

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

ISABELA PEREIRA CARVALHO

**OS DESAFIOS DA PRODUÇÃO CULTURAL LGBTQ NO ACESSO AO
FINANCIAMENTO PÚBLICO À CULTURA: UM ESTUDO DE CASO DA
QUEERMUSEU**

NITERÓI

2018

ISABELA PEREIRA CARVALHO

**OS DESAFIOS DA PRODUÇÃO CULTURAL LGBTQ NO ACESSO AO
FINANCIAMENTO PÚBLICO À CULTURA: UM ESTUDO DE CASO DA
QUEERMUSEU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção de grau de
Bacharel em Produção Cultural.

ORIENTADOR: PROF. DR. JOÃO LUIZ PEREIRA DOMINGUES

NITERÓI

2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

C331d Carvalho, Isabela Pereira
Os desafios da produção cultural LGBTQ no acesso ao
financiamento público à cultura: um estudo de caso da
Queermuseu / Isabela Pereira Carvalho ; João Luiz Pereira
Domingues, orientador. Niterói, 2018.
73 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção
Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e
Comunicação Social, Niterói, 2018.

1. Financiamento. 2. Identidade. 3. Minorias Sexuais. 4.
Incentivo. 5. Produção intelectual. I. Título II.
Domingues, João Luiz Pereira, orientador. III. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
Departamento de Arte.

CDD -

ISABELA PEREIRA CARVALHO

**OS DESAFIOS DA PRODUÇÃO CULTURAL LGBTQ NO ACESSO AO
FINANCIAMENTO PÚBLICO À CULTURA: UM ESTUDO DE CASO DA
QUEERMUSEU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção de grau de
Bacharel em Produção Cultural.

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. JOÃO LUIZ PEREIRA DOMINGUES

PROF.^a DR.^a FLAVIA LAGES DE CASTRO

Ma. LORENA MARINA DOS SANTOS MIGUEL

NITERÓI

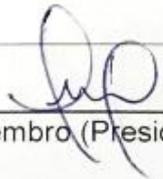
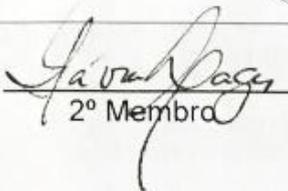
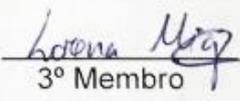
2018



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: ISABELA PEREIRA CARVALHO	Matrícula: 113 033 041
Título do Trabalho: "Os desafios da Produção Cultural LGBTQ no acesso ao financiamento público à cultura: um estudo de caso da Queermuseu."	
Orientador(a): Dr. João Luiz Pereira Domingues	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 03/08/2018

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Dr. João Luiz Pereira Domingues
2º Membro: Drª. Flávia Lages de Castro
3º Membro: Me. Lorena Marina dos Santos Miguel

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário <p>A Banca destaca a pertinência da temática, a escrita, e a amplificação do debate para a produção cultural. Ressalta a importância em articular o dimensionamento metodológico. Por fim, recomenda a continuidade dos estudos em Pós-Graduação.</p>
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 9,5 (NOVE E MEIO)
ASSINATURAS:  1º Membro (Presidente)  2º Membro  3º Membro

AGRADECIMENTOS

Mudar de estado para iniciar uma graduação, longe da família, longe de amigos e da zona de conforto, em 2013, parecia ao mesmo tempo ameaçador e estimulante. Ver a expressão de orgulho e saudade deixada em minha mãe e meu pai em toda despedida, reunir os amigos para contar as histórias das novas vidas. Os encontros foram ficando mais espaçados, mas a compreensão de que estava construindo um novo caminho foram importantes e me fez entender de que tudo aquilo valia a pena. Valia a pena precisar de colo e ser por telefone ou chamada de vídeo por saber que a alegria de receber alguma boa notícia seria exatamente a mesma - um novo estágio, um intercâmbio, um trabalho ou um projeto importante!

Foram 05 anos de universidade. Longos, mas incríveis, onde pude encontrar pessoas que marcaram minha caminhada de alguma forma – afetiva, romântica, academicamente. Foi nesse período também que passei a enxergar a vida e a mim mesma de forma diferente, tirando do armário – da maneira que for – a Isabela que estava ali esperando para aparecer. Durante toda essa caminhada só tenho a agradecer às pessoas que estiveram ao meu lado, dando o apoio com poucas ou muitas palavras, de longe ou de perto, com o abraço apertado, a mensagem de carinho ou o colo que acalma.

À minha mãe Rosana e minha irmã Mariana, que sempre foram meu exemplo de mulher. Com elas eu aprendi sobre companheirismo, sobre orgulho e admiração, sobre luta e persistência, sobre ser porto seguro mesmo que o barco esteja atracado em outro país. Ao meu pai Jair e meu irmão Victor, por estarem juntos mesmo longe, pelas piadas e conhecimentos, por quem tenho uma enorme admiração. Aos meus avós, Rosa e Pedro (*in memoriam*), Helena e Jair, e minha tia Regina.

Às professoras que cruzaram minha trajetória acadêmica e por quem tenho enorme admiração, e ao João Domingues, orientador e amigo. Obrigada por todas as aulas, espero que saibam que vocês ajudam a construir um mundo e um futuro de luta e de resistência.

Aos amigos de Rio Claro, que, apesar da distância, a saudade conserva o carinho e o orgulho por cada um.

Aos amigos da UFF, em especial àqueles que foram os protagonistas dessa caminhada, vocês foram essenciais e me ensinaram coisas maravilhosas, como produzir, sobre política, história, me deram um espaço confortável onde eu pude ser eu. Obrigada por todas as lembranças – do IACS, do Pérola, das festas e choppadas, “tem uma cobra na minha bota!”, as viagens para Natal, Salvador, Santos, o doritos e a pipoca com brigadeiro.

Às amigas e amigos, às caminhoneiras maravilhosas que o Rio de Janeiro me trouxe, por todos os conselhos, as risadas e amor. E claro, à Casinha e todas as coisas maravilhosas que esse projeto me ensina e me permite viver!

À Monique, que me apoia e comemora comigo todos os pequenos passos da vida, e que me faz lembrar que sempre é um bom dia!

À Isabela do passado, obrigada por tudo que fez. À Isabela do futuro, esse é só um exemplo de tudo que você pode fazer, acredita.

*Um novo tempo há de vencer
para que a gente possa florescer
e, baby, amar sem temer.*

Johnny Hooker

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar os processos de mobilização dos sujeitos em comunidade a partir da análise do processo de financiamento existente no Brasil, tanto pelo financiamento público através do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), e pela mobilização de recursos através de plataformas de financiamento coletivo (*crowdfunding*). Busca-se refletir sobre a identificação e a mobilização da comunidade para o financiamento de projetos que dão voz e visibilidade à luta LGBTQ. Aborda-se a formação de identidade através da construção social e normalização de um sistema dominante, sendo realizada pesquisa bibliográfica sobre o conceito de cultura, o sujeito pós-moderno, a coexistência de identidade e diferença e as pesquisas sobre Teoria *Queer* na sociedade contemporânea. Em seguida analisa-se o financiamento de projetos a partir da análise dos mecanismos públicos e coletivos, buscando entender seu funcionamento legal e mercadológico. Para isso, são analisadas as legislações e análises das leis de incentivo e do recente fenômeno de financiamento coletivo. Para entender a aplicação da mobilização identitária no financiamento à cultura, utiliza-se do caso da exposição Queermuseu, buscando entender seus interesses, desdobramentos e posicionamentos políticos.

Palavras-chave: financiamento da cultura; Queermuseu; identidade; mobilização.

ABSTRACT

The present work seeks to analyze the processes of mobilization of the subjects in community based on the analysis of the financing process in Brazil, both for public funding through the National Program for Support to Culture (PRONAC), and for the mobilization of resources through collective funding (crowdfunding). It seeks to reflect on the identification and mobilization of the community to finance projects that gives voice and visibility to the LGBTQ mobilization. It addresses the formation of identity through social construction and normalization of a dominant system, with bibliographical research on the concept of culture, the postmodern subject, the coexistence of identity and difference, and research on Queer Theory in contemporary society. Next, we analyze the financing of projects based on the analysis of public and collective mechanisms, seeking to understand their legal and market functioning. For this, the legislation and essays of the laws of incentive and the recent phenomenon of collective financing are analyzed. In order to understand the application of the identity mobilization in the financing of culture, the case of the Queermuseu exhibition is used, seeking to understand its interests, developments and political positions.

