorge. Instrumentos de comunicação pública. In: DUARTE, J. (org). **Comunicação Pública – estado, mercado, sociedade e interesse público**. São Paulo, Atlas, 2007.

ESTEVES, J. **Sociologia da Comunicação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

EXAME. **Pesquisa Ibope comprova que brasileiros estão mais conservadores.** São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/aQqh8u>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

FOLHA DE S. PAULO. **Senado aprova PEC do Teto, que limita gastos do governo por até 20 anos.** São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/j32ju9>>. Acesso em: 01 maio. 2018.

FORSTER, Paula. A pedofilia não está no museu. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/tRvfXy>> . Acesso em 28 abr. 2018.

G1. **Protesto contra performance com homem nu tem agressão física; MAM e manifestantes registram caso na polícia.** São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/CsDkgT>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

GALINARI, Fabiana. **Ativismo na Internet e o impeachment de Dilma Rousseff:** as estratégias de convocação dos movimentos pró e contra a presidenta do Brasil, 2014-2016. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 1994 e 2008.

GOMES, Wilson. A Política de Imagem. **Revista Fronteiras** - estudos midiáticos. Vol I, n 1 - dezembro de 1999.

GOMES, W. Opinião pública política hoje: uma investigação preliminar. In: FAUSTO NETO, A. et al. (ed.) **Práticas midiáticas e espaço público.** Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 2001a, v. 1, p. 61-82.

JORNAL RADAR. **Após evento polêmico, agência do Santander é alvo de pichação.** Porto alegre, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/NkaUId>>. Acesso em: 28 abr.2018.

KUNSCH, Margarida. Comunicação pública: direitos de cidadania, fundamentos e práticas. in: Comunicação pública : interlocuções, interlocutores e perspectivas / Heloiza Matos (org.) – São Paulo : ECA/USP, 2012.

KUNSCH, Margarida (org). Comunicação pública, sociedade e cidadania. São Caetano do Sul, SP: Difusão editora, 2011.

LASTA, Elisângela. Estratégias Sociotécnicas de Visibilidade e Legitimidade na Comunicação Organizacional em Rede. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOCATELLI, Carlos. Comunicação Pública e barragens: estratégias e atores. in: WEBER, Maria Helena; COELHO, Marja Pfeifer; LOCATELLI, Carlos (Org). **Comunicação pública e política - pesquisa e práticas**. Florianópolis: Insular, 2017.

LÓPEZ, Juan Camilo Jaramillo. Advocacy: uma estratégia de comunicação pública. In: KUNSCH, Margarida (org). **Comunicação pública, sociedade e cidadania**. São Caetano do Sul, SP: Difusão editora, 2011.

LÖWY, Michael. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. **Revista de Serviço Social e Sociologia**, São Paulo, n. 124, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MAIA, Rousiley C. M. A deliberação nos media: apontamentos conceituais. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, PósCom-Methodista, a. 29, n. 50, p. 81-101, 2. sem. 2008.

MENON, Isabella. Após visita, promotor afirma que mostra cancelada não incita a pedofilia. **Folha de São Paulo**, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/APQjUy>>. Acesso em 29 abr. 2018.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. **Crime de pornografia infantil em interação de criança com artista nu no MAM de São Paulo é descartado pelo MPF**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/kYhLGZ>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. **NOTA TÉCNICA NO 11/2017/PFDC/MPF**. Brasília, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/KbdyU8>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. **Recomendação**: Queermuseu Porto Alegre. Porto Alegre, 2017. RECOMENDAÇÃO PRDC/RS Nº 21/2017.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Nota de Posicionamento**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/bSgBSQ>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

PINHO, Carlos Eduardo Santos. Emergência e Declínio do Governo Dilma Rousseff à Luz das Capacidades do Estado Brasileiro (2011-2016). **Revista Brasileira de Planejamento e orçamento**. Volume 6, n 1, 2016.

SANTANDER CULTURAL. **Nota sobre a exposição Queermuseu**. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/QjM4KB>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

SARTOR, Basílio Alberto. **A NOÇÃO DE INTERESSE PÚBLICO NO JORNALISMO**. Tese de Doutorado UFRGS, 2016.

SCHWARTZ, Wagner. *La Bête*. Disponível em <[www.wagnerschwarz.com/la-b-te](http://www.wagnerschwarz.com/la-b-te)>. Acesso em: 29 abr. 2018.

SILVA, Iônio Alves. “A imprensa na ditadura: do gole ao AI-5”. In: RÊGO, Ana Regina (org); EUGÊNIO, João Kennedy (org). **Regimes ditatoriais: comunicação, cultura e memórias**. Teresina, EDUFPI, 2016.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre. (Orgs.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe**. Rio de Janeiro: Leya, 2016.

SPERB, Paula. Após protestos, Santander fecha exposição sobre diversidade. **Veja**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/jhgXW2>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

SPERB, Paula. Veja imagens da exposição cancelada pelo Santander, no RS. **Veja**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/2Q1o6f>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TAVARES, Flávia; AMORIM, Daniele. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. **Época**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/XvKTM8>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

THOMPSON, Jhon B. A nova visibilidade. **Revista Matrizes**, v. 1, n. 2, 2008.

\_\_\_\_\_. Fronteiras cambiantes da vida pública e privada. In **Matrizes**. Ano 4, no 1, jul./dez. 2010, p. 11-36. São Paulo.

\_\_\_\_\_. **O Escândalo Político: poder e visibilidade na era da mídia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

UNESCO. **Recomendação Referente à Proteção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade**. Paris, 20 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/eEEFgq>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

WEBER, Maria Helena. Na comunicação pública, a captura do voto. **Revista LOGOS 27: Mídia e democracia**. Ano 14, 2º semestre 2007.

WEBER, Maria Helena. O estatuto da Imagem Pública na disputa política. **ECO-Pós**, v.12, n.3, setembro-dezembro 2009, p.11-26. 11.

WEBER, Maria Helena; BALDISSERA, Rudimar. O desmanche do Público e do privado na midiatização da Crise aérea brasileira (2006/2007). **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-25, julho/dezembro 2008.

WEBER, Maria Helena; COELHO, Marja Pfeifer; LOCATELLI, Carlos (Org.). **Comunicação pública e política - pesquisa e práticas**. Florianópolis: Insular, 2017.

ZERO HORA. **Curador explica como será o "Queermuseu", nova exposição no Santander Cultural**. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/4oWZwy>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

ZERO HORA. **Performance com artista nu que gerou polêmica em SP é apresentada em Paris**. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/eFpPiM>>. Acesso em: 23 maio. 2018.

ZERO HORA. "**Queermuseu**": quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/HY5EHp>>. Acesso em: 28 abr. 2018.