Keywords: culture financing; Queermuseu; identity; mobilization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 - Tabela Enquadramento x Incentivo Fiscal.....	30
Ilustração 1 - Captura de tela do projeto Queermuseu (2013) na plataforma Versalic.....	44
Ilustração 2 - Captura de tela do projeto Queermuseu (2016) na plataforma Versalic.....	45
Ilustração 3 - Obra “New Look - Traje do ‘Homem dos Trópicos’”	47
Ilustração 4 - Manchete “Flávio de Carvalho estreou o seu new look”	48
Ilustração 5 - Peça artística “O eu e o Tu”, de Lygia Clark (1967) presente no projeto de exposição da Queermuseu.....	49
Ilustração 6 - Obra “Cena de Interior II” - Adriana Varejão (1994).....	54
Ilustração 7 - Obra “Cruzando Jesus com Deusa Shiva” - Fernando Baril (1996).....	55
Ilustração 8 - Obra “Travesti de Lambada” - Bia Leite (2013).....	55
Ilustração 9 - Captura de tela do projeto Queermuseu no Parque Lage na plataforma Benfeitoria.....	58
Ilustração 10 - Captura de tela do vídeo da divulgação de meta atingida.....	62
Ilustração 11 - Captura de Tela da segunda meta: “Quanto mais QUEER, Melhor!”	62

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. IDENTIDADE LGBTQ.....	14
3. FINANCIAMENTO DE PROJETOS CULTURAIS.....	23
3.1. PROGRAMA NACIONAL DE APOIO À CULTURA.....	25
3.1.1. FUNDOS DE INVESTIMENTO CULTURAL E ARTÍSTICO – FICART.....	26
3.1.2. FUNDO NACIONAL DE CULTURA – FNC.....	26
3.1.3. INCENTIVO FISCAL.....	28
3.2. FINANCIAMENTO COLETIVO.....	31
4. QUEERMUSEU.....	42
4.1. QUEERMUSEU E A LEI ROUANET.....	42
4.2. #QUEREMOSQUEER E A MOBILIZAÇÃO COLETIVA.....	58
5. CONCLUSÃO.....	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	69

1. INTRODUÇÃO

A pauta LGBTQ tem ganhado cada vez mais espaço e visibilidade dentre discussões sobre identidade, gênero e direitos humanos. Apesar de tratar-se de uma luta que acontece há tempos¹, apenas recentemente torna-se objeto de efetivo interesse em campos acadêmicos, sociais e econômicos.

LGBTQ é um acrônimo para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e *Queer* - este último referindo-se à Teoria *Queer*². No entanto o movimento compreende uma amplitude de orientações sexuais e identidade de gênero que não são abraçadas por essa sigla. Entidades como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Anistia Internacional atualmente fazem uso de LGBTI como padrão, incluindo o I de Intersexo³. Existem ainda siglas compreendendo T* com multiplicidade para Transexuais, Travestis e Transgêneros⁴ e aquelas que fazem uso do A de Assexual e P de Pansexual⁵.

A população LGBTQ se organiza enquanto comunidade, com indivíduos diversos que se interrelacionam por interesses mútuos, formando coletivamente normas, valores e uma cultura e identidade. Dessa forma, é possível identificar a Cultura LGBTQ como um conjunto de expressões identitárias, artísticas e simbólicas disputando social, política e economicamente uma sociedade patriarcal e historicamente LGBTQfóbica⁶.

¹ A história da homossexualidade conhecida até o momento aponta que as sociedades do Egito e da Mesopotâmia antiga reconheciam tais práticas em sua cultura, literatura e mitologia. Já a luta do movimento homossexual é datado da década de 1940, com o surgimento da *COC - Center for Culture and Recreation*, primeira organização que buscou a emancipação da comunidade LGBT. (COC, s/n.)

² A Teoria *Queer* surgiu entre o final da década de 80 e início da década de 90, no encontro dos Estudos Culturais com o pós-estruturalismo, buscando problematizar as concepções de identidade, sexualidade e sujeito. A expressão *Queer* pode ser traduzida para o português como estranho, raro, insólito, excêntrico.

³ Intersexualidade é uma ou mais variações de anatomia sexual ou reprodutiva, não encaixando o indivíduo nas definições tradicionais de “feminino” ou “masculino”.

⁴ “Transgênero” é considerado um conceito, um termo guarda-chuva onde estão inseridos as identidades “transexual” e “travesti”. A transexualidade é a identidade de um indivíduo, um sentimento e convicção de pertencimento ao sexo oposto, onde o sujeito muitas vezes se submete a uma transição médica e/ou social. A travestilidade é um termo utilizado na América Latina, Espanha e Portugal que ainda causa divergência em seu entendimento, mas que, para a maior parte da comunidade LGBT, refere-se à uma identidade e performance de gênero onde o indivíduo não apresenta desconforto com sua genitália.

⁵ A assexualidade e a panssexualidade são formas de manifestação da sexualidade. Entende-se por assexual o indivíduo que não possui interesse na prática sexual. Entende-se por pansexual o indivíduo que se atrai por pessoas, independente da sua identidade de gênero, fugindo da lógica binária masculino/feminino.

⁶ A homossexualidade é criminalizada em 76 países, sendo que desses, 7 condenam atos homossexuais com pena de morte, de acordo com o *COC*. Segundo relatório do Grupo Gay da Bahia

Este trabalho auxilia entender os processos de mobilização dos sujeitos em comunidade para a construção de uma produção cultural LGBTQ. Neste caso, não se entende cultura como uma questão unificada e hegemônica, pressupondo que todos os indivíduos da comunidade partilharão dos mesmos gostos culturais, artísticos, estéticos e políticos, uma vez que, antes de tudo, são sujeitos únicos e particulares. No entanto, entendendo a sociedade como patriarcal e LGBTQfóbica, existe dentro da comunidade LGBTQ uma articulação para colocar em destaque sua Cultura - a soma de lutas para a visibilidade de obras, produtos e ações temáticas ou para os criadores e artistas LGBTQ -, buscando confrontar com arte e cultura uma sociedade que não atende às demandas e representatividade necessárias para os sujeitos que estão inseridos em comunidades marginalizadas.

A partir da análise do processo de financiamento público existente no Brasil através do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), também conhecido como Lei Rouanet, e do processo de mobilização de recursos através de plataformas de financiamento coletivo, ou *crowdfunding*, busca-se refletir sobre identificação e mobilização da comunidade LGBTQ para o financiamento de projetos que dão voz e visibilidade à luta.

O primeiro capítulo aborda a formação da identidade dos sujeitos através da construção social da identidade, da normatização de um sistema dominante, da identificação do “Outro”. Para isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica que buscou entender os conceitos de cultura através de Terry Eagleton (2005), o sujeito pós moderno e o hibridismo cultural de Stuart Hall (2005) e Homi Bhabha (1998), a relação de coexistência de identidade e diferença nos estudos de Kathryn Woodward (2005) e as pesquisas a respeito da Teoria *Queer* na sociedade contemporânea e heteronormativa de Richard Miskolci (2007 e 2009) e Guacira Lopes Louro (2001).

O segundo capítulo explora o financiamento de projetos a partir da análise dos mecanismos do PRONAC e do financiamento coletivo, entendendo seu funcionamento legal e mercadológico através de uma análise histórica e crítica das

(GGB), publicado em 31 de dezembro de 2017, o Brasil é, dentre os países mapeados, o que mais mata a população LGBT no mundo. Os dados relatam que, desde o início das pesquisas, há 37 anos, o ano de 2017 foi o recordista em mortes de LGBT no país, totalizando 445 pessoas que perderam a vida por motivações LGBTQfóbicas. Esse número representa uma morte a cada 19 horas. As principais causas são assassinatos por armas de fogo ou armas branca e suicídio. Os dados são coletados através de noticiários e/ou redes sociais, uma vez que os dados oficiais não apresentam a LGBTQfobia como motivação do crime e diversos casos não são registrados como tais, seja por falta de conhecimento ou de interesse. Menos de 10% dos casos resultaram em processo ou pena para os agressores.

leis de incentivo à cultura no país, tendo como base bibliográfica Alberto Freire (2013), João Domingues (2013) e Yakof Sarkovas (2005) e das referidas legislações, além de uma pesquisa sobre o financiamento coletivo, cultura da participação e de uma nova economia na bibliografia de Clay Shirky (2011), Vanessa Valiati (2013), Gustavo Portella (2016) e os sites de financiamento coletivo Catarse e Benfeitoria.

O terceiro capítulo analisa a exposição “Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira”. Com a curadoria de Gaudêncio Fidelis, o projeto da Queermuseu foi inserido no mecanismo de mecenato da Lei Rouanet, sendo financiado pelo Banco Santander, mesma empresa que leva o nome do centro cultural onde a exposição aconteceu.

Após a pressão de grupos conservadores, a exposição foi censurada e cancelada pelo Santander Cultural, que sediava a exposição. No final de 2017, após a repercussão e o desejo de luta contra a censura imposta, tendo em vista o tema considerado político e afrontoso, iniciou-se um financiamento coletivo para captar recursos para a realização da exposição na cidade do Rio de Janeiro. Este capítulo busca analisar a motivação para o cancelamento da exposição e a mobilização para a execução do projeto via financiamento coletivo. Para este capítulo, foram analisados os projetos da Queermuseu na Lei de Incentivo à Cultura e na plataforma de financiamento coletivo, além de entrevista realizadas por *e-mail* sobre o projeto de *crowdfunding* com o curador Gaudêncio Fidelis e com a gestora de projetos especiais da Benfeitoria, Larissa Novais e análise da repercussão na mídia.

Portanto, este trabalho de conclusão de curso busca contribuir com o entendimento acerca da complexidade do financiamento de projetos com temáticas que fogem aos padrões impostos de identidade de gênero e orientação sexual, e que, portanto, não atendem a modelos mercadológicos no campo cultural. Neste sentido, busca-se também entender o impacto da mobilização e articulação para a viabilização de projetos com a temática LGBTQ.

2. IDENTIDADE LGBTQ

A identidade de um indivíduo começa a ser construída já no momento de seu nascimento, a partir da inserção da criança em regras sociais historicamente determinadas e impostas pela sociedade (PINTO, 2006). Estas regras são pautadas em questões como gênero, etnia, classe. Tais imposições condicionam os indivíduos a comportamentos e gostos que devem ser encaixadas em parâmetros pré-determinados, delimitando o que o sujeito pode ou não consumir, à quais grupos sociais ele pode se juntar, locais onde pode ocupar e transitar, quais posições pode alcançar. Esses parâmetros, somado à vivência individual, contribuem para a formação dos gostos, dos comportamentos, das tendências e experiências de cada indivíduo. (PINTO, 2006)

A modernidade, a partir de suas tecnologias e novos meios de contato e interação social, permitiu a conexão entre pessoas, entre culturas, compartilhamento de fatos, a conexão de interesses e a abertura para um possível diálogo voltado ao enriquecimento dos discursos sociais, culturais e políticos, permitindo, muitas vezes, a quebra de algumas imposições sociais. Essas conexões permitiram uma maior interlocução e o descobrimento de novas culturas, identidades diversas e um intercâmbio de experiências e aprendizados.

Tais conexões implicam também em uma transformação na identidade do indivíduo, uma vez que passa a se constituir de diversas referências culturais globais. Uma mulher do interior de São Paulo apresenta em sua identidade características adquiridas localmente, no ambiente físico onde está inserida - a convivência com indivíduos ao seu redor, os espaços de produções e trocas culturais, a possibilidade de acesso à educação e saúde -, da mesma forma que busca adquirir conhecimento de suas origens na culinária angolana, de sua vivência em comunidades de mulheres lésbicas ou de seus gostos pela arte *Drag* estadunidense através da internet. Neste ambiente da rede é possível ter uma troca entre indivíduos que compartilham dos interesses comuns, como comunidades virtuais, redes sociais e sites de compartilhamento de informações, plataformas de compartilhamento de obras artísticas (textos, quadros, pinturas, colagens, grafites, fotografias).

Dessa forma, a identidade cultural individual é construída e compartilhada, apresentada de uma forma fluida e mutável. É essa identidade que irá aproximar indivíduos através de suas características em comum, constituindo grupos de afinidades, sejam elas de relações sociais, posicionamentos políticos ou gostos de consumo. O filósofo Terry Eagleton, em seu trabalho “A Ideia de Cultura”, pontua

Pessoas que pertencem ao mesmo lugar, profissão, ou geração nem por isso constituem uma cultura; elas o fazem somente quando começam a compartilhar modos de falar, saber comum, modos de proceder, sistemas de valor, uma auto-imagem coletiva. (EAGLETON, 2005, p. 59)

Os fenômenos da globalização e da modernidade implicam em uma fragmentação das sociedades contemporâneas, através do contato entre comunidades e indivíduos com múltiplas culturas e costumes. Antes desse momento, o conceito de fronteira demarcava o que era impuro e perigoso, externo aos valores e tradições que definiam a cultura de um grupo compartilhando determinado espaço (OLIVEN, 2007). Para James Clifford (1997, p. 246, apud GUARISCHI e VALENTE, 2008, p. 1), os movimentos migratórios - tanto locais como globais -, as quais ele chama de diásporas “interconectam comunidades múltiplas e populações dispersas”. Dessa forma, tal fragmentação colabora com a hibridização e pluralidade do sujeito pós-moderno.

Stuart Hall, sobre o sujeito pós-moderno, diz que os sujeitos que anteriormente apresentavam uma identidade fixa e estável, mostram-se na pós-modernidade descentrados, apresentando “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas (...)” (HALL, 2005, p. 46). Em seus estudos sobre o movimento dos sujeitos diaspóricos - de Caribenhos rumo à Grã-Bretanha -, Hall afirma que o hibridismo não leva à formação de um indivíduo híbrido plenamente formado, mas trata-se de um “processo de tradução cultural agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2003, p. 74)

Para Homi Bhabha, o hibridismo é um momento de “transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo” (1997 apud HALL, 2003, p. 75). O autor, colocando-se junto de seu interlocutor como sujeito pós-moderno, afirma que

encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no "além": um movimento exploratório incessante (...). (BHABHA, 1998, p. 19)

O que o autor considera como “inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividade originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (BHABHA, 1998, p. 20). São nesses entre-lugares que Bhabha enxerga o terreno possível para se elaborar estratégias de subjetivação, buscando novos signos de identidade para definir a ideia de sociedade. Para Edward Said, “todas as culturas são envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas.” (SAID, 1993, apud EAGLETON, 2005, p.28).

A hibridização pressupõe o papel do Outro, pressupõe pensar no conflito entre as culturas, entre o moderno e o antigo, entre classes superiores e inferiores, entre o eu e o outro. Dessa forma, evidencia as diferenças que marcam as identidades. Para Kathryn Woodward (2000), a identidade é relacional. Em “Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual”, a autora inicia o texto com uma história de Michael Ignatieff (1994, apud WOODWARD, 2000, p. 7) que se passa na Iugoslávia, em um episódio de guerra entre sérvios e croatas. O escritor conversa com soldados sérvios e questiona “O que faz vocês pensarem que são diferentes?”. O soldado responde “Vê isto? São cigarros sérvios. Do outro lado, eles fumam cigarros croatas.”. O escritor então questiona “Mas eles são, ambos cigarros, certo?”. Após afirmar que os estrangeiros não entendem nada, o soldado complementa, depois de alguns minutos: “Aqueles croatas pensam que são melhores que nós. Eles pensam que são europeus finos e tudo o mais. (...) Somos todos lixo dos Bálcãs”.

A identidade sérvia depende, para existir, de algo de fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não croata”. (WOODWARD, 2005)

Também é possível analisar de maneira relacional a identidade a partir da questão da sexualidade. Gênero e sexualidade são aspectos que caracterizam o indivíduo, criando signos e representações simbólicas que o aproxima de sua comunidade, a partir da sua orientação sexual e também por sua identidade de gênero. Uma mulher lésbica pode ser lida por sua orientação de se relacionar apenas com outras mulheres. Logo, ela não é uma mulher heterossexual e não se relaciona romântica, e sexualmente com pessoas do gênero oposto. Essa diferença, que separa o “eu” dos “outros” e que tende a hierarquizar os sujeitos como seres ou classes superiores e inferiores, marca uma maneira de formação da identidade das comunidades, onde os integrantes irão se caracterizar por determinados aspectos - como se relacionar apenas com indivíduos do mesmo gênero - e buscar convergir para a construção de um corpo social coletivo.

Para a interpretação da sexualidade na sociedade, a Teoria *Queer* surge como uma forma de “desenvolver uma analítica da normalização focada na sexualidade” (MISKOLCI, 2007, p.2), uma maneira de ressignificar o termo inglês de conotação agressiva e negativa utilizada para referir-se a indivíduos que não seguiam as normas socialmente impostas de orientação de gênero e sexualidade. O termo foi utilizado pela primeira vez por Teresa de Lauretis em fevereiro de 1990, onde entende-se por *Queer* estranho, excêntrico, raro. Os estudos *queer* tiveram origem no encontro dos Estudos Culturais norte-americanos e o pós-estruturalismo francês, “o que problematizou concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação.” (MISKOLCI, 2007, p. 2)

A Teoria *Queer* buscou entender os processos de formação dos sujeitos normais a partir da formação simultânea de sujeitos ditos “anormais”, à margem do social. Para isso, se apoiou no conceito de complementaridade de Jacques Derrida, que entende que operamos em um sistema binário, onde o ser hegemônico apenas o é uma vez que existe o outro que não é, representando o binarismo entre o ser superior, o colonizador e o ser inferiorizado, o Outro, colonizado, subalterno.

Conforme Miskolci, mesmo que não expressa, “a homossexualidade é o Outro sem o qual o hegemônico não se constitui nem tem como descrever a si próprio” (MISKOLCI, 2007, p. 3). Logo, “a identidade é, assim, marcada pela diferença.” (WOODWARD, 2005, p. 9). A identidade depende de algo fora dela, que difere de si mesma e fornece condição para sua existência. O sujeito se forma, se

percebe e se constitui através do olhar do outro. Essa diferença é definida por meio de sistemas classificatórios, através de sistemas simbólicos e de exclusão social. Esses sistemas são capazes de dividir uma população e suas características em grupos opostos através de um princípio de diferença, formando nós e eles, eu e o outro. (WOODWARD, 2005). Portanto, a partir desse sistema que cria o sujeito hegemônico e o seu outro, cria-se um padrão, que leva à instituição de uma norma do que este seria e, logo, sua normatização.

Na sexualidade, o padrão hegemônico tornou-se aquele identificado como heterossexual. Hétero tem origem grega e significa diferente; ou seja, aquele que se relaciona afetiva e eroticamente com pessoas do sexo oposto, também uma forma de diferença a partir da presença do outro.

Em 1991, Michael Warner utiliza o termo “heteronormatividade”, buscando explicar um sistema histórico da sexualidade que busca formar a todos em uma hierarquia que determina os privilégios da heterossexualidade, seja em sua prática sexual ou em sua organização de vida a partir de um modelo superior e “natural”, desprezando os sujeitos inferiores, que não se encaixam neste padrão heterossexual. Lauren Berlant e Michael Warner definem heteronormatividade como

(...) aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente - ou seja, organizada como sexualidade - mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral. (2002, apud MISKOLCI, 2007, p.5)

Essa normatividade dita as regras até dentro dos relacionamentos não-heterossexuais, bem como reforçam papéis de gênero das relações, seja heterossexual ou não. Tendo como base uma visão hegemônica de relacionamentos afetivos e sexuais, os papéis e posições sexuais são normatizados, como na díade ativo *versus* passivo ou “papel de homem” *versus* “papel de mulher” no trato à homens gays e mulheres lésbicas, por exemplo. Dessa forma é possível entender a heterossexualidade como um regime político de controle compulsório. Guacira Lopes Louro, ao citar Judith Butler e sua concepção sobre a construção de normas regulatórias (1999), afirma que

(...) essas normas precisam ser constantemente citadas, reconhecidas em sua autoridade, para que possam exercer seus feitos. As normas regulatórias do sexo têm, portanto, um caráter performativo, isto é, têm um poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual. (LOURO, 2001, p. 548)

O indivíduo hegemônico, colonizador, busca que o Outro aceite o que lhe é imposto. Portanto, busca que os indivíduos sigam as regras sociais de heterossexualidade como forma de legitimar a superioridade do ser hegemônico e da busca do Outro de ser inserido na cultura a qual pertence. No entanto, essa busca leva o Outro a tornar-se um imitador do colonizador, reproduzindo imagens, ações, atitudes tendo como base os princípios da cultura dominante. Essa é uma forma de poder e controle sobre o ser subalterno, uma vez que permite que este busque pela semelhança ao superior, mas sabendo que nunca o alcançará, mesmo que incorpore todos os elementos da cultura do colonizador, tornando-o apenas mais fácil de ser dominado (NEVES e ALMEIDA, 2012).

Classificar o outro como inferior parte do uso de sistemas normalizadores através de mecanismos regulatórios que atravessam as questões de gênero, raça e sexualidade. Miskolci afirma que os estudos *queer* revelaram “um olhar mais afiado para os processos sociais normalizadores que criam classificações, as quais, por sua vez, geram a ilusão de sujeitos estáveis, identidades sociais e comportamentos coerentes e regulares” (MISKOLCI, 2007, p. 7), buscando confrontar a noção do Outro como diferente e inferior.

Para Louro (2001), existe um paradoxo onde, apesar das normas serem sempre reiteradas de uma maneira compulsória através da heterossexualidade, “elas também dão espaço para a produção dos corpos que a elas não se ajustam. Esses serão constituídos como sujeitos “abjetos” - aqueles que escapam da norma.” (LOURO, 2001, p. 549).

No entanto, ao contrário da história de Ignatieff que abre o texto de Woodward, onde o soldado sérvio afirma que “somos todos lixos dos Bálcãs”, o sujeito *queer* não mais sente a necessidade de ser parte do ser hegemônico e superior. Ele é o sujeito que difere a norma, sendo este ponto uma de suas características de formação identitária e coletiva, que faz com que carregue não mais uma carga pejorativa de suas práticas culturais, políticas, sexuais e afetivas, mas sim com orgulho da denominação de estranho, que foge à norma, *queer*.

Para isso, esses indivíduos buscam unir os saberes subalternos como forma de desenvolver ferramentas que possibilitem o entendimento de como as diferenças são criadas e como atuam sobre a sociedade, suas implicações sociais e políticas, uma vez que é a partir de experiências culturalmente construídas em relações sociais que as identidades são formadas. (MISKOLCI, 2007).

Dessa forma, a diáspora *queer* surge contestando estruturas familiares, reorganizando as comunidades agora não mais através de origem ou parentesco, mas por afinidade política, rede de práticas e interesses sociais, onde, de acordo com Miskolci, o sistema moderno da sexualidade passa a ser encarado “como um conjunto de saberes e práticas que estrutura toda a vida institucional e cultural de nosso tempo.” (MISKOLCI, 2009, p. 169). Logo, a teoria *queer* permite uma construção de identidade individual e coletiva múltipla, aberta e fluida, sempre em um processo de construção e não algo único, universal e estável.

Nessa percepção, a construção da identidade cultural de um coletivo tal qual o *queer* abrange pode ser entendida através da conceituação de cultura como um “complexo de valores, costumes, crenças, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico” (EAGLETON, 2005, p. 54).

Extremamente ampla, a cultura é definida de diversas maneiras por teóricos, não existindo uma conceituação universal. Sua amplitude, então, permite a aplicação do conceito em âmbitos diversos, sendo neste trabalho desenvolvido o conceito de cultura como modo de vida da sociedade ou de um grupo, “aquele todo complexo (...) que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo ser humano como um membro da sociedade” conforme E.B. Tylor (1871, apud EAGLETON, 2005, p. 55). Hall define como “ideologias práticas que capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido às suas condições de existência” (1982, apud EAGLETON, 2005, p. 55). John Frow entende a cultura como “o âmbito inteiro de práticas e representações através do qual a realidade (ou realidades) de um grupo social é construída e mantida”. (1995, apud EAGLETON, 2005, p. 55).

Para um grupo social que compartilha uma identidade através da sexualidade, e por tal motivo são considerados subalternos, encontra-se na construção de uma cultura semelhante um ponto de identificação e, de certa forma, projeção e proteção. A cultura é capaz de unir e ganha força quando passa a ser

criada e consumida de maneira política, uma vez que passa a ser pensada de forma coletiva.

Terry Eagleton (2005) entende que a cultura e a vida social se atravessam uma vez que

estão mais uma vez estreitamente aliadas, mas agora na forma da estética da mercadoria, da espetacularização da política, do consumismo do estilo de vida, da centralidade da imagem e da integração final da cultura dentro da produção de mercadorias em geral. (EAGLETON, 2005, p. 48).

Pensar uma identidade cultural coletiva é pensar a cultura como costume e estilo de vida, e ao mesmo tempo pensar um mercado cultural, uma estética das artes, imagens, significados, valores, auto expressão, pensar o alcance político que a cultura e as artes produzidas e consumidas por aquele grupo terá, seja possibilitando uma abertura maior para o diálogo da sexualidade em escolas ou a criação de políticas públicas que levem em consideração a cultura, a vida e os corpos dos sujeitos LGBTQ.

Nessa questão, os indivíduos compartilham de uma autoimagem coletiva que muitas vezes não é representada nas mídias, nas artes, na política e em diversos espaços sociais, tendo suas características completamente apagadas ou, quando são representadas, normalmente apresentam uma formação extremamente estereotipada.

Quando se trata de interpretação, por exemplo, seja em filmes, teatros ou novelas, os papéis de homens gays apresentam-se extremamente efeminados; mulheres lésbicas são representadas de maneira masculinizada ou, caso seja uma figura que performe feminilidade, tem seu corpo e sua orientação ora sexualizada, ora questionada; personagens travestis, se presentes no enredo, são representadas em posições de prostitutas ou em subpapéis, representando subpersonagens em subempregos; outras sexualidades e identidades de gênero nem sequer chegam a ser colocadas em pauta.

Da mesma maneira, a falta de representatividade pode ser apontada também em quem é escolhido para executar esses papéis – é incomum ver atores gays representando personagens gays, atrizes lésbicas representando personagens lésbicas, atrizes travestis representando personagens travestis.

É importante pontuar que existem programas que abordam a sexualidade como pauta principal ou normalizam a sexualidade de seus personagens, sem representá-los de maneira cômica ou caricata. No entanto, o produto que chega às grandes mídias raramente apresenta com naturalidade o tema, tendo em vista que a sexualidade ainda é lida como tabu e pouco discutida entre a população. As produções artísticas que discutem sexualidade ou simplesmente a criação e execução de produtos de artistas LGBTQ – ainda que não abordem sexualidade - ainda encontram dificuldade ao esbarrar na viabilidade financeira uma vez que o poder monetário encontra-se concentrado, muitas vezes sob visões e pensamentos conservadores.

Costa, Lorenzi e Henningen (2015), em análise sobre o trabalho “Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização”, de Nestor Canclini (2009), apontam a importância do consumo como “fator de construção de uma marca de pertencimento”. Dessa forma, o consumo de produtos que aproximem o sujeito à sua identidade coletiva é importante, também, nas lutas políticas.

Para o autor, o consumo de bens materiais ou simbólicos faz parte da construção das identidades e da posição cidadã: o consumidor age como cidadão quando suas práticas de consumo são tomadas como sociais, partes de processos culturais que dão sentido de pertencimento e, eventualmente, ajudam a tensionar instituídos. (COSTA, LORENZI e HENNINGEN, 2015, p. 171).

O financiamento de projetos culturais, dessa forma, é necessário para que seja possível expandir o diálogo sobre o tema da sexualidade, possibilitando o acesso da população a produtos culturais que representem esses grupos sociais. O estímulo ao consumo de uma comunidade é feita a partir do oferecimento de produtos com potencial a serem consumidos. Dessa forma, artistas, criadores, ou interessados, buscam maneiras de viabilizar seus projetos tendo, muitas vezes, que se submeter a lógicas mercadológicas para se encaixar em mecanismos de financiamento existentes. Existem diversas formas de financiamento, as quais três serão abordadas no próximo capítulo.

3. FINANCIAMENTO DE PROJETOS CULTURAIS

O financiamento de projetos culturais, até a metade dos anos 80, era realizado através de financiamento direto, ou seja, tanto governamental, utilizando orçamento das pastas dos Ministérios e Secretarias da Cultura e também da Educação, quanto via patrocínios da iniciativa privada. Foi apenas em 1986, após tentativas falhas no período da ditadura militar em 1972, 1973 e 1980, que o então Presidente da República, José Sarney, conseguiu instituir a Lei Nº 7.505, de 2 de Julho de 1986, apresentada por ele e conhecida como Lei Sarney. (SARKOVAS, 2005)

Tal lei foi estabelecida um ano após a separação do então Ministério da Educação e Cultura (MEC), que transformaram-se em pastas distintas de Cultura e Educação. O Ministério da Cultura foi instituído através do Decreto Nº 91.144, de 15 de março de 1985⁷, considerando que

(...) o crescimento econômico e demográfico do País (...) tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de sua competência na atualidade brasileira;
(...) que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas (...) tem exigido políticas específicas bem caracterizadas (...);
(...) que os assuntos ligados à cultura nunca puderam ser objeto de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério; e
CONSIDERANDO que a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País (...). (BRASIL, 1985)

A Lei Sarney foi um marco que alterou a forma de financiamento público à cultura (DOMINGUES, 2013), com a implementação de uma política que buscou incentivar “benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações

⁷ O Decreto Nº 91.144, de 15 de março de 1985 foi revogado pelo Decreto nº 99.600, de 13 de Outubro de 1990, que “Aprova a Estrutura Regimental da Secretaria da Cultura da Presidência da República, e dá outras providências.”.

Decreto Nº 91.144/1985 disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144.htm>. Acesso em 08 de abril de 2018.

Decreto nº 99.600/1990 disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1990-1994/D99600.htm>. Acesso em 08 de abril de 2018.

de caráter cultural ou artístico” (BRASIL, 1986) e criou também o Fundo de Promoção Cultural⁸.

A Lei Sarney apresentou falhas e recebeu diversas e repetidas críticas de especialistas do setor cultural quanto ao destino das concessões dos benefícios fiscais. Não era exigido qualquer tipo de comprovação técnico-operativa do proponente, sendo necessária apenas a efetivação de cadastro da entidade realizadora junto ao Ministério da Cultura.

Os projetos não eram submetidos a análises qualitativas do conteúdo do produto cultural que utilizaria recursos incentivados. Além disso, a lei não previa a obrigatoriedade de circulação pública do produto cultural - dessa forma, o proponente poderia utilizar os recursos incentivados para a realização de projetos que atenderiam apenas um grupo seleto de pessoas (amigos ou influenciadores das artes, por exemplo), como circuitos privados ou coleções particulares, limitando o acesso do público.

Ademais, apesar de um funcionamento simples, a implementação da lei transferiu o poder decisório a respeito dos investimentos para a iniciativa privada, não havendo análises de mérito e importância do projeto e acompanhamento de execução. Os resultados desta lei, que tentou atender à pressão da sociedade quanto ao financiamento da cultura, “se mostraram muito tímidos quanto à capacidade de operacionalizar a distribuição e execução dos recursos disponíveis.” (DOMINGUES, 2013).

Tramitando no Congresso desde a década de 70, a Lei Sarney foi o pontapé inicial para estabelecer mecanismos de integração entre as esferas Federal e privada com o objetivo de desenvolver e estimular as produções culturais e artísticas no país, abrindo caminho para novas Leis de Incentivo Fiscal nas esferas municipais e Estaduais.

Em março de 1990, logo no início do governo de Fernando Collor, a Lei Sarney foi revogada e a cultura apresentou forte queda em seu investimento e financiamento incentivado, e por consequência, em sua execução e distribuição. Diversos projetos tiveram que ser pausados ou mesmo cancelados, causando

⁸ O Fundo de Promoção Cultural (FPC) foi um fundo gerido pelo Ministério da Cultura com o objetivo de captar recursos a serem utilizados em projetos culturais. O FPC foi ratificado pela lei nº 8.313/91, passando a se chamar Fundo Nacional de Cultura (FNC) e seus recursos à época de sua ratificação foram recolhidos para o FNC.

prejuízos financeiros e desacelerando o desenvolvimento de uma cadeia produtiva do setor cultural.

A extinção da Lei Sarney, no entanto, estimulou a implementação de políticas de incentivo fiscal em âmbito municipal, inicialmente, e estadual. A primeira lei de incentivo na esfera municipal, onde há a renúncia fiscal de ISS e IPTU, surgiu em São Paulo, e ficou conhecida como Lei Mendonça⁹, em 1990, com dedução de 70% do valor do patrocínio, limitado à 20% do imposto devido. Em seguida, em 1991, foram implementadas as leis de incentivo fiscal nos municípios de Vitória¹⁰, Aracaju¹¹, Distrito Federal¹², Goiânia¹³ e Florianópolis¹⁴, e em 1992 nos municípios de Porto Alegre¹⁵ e do Rio de Janeiro¹⁶. O primeiro estado a instituir o financiamento através da renúncia fiscal do ICMS é Mato Grosso¹⁷, seguido pelo Rio de Janeiro¹⁸.

No ano seguinte à extinção da Lei Sarney, o Governo Collor decidiu retomar o mecanismo de incentivo à cultura através de benefícios fiscais e promulgou a Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Tal lei ficou popularmente conhecida como Lei Rouanet graças a seu redator e então Ministro da Cultura, Sérgio Rouanet. Considerando a importância da Lei Sarney, a Lei Rouanet de Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, seguiu com a seguinte redação de sua apresentação: “Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 02 de julho de 1986 (...)” (BRASIL, 1991).

3.1. PROGRAMA NACIONAL DE APOIO À CULTURA

A Lei Rouanet instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC “com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor” (BRASIL, 1991, Art. 1º) através de seus três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) e o Mecenato. Em

⁹ Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990.

¹⁰ Lei nº 3.730, de 5 de junho de 1991.

¹¹ Lei nº 1.719, de 18 de julho de 1991.

¹² Lei nº 158, de 29 de julho de 1991.

¹³ Lei nº 7.008, de 22 de outubro de 1991.

¹⁴ Lei nº 3.659, de 25 de novembro de 1991.

¹⁵ Lei Complementar nº 283, de 29 de outubro de 1992.

¹⁶ Lei nº 1940, de 31 de dezembro de 1992.

¹⁷ Lei Estadual nº 5.893–A, de 12 de dezembro de 1991.

¹⁸ Lei nº 1.954, de 26 de janeiro de 1992.

comparação com a Lei Sarney, foi possível notar a implementação da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), responsável pela avaliação e aprovação dos projetos, visando a prevenção de fraudes, má utilização de recursos e o enquadramento dos projetos em uma das áreas culturais determinadas.

Os três mecanismos, em conjunto, buscavam financiar a produção artística abrangente da cultura brasileira e estruturar as bases de uma emergente indústria cultural. Desta forma, o Ficart e o Mecenato seriam destinados às necessidades da indústria e o FNC seria, em contrapartida, utilizado como mecanismo de equilíbrio e homogeneidade do sistema de financiamento e desenvolvimento da cultura.

3.1.1. FUNDOS DE INVESTIMENTO CULTURAL E ARTÍSTICO - FICART

Apesar de legalmente instituído, o Ficart foi um mecanismo que não saiu efetivamente do papel, uma vez que não conseguiu despertar o interesse do mercado frente aos benefícios proporcionados por outros mecanismos e leis de incentivo. O Ficart seria um fundo de investimento visando projetos com forte potencial comercial e perspectiva de atração de público, uma vez que teria um retorno financeiro baseado no sucesso da produção cultural. Os recursos seriam utilizados para a construção de equipamentos e espaços culturais e realização de grandes eventos.

Os Fundos não tiveram sucesso uma vez que, existindo a possibilidade de lucro financeiro, os incentivos e benefícios fiscais do investidor seriam bem menores nesta modalidade, se comparados com as deduções fiscais obtidas através do mecanismo de Mecenato e com políticas de incentivo estaduais e municipais.

3.1.2. FUNDO NACIONAL DE CULTURA - FNC

O Fundo Nacional de Cultura veio reestabelecer princípios do Fundo de Promoção Cultural, implementado na Lei Sarney. O FNC foi instituído com o objetivo de ser um fundo operado diretamente pelo governo, através do Ministério da Cultura. Segundo o MinC

O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funciona sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, com prioridade para realização de seleções públicas com comissões representativas, independentes e específicas, habilitadas a avaliar o mérito artístico-cultural das propostas concorrentes. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016)

Portanto, os recursos do FNC são oriundos do Tesouro Nacional, doações, arrecadação de loterias e concursos federais e recolhimento de saldos residuais ou recursos não utilizados de projetos realizados através do Mecenato. O Fundo financia até 80% do valor total do projeto, desde que haja a comprovação da possibilidade de captação dos 20% restantes e que o mesmo tenha sido pré-avaliado e selecionado pelo Ministério da Cultura através de editais, chamadas e seleções públicas.

O FNC busca financiar, diretamente, projetos que fogem à lógica da indústria cultural e que apresentem relevância sociocultural dentro do contexto em que serão realizados, atendendo às finalidades do Fundo, conforme disposto nos incisos do art. 4º da Lei Rouanet: estimular a distribuição regional equitativa dos recursos (I); favorecer a visão interestadual e estimular projetos com propostas de enfoque regional (II); apoiar projetos que busquem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura (III); contribuir para a preservação do patrimônio cultural e histórico (IV); e favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural, aos interesses da coletividade e que priorizem projetos com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios (V).

Esse modelo de financiamento direto é de responsabilidade do Estado brasileiro através do Ministério da Cultura e suas instituições vinculada - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), Agência Nacional do Cinema (Ancine), Fundação Nacional de Artes (Funarte), etc.

Conforme afirma Alberto Freire (2013),

A histórica condição de verbas públicas reduzidas para a cultura, em diferentes governos, e o modelo de destinação dessas verbas, torna o financiamento direto, com verbas da União, insuficiente para atender aos objetivos constitucionais estabelecidos. Com um patrimônio cultural muito vasto, o país tem uma abrangente diversidade cultural. (...) No aspecto que se refere à destinação de recursos para a continuidade desse complexo sistema cultural e o apoio ao surgimento de novas expressões, há sempre uma questão recorrente: como o Estado pode atender a essa crescente demanda? Assim, os recursos estão geralmente em descompasso entre os

valores disponíveis e a crescente solicitação de artistas, criadores, produtores e instituições culturais. (FREIRE, 2013, p. 12)

O mecanismo de Incentivo Fiscal, também implementado na Lei Rouanet, tenta sanar essa demanda crescente por recursos a serem investidos em projetos culturais que o financiamento direto através do Fundo Nacional de Cultura não consegue atender.

3.1.3. INCENTIVO FISCAL

A terceira modalidade do PRONAC é o Incentivo Fiscal. Esse mecanismo ganhou maior notoriedade e acaba, muitas vezes, sendo chamado de Lei Rouanet, apesar de se tratar de apenas um dos mecanismos da mesma. O sistema de incentivo fiscal, também chamado de Mecenato¹⁹, ao contrário do Fundo Nacional de Cultura, funciona através do apoio indireto a projetos culturais.

O dispositivo permite que o incentivador, seja ele pessoa física ou jurídica, obtenha abatimento do valor incentivado, até o limite de 6% do Imposto de Renda devido através de patrocínio ou doação para projetos aprovados pela CNIC. Os percentuais são definidos levando em consideração a natureza do incentivador, o tipo de incentivo e o enquadramento do projeto.

Podem incentivar projetos pessoas físicas pagadoras de Imposto de Renda e Pessoas Jurídicas tributadas com base no lucro real, podendo a primeira destinar até 6% do imposto de renda devido e a segunda até 4%.

O incentivador pode decidir se o valor a ser incentivado será através de patrocínio ou de doação. Conforme estabelecido no Artigo 4º do Decreto 5.761, de 27 de Abril de 2006, que regulamenta a Lei Rouanet, entende-se por doação “a transferência definitiva e irreversível de numerário ou bens em favor de proponente (...) cujo programa, projeto ou ação cultural tenha sido aprovado pelo Ministério da Cultura”. Em caso de doação, não é permitida a veiculação de seu nome ou marca junto ao projeto cultural. Ao contrário, o patrocínio permite a destinação dos recursos

¹⁹ Mecenato tem origem romana em Caio Cílnio Mecenas, político, patrono das letras e conselheiro de Augusto. Quando Mecenas se aposentou, dedicou seu tempo e dinheiro para financiar obras e criações dos artistas literários locais, gerando prestígio e alavancando socialmente os artistas. Dessa forma, seu nome deu origem ao termo mecenato, e, aplicado à produção cultural, pode ser entendido como o mecanismo de financiamento de projetos e produtos culturais, em sua maioria aliadas ao benefício fiscal.

com fins promocionais, possibilitando ao patrocinador a exibição de marca, receber como contrapartida até 10% do produto cultural, além de outras ações como a concessão de acesso a ensaios e apresentações e fornecimento de bens ou serviços ao projeto.

Tanto o patrocinador quanto o doador podem abater até 100% do valor efetivamente incentivado. Este percentual é definido através do enquadramento do projeto - Artigo 18 ou 26 -, que por sua vez é definido com base em seu segmento cultural. Para projetos enquadrados no Artigo 18, o incentivador pode deduzir 100% do valor investido, dentro do limite de 4% ou 6% do imposto devido. De acordo com o parágrafo 3º do art. 18, os segmentos compreendidos neste artigo são:

- a) artes cênicas;
- b) livros de valor artístico, literário ou humanístico;
- c) música erudita ou instrumental;
- d) exposições de artes visuais;
- e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos;
- f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual;
- g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial;
- h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes. (BRASIL, 1991)

Os projetos enquadrados no artigo 26 permitem que o incentivador, caso seja ele pessoa física, deduza 60% do valor investido em caso de patrocínio e 80% em caso de doação. Caso o incentivador seja pessoa jurídica, os percentuais passam a ser 30% de dedução do valor investido para patrocínio e 40% para doação. Os demais segmentos não previstos no Artigo 18 enquadram-se neste artigo, sendo eles:

- a) Produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;
- b) Literatura, inclusive obras de referência;
- c) Música;
- d) Artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres;
- e) Folclore e artesanato;

- f) Patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;
- g) Humanidades; e
- h) Rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não comercial.

Tabela 1 - Tabela Enquadramento x Incentivo Fiscal

	Art. 18	Art. 26
Doação	100% para Pessoas Física e Jurídica	40% para Pessoa Jurídica 80% para Pessoa Física
Mecenato	100% para Pessoas Física e Jurídica	30% para Pessoa Jurídica 60% para Pessoa Física

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

É notório que a forma mais vantajosa a uma empresa para incentivar um projeto seja através do mecanismo de mecenato. Mesmo que não haja o abatimento total do valor incentivado, atrelar o nome e marca de uma empresa é uma estratégia de marketing, uma forma de mostrar ao seu público o seu “engajamento cultural”. O retorno publicitário e financeiro ao patrocinar um grande projeto de musical é superior ao custo de 40% ou 60% do valor que o patrocinador investirá uma vez que não obtém o abatimento total.

A forma que o Governo encontra para suprir a necessidade de maior investimento e atenção ao desenvolvimento de projetos e ações culturais, conforme questionamento de Alberto Freire (2013), é utilizando o benefício fiscal para atrair as empresas. Estas injetam o dinheiro nos projetos e, logo, na cultura brasileira. No entanto, este movimento é perigoso. Um investimento que deveria ser público, baseado nas diretrizes de expansão e descentralização dos investimentos, no fortalecimento do protagonismo e pluralismo cultural, preservação do patrimônio cultural, visando interesses pautados na diversidade cultural, torna-se mecanismo de marketing atendendo a demandas mercadológicas e não culturais. As políticas específicas bem caracterizadas necessárias devido às transformações substanciais

(BRASIL, 1985) tornaram-se políticas de investimento público que atendem interesses privados.

3.2. FINANCIAMENTO COLETIVO

O surgimento da internet colaborou com a organização da sociedade em redes. Essa organização é um processo antigo, que se fortaleceu com a facilidade de conexão entre pessoas, grupos, coletivos. Tal conexão e organização também provocou mudanças na economia, na produção cultural, nos meios de consumo e nas características comportamentais dos indivíduos, grupos e da sociedade como um todo, que passaram a se mobilizar no que Shirky (2012) considera “instinto humano básico: ser parte de um grupo que compartilha, coopera ou atua de comum acordo.”

Alberto Freire (2013) utiliza do financiamento indireto para responder ao questionamento de qual seria a forma que o Estado encontraria para suprir a crescente demanda do sistema cultural. No entanto, vê-se que, uma vez que o sistema de Mecenato passa a ser utilizado principalmente com intenções mercadológicas, a demanda continua crescendo, já que os artistas, grupos culturais e produtores continuam produzindo e a sociedade continua consumindo cultura. Dessa forma, é necessário buscar outras formas de viabilizar os projetos, principalmente daqueles que não possuem um apelo comercial.

Segundo Valiati (2013), tomando como base Jenkins (2008) e Shirky (2011), “a organização da sociedade em redes digitais mediadas pelo computador trouxe consigo o nascimento de uma cultura da convergência e o fortalecimento da cultura da participação” (VALIATI, 2013, p. 46). Essa cultura participativa coloca os indivíduos não mais como “consumidor passivo”, mas os transforma em “produtores ativos” (ANDERSON, 2006, apud VALIATI, 2013, p. 46).

Valiati pontua que a cultura da participação “contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação.” (VALIATI, 2013, p. 46). Os papéis de produtor e consumidor não são ocupados separadamente, mas são considerados “como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras” (Jenkins, 2008, apud VALIATI, 2013, p. 46).

Os sites de financiamento coletivo, também conhecidos como *crowdfunding* surgem através dessa noção de produção e consumo ativo e concomitante. A expressão origina das palavras inglesas *crowd*, que refere-se a “multidão”, e *funding*, referindo-se a “financiamento”. Dessa forma, é o financiamento de projetos através da mobilização e investimento de uma multidão, de um público.

Crowdfunding é uma parte do sistema conhecido como *crowdsourcing*. Em inglês, *source* traduz-se como “fonte”. Dessa forma, o sistema de *crowdsourcing* tem como objetivo reunir conhecimentos, ideias e conteúdos através de contribuições coletivas, de maneira colaborativa.

Dentro deste sistema, surgiu o *crowdlending* - onde *lending* significa empréstimo. Nesta modalidade, é possível citar a organização Kiva, um banco de microempréstimos americano. No sistema da Kiva, a organização utiliza o investimento de pessoas físicas para realizar empréstimos a usuários de países em desenvolvimento que enfrentam problemas no acesso ao sistema bancário local. Neste sistema, o usuário recebe seu dinheiro de volta à medida que o mutuário paga o empréstimo.

Kiva é uma organização internacional sem fins lucrativos fundado em 2005 e sediada em São Francisco, com a missão de conectar pessoas através de empréstimos para aliviar a pobreza. Nós celebramos e apoiamos pessoas que procuram criar um futuro melhor para si mesmas, suas famílias e suas comunidades. Ao emprestar apenas US\$ 25 na Kiva, qualquer um pode ajudar um mutuário a começar ou criar um negócio, ir à escola, ter acesso à energia limpa ou realizar seu potencial. (KIVA)²⁰

O *crowdfunding* surge através do desenvolvimento de iniciativas como a Kiva. A prática de financiamento coletivo funciona da mesma maneira que a popularmente conhecida vaquinha, onde pessoas se unem para a arrecadação de dinheiro para uma determinada causa. A primeira plataforma online no Brasil para financiamento coletivo chama-se Vakinha²¹ e surgiu em 2009.

A dinâmica de uma plataforma de *crowdfunding* ou financiamento coletivo é autoexplicativa em seu nome e funcionamento, ou seja, busca financiar um projeto de maneira coletiva, normalmente no modelo básico de “tudo ou nada”. Uma pessoa ou grupo idealiza um projeto, estipula suas metas financeiras, as faixas de contribuição e contrapartidas (recompensas) de cada faixa, o prazo para realizar a

²⁰ Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.kiva.org/about>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

²¹ Disponível em: <<https://www.vakinha.com.br/>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

captação e insere sua proposta na plataforma escolhida, que normalmente cobra uma taxa de comissão calculada através de porcentagem em cima do valor do projeto. Após o projeto ser divulgado na plataforma, inicia-se a busca de apoiadores, seja através de compartilhamento nas redes sociais, banco de e-mails, divulgação em jornais, revistas ou o famoso “boca-a-boca”.

Esse mecanismo permite que os apoiadores escolham projetos que lhes despertem interesse, seja por sua temática, seu impacto cultural e social, além de poderem receber produtos relativos ao projeto em contrapartida ao seu investimento. Se o projeto atingir o valor mínimo estipulado pelo idealizador, o projeto é executado e os doadores recebem suas recompensas. Caso o projeto não atinja o valor, o mesmo não é realizado e o dinheiro é devolvido aos doadores sem prejuízo, de uma forma em que todo mundo ganha ou ninguém perde.

De acordo com Shirky, “a satisfação de sentimentos de participação e compartilhamento pode aumentar nosso desejo de maior conexão, o que aumenta sua expressão e assim por diante.” (SHIRKY, 2011, p. 71). Organisciak (2010), conforme citado por Valiati (2012) explica que, além de uma “motivação social”, da motivação intrínseca de reconhecimento na temática e objetivo do projeto, existe também uma motivação extrínseca que refere-se às recompensas como um benefício a mais.

A primeira plataforma de financiamento coletivo na internet surge em 2006, apesar do mecanismo já ter sido utilizado desde os anos 2000 em campanhas políticas internacionais e ter ganhado visibilidade após a campanha de Barack Obama, que arrecadou 750 milhões de dólares durante sua campanha eleitoral²². O site europeu *Sellaband* surgiu na intenção de que fãs ajudassem seus artistas favoritos a gravar discos e produzir conteúdos através de doações. Em contrapartida, recebiam recompensas como CDs, camisetas e links para downloads.

Em abril de 2009 surgiu o Kickstarter, referência para a criação de novas plataformas com o mesmo funcionamento. O site surgiu para dar visibilidade à projetos de cunho artísticos e culturais. Até o momento, o Kickstarter já ajudou a

²² “Obama arrecadou US\$ 104 milhões no final da campanha”, 05/12/2008. Disponível em: <<http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,obama-arrecadou-us-104-milhoes-no-final-da-campanha,289162>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

financiar 141.714 projetos, com a ajuda de mais de 14 milhões de investidores, movimentando mais de 3,6 bilhões de dólares²³.

Kickstarter é uma plataforma de financiamento para projetos criativos. Tudo desde filmes, jogos e música até artes, design e tecnologia. Kickstarter é cheio de ambição, inovação e ideias imaginativas que são trazidas à vida através do suporte direto dos outros. (Kickstarter²⁴)

Como já dito anteriormente, a primeira plataforma de financiamento coletivo no Brasil vou a Vakinha em 2009, visando projetos de todos os tipos, desde cunho cultural até projetos pessoais, como a realização de uma viagem ou ajuda com despesas médicas devido à doença.

O primeiro site de financiamento coletivo brasileiro voltado a “projetos criativos”²⁵ foi o Catarse, em janeiro de 2011, tendo como inspiração o Kickstarter e partindo de “uma dor: ver gente brilhante com projetos engavetados.”²⁶. Atualmente, a plataforma ajudou a financiar 7.039 projetos, movimentando 78 milhões de reais através do apoio de 483.377 doadores.

A plataforma Catarse funciona em duas modalidades diferentes: o modelo “tudo ou nada” e o modelo “flex”. O primeiro é o funcionamento básico de um financiamento coletivo, onde o dinheiro só é destinado ao projeto caso o mesmo arrecade o valor estipulado e, apenas após o sucesso da campanha, tem que enviar as recompensas aos colaboradores. Na categoria “flex”, o idealizador insere sua campanha no site, que pode durar até 365 dias (no financiamento tudo ou nada o projeto pode ter duração de até 60 dias), e se compromete a entregar as recompensas mesmo que não atinja a meta estipulada, podendo encerrar a campanha a qualquer momento. A plataforma cobra uma taxa de 13%, onde os projetos inseridos no “tudo ou nada” apenas pagam esse valor caso o projeto seja financiado, enquanto os projetos “flex” são cobrados a porcentagem independente do valor captado. O Catarse não possui uma curadoria para os projetos, ou seja,

²³ Dados obtidos em: <<https://www.kickstarter.com>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

²⁴ Tradução nossa. Disponível em: <<https://www.kickstarter.com/press?ref=hello>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

²⁵ “Quem Somos”. Disponível em: <https://crowdfunding.catarse.me/quem-somos?ref=ctrse_footer>. Acesso em 08 de abril de 2018.

²⁶ “Nossa História”. Disponível em: <<https://crowdfunding.catarse.me/imprensa>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

todos os projetos que forem inscritos na plataforma são inseridos no site e podem iniciar a campanha.

Também em 2011 surge a Benfeitoria, uma “plataforma de mobilização de recursos para projetos de impacto cultural, social, econômico e ambiental”²⁷ que se apresenta como a primeira plataforma do mundo a não cobrar comissão, além de ser a primeira do país a oferecer outras possibilidades de financiamento, através do financiamento Recorrente e o Matchfunding, tendo uma taxa de sucesso em seus projetos de 80%²⁸. A Benfeitoria já arrecadou mais de 20 milhões de reais, através de mais de 150 mil “benfeitores”, viabilizando mais de 1.500 projetos.

A plataforma utiliza, na modalidade de financiamento coletivo, apenas a categoria de “tudo ou nada”. Para ter seu projeto executado, é necessário que a campanha, que deve ter duração de até 90 dias, atinja a meta mínima estipulada. Dessa forma, o dinheiro é utilizado para a realização do projeto e os apoiadores recebem as recompensas. Caso o projeto não atinja a meta, o dinheiro é devolvido a todos que colaboraram.

A Benfeitoria também é a primeira a plataforma brasileira a apresentar a modalidade recorrente, onde o financiamento pode ser contínuo, através de uma colaboração mensal para a sustentabilidade financeira de projetos. Nesta modalidade não existem recompensas e funciona através de assinaturas mensais. O idealizador da campanha estipula uma meta a ser atingida e os valores de assinatura disponíveis.

O Catarse também inseriu em sua plataforma a possibilidade de realizar campanhas de financiamento recorrente. A própria Benfeitoria possui uma campanha recorrente, chamado de “Sócio Benfeitor”²⁹, onde os colaboradores fazem uma contribuição mensal. Atualmente, 100 pessoas são assinantes da campanha, colaborando com valores de R\$ 15,00 a R\$ 100,00.

Além disso, Benfeitoria ainda disponibiliza a modalidade de “Financiamento Turbinado” ou “*Matchfunding*”, onde um patrocinador-parceiro da Benfeitoria apoia os projetos junto do colaborador, com um incentivo adicional, ampliando ou multiplicando o investimento feito pelo colaborador. A forma com que isso acontece

²⁷ Disponível em: <<https://benfeitoria.com/proposta/>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

²⁸ Disponível em: <<https://benfeitoria.com/faq>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

²⁹ Disponível em: <<https://benfeitoria.com/sociobenfeitor>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

é previsto em chamada ou edital, disponíveis nos canais dos patrocinadores³⁰ dentro da plataforma. Atualmente o canal de *Matchfunding* em ativo é o “Canal Negras Potências”³¹, do Movimento Coletivo (plataforma de investimento social da Coca-Cola Brasil) e do Fundo Baobá para Equidade Racial, voltado para o empoderamento de mulheres e meninas negras. Já apoiaram projetos a Natura, ONU Mulheres+Think Olga, Itaú, Youse, Cervejaria Colorado, SEBRAE e Teto.

A Benfeitoria não cobra uma taxa fixa de comissão. No entanto, é sugerido ao idealizador que destine parte de seu orçamento para a plataforma, ficando a cargo do idealizador estipular essa porcentagem - ou até mesmo não realizar a contribuição. A plataforma sugere que os realizadores destinem 8% do orçamento como contribuição voluntária, uma vez que a comissão de plataformas de financiamento coletivo giram entre 5% e 15%. Além disso, a Benfeitoria realiza um serviço de curadoria, filtrando quais projetos se enquadram no objetivo e nas diretrizes da plataforma, além de prestar consultoria ao projeto, estando presente do início ao fim do processo. Junto ao Sócio Benfeitor, é possível perceber que a plataforma leva a sério a construção coletiva, através de um modelo colaborativo e conjunto.

Além disso, a Benfeitoria ainda disponibiliza “canais temáticos”, onde os projetos de determinada temática encontram-se reunidos em uma mesma página, buscando dar visibilidade a temas específicos, ampliando a voz das causas e unindo projetos. Atualmente estão ativos os canais LGBT e de Carnaval. O canal LGBT, tema deste estudo e que será desenvolvido no próximo capítulo, busca potencializar “o processo de conquista de direitos e liberdade de causa”³².

Portanto, de acordo com Kevin Lawton, autor de “A Revolução do Crowdfunding” em entrevista à revista *Época* em 2012³³, “no financiamento coletivo, a *internet* corta o intermediário e põe o dono do projeto em contato com dois bilhões de apoiadores em potencial. Qualquer um pode participar. A multidão é o mercado.”.

Valiati ainda adiciona que o período se aproveita de “uma zona de abertura, em que a cultura de massa se encontra com a arte por meio da tecnologia e é capaz de trazer mudanças na relação homem-sociedade.” (VALIATI, 2013). No entanto, é

³⁰ Disponível em: <<https://benfeitoria.com/canais>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

³¹ Disponível em: <<https://benfeitoria.com/canal/negraspotencias>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

³² Disponível em: <<https://benfeitoria.com/canais>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

³³ Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2012/04/vaquinha-digital.html>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

necessário um recorte, uma vez que, apesar de atualmente existirem 4 bilhões de pessoas utilizando a internet³⁴, existem mais de 7,6 bilhões de pessoas no mundo³⁵ e somente no Brasil, por exemplo, 70 milhões de pessoas não tem acesso à internet³⁶, de acordo com pesquisa revelada em 2017. Uma vez que o acesso não é universal, é equivocado assumir que qualquer um pode participar e que a multidão é o mercado, uma vez que se exclui aqueles que não possuem acesso à internet. Entendendo o financiamento coletivo também como um meio de democratização e acesso à cultura, presumir que qualquer pessoa pode participar exclui aqueles que não possuem acesso à internet e tira seu poder de escolha do que desejam consumir.

Segundo Jenkins (2008),

Em toda parte e em todos os níveis, o termo “participação” emergiu como um conceito dominante, embora cercado de expectativas conflitantes. As corporações imaginam a participação como algo que podem iniciar e parar, canalizar e redirecionar, transformar em mercadoria e vender. As proibicionistas estão tentando impedir a participação não autorizada; as cooperativistas estão tentando conquistar para si os criadores alternativos. Os consumidores, por outro lado, estão reivindicando o direito de participar da cultura, sob suas próprias condições, quando e onde desejarem. Este consumidor, mais poderoso, enfrenta uma série de batalhas para preservar e expandir seu direito de participar. (2008, p. 228)

Além disso, o financiamento coletivo se propõe a quebrar com a dinâmica tradicional de fomento, onde o poder de decisão e de investimento estava restrito à mão de poucos investidores, passando tal responsabilidade às mãos de uma maioria consumidora, além deste tornar-se parte do processo de produção sem que haja uma intermediação burocrática da indústria cultural (VALIATI, 2013).

Dessa forma, o financiamento coletivo é encarado como uma nova economia, uma economia colaborativa que chega para se contrapor à economia tradicional, burocrática e em sua maioria lucrativa. No entanto, é importante entender que as plataformas de financiamento coletivo nada mais são que empresas privadas

³⁴ DIGITAL IN 2018: WORLD'S INTERNET USERS PASS THE 4 BILLION MARK. Disponível em: <<https://wearesocial.com/blog/2018/01/global-digital-report-2018>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

³⁵ População mundial atingiu 7,6 bilhões de habitantes. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2017/06/1589091-populacao-mundial-atingiu-76-bilhoes-de-habitantes>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

³⁶ Brasil tem mais de 70 milhões de pessoas ‘offline’. Disponível em: <<https://link.estadao.com.br/noticias/cultura-digital,brasil-tem-mais-de-70-milhoes-de-pessoas-offline,70001682240>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

que, mesmo que se pautem em compartilhamento e coletividade, ainda estão inseridas em um contexto econômico e mercadológico que segue uma lógica de exposição de marca, reconhecimento e lucratividade.

Em escalas distintas, o apoio a projetos em ambas as economias ainda representa retorno ao investidor. Na Lei Rouanet, o retorno é feito através de benefício fiscal e de vinculação da marca, que trará retornos financeiros. Estrategicamente falando, quanto maior for o investimento da empresa em um projeto, melhor posicionado será sua marca e, por exemplo, mais ingressos ou exemplares do produto ele receberá. Nas plataformas de financiamento o retorno ao incentivador vem através das recompensas. Quanto maior for o apoio ao projeto, mais completo e/ou diferente será sua recompensa, podendo ser uma camiseta ou uma sessão exclusiva de um filme que foi financiado, passando até mesmo à atribuição de sua marca para doações de altos valores.

De acordo com Gustavo Portella (2016),

A colaboração é igual enquanto conceito, mas diferente enquanto tipo de participação e alcance desses agentes. Isto é, mesmo que na Lei Rouanet seja possível o patrocínio por pessoa física, ele envolve uma burocracia maior e um tipo de relacionamento diferente, de pessoas físicas para Estado *versus* pessoas físicas para pessoas físicas nas plataformas colaborativas, o que justifica o baixo valor de patrocínio por pessoas físicas na Lei Rouanet. (PORTELLA, 2016, p. 75)

Como já dito, as plataformas de financiamento coletivo utilizam a premissa de que todos ganham ou ninguém perde, mas a utilizam para falar especificamente sobre os idealizadores e os apoiadores. É importante notar que a plataforma participa também desse processo, onde ela serve de ferramenta para a realização de projetos e para a conexão entre os idealizadores e apoiadores, ganha lucro e notoriedade na divulgação dos projetos (os apoiadores devem acessar a página da plataforma para efetuar a contribuição) e participa do sucesso dos projetos.

Em seu estudo sobre o empreendedorismo no financiamento coletivo, Costa, Lorenzi e Hennigen (2015) trabalham o conceito de indivíduo-empresa, sendo este “fruto de tensionamentos nas relações de saber-poder que incidem e produzem modos de ser.” (COSTA; LORENZI; HENNIGEN, 2015, p. 165). Nessa questão, o sujeito é detentor do capital próprio e que visa a acumulação de bens materiais e imateriais, é detentor desse saber-poder que irá inseri-lo no mercado, com habilidades de promoção de seus projetos, numa lógica de livre mercado. As autoras

afirmam que nessa lógica, “há sempre os que ficam para trás e ainda são censurados por não possuírem capacidade de criar e liquefazer-se, realocar-se e buscar condições para seu sucesso” (COSTA; LORENZI; HENNIGEN, 2015, p 167).

Assim, entram em cena exercícios de saber-poder que determinam (ou , no mínimo, sugerem) de que modos algo pode/deve tornar-se visível. Difunde-se, por exemplo, saberes acerca da melhor formatação dos vídeos (eles serem necessários à apresentação de um projeto já é dado como natural) segundo determinadas regras e indicações, mas também se propaga forma(ta)ções de sujeitos que funcionam, pensam e formulam ideias a partir de lógicas do empreender e do inovar. (...) E projetos não sintonizados ao espírito de uma sociedade empreendedora não serão atrativos e terão muita dificuldade em se sustentar e serem olhados. (COSTA; LORENZI; HENNINGEN, 2015, p. 167).

Portanto, para que um projeto tenha êxito através de financiamento coletivo, é necessário que seu idealizador possua conhecimento mercadológico para que seja possível vender o projeto para seus possíveis apoiadores. Além disso, é necessário um extenso e metódico planejamento, desde a produção visual do projeto, quanto à elaboração das recompensas, planejamento estratégico, ativação e mobilização prévia da rede de contatos, acompanhamento sistemático do engajamento e tomada de medidas que garantirão o êxito do projeto. Tal planejamento necessita tempo e dedicação. De acordo com Gaudêncio Fidelis, curador da exposição Queermuseu, “Tudo tem que ser pensado metodicamente. Nenhum detalhe pode ser deixado de fora. Qualquer erro pode representar um fracasso.” (FIDELIS, 2018)

Do outro lado, encontra-se a busca por elevação de status do apoiador. Através das recompensas, associação de seu nome ao projeto (seja na lista de agradecimentos ou na veiculação da sua marca junto ao projeto), o apoiador é associado à produção e participação daquele produto, ganhando visibilidade e reconhecimento. De acordo com Costa, Lorenzi e Henningens,

seu nome ficará associado a projetos de cunhos social, cultural, entre outros, ganhando visibilidade nas redes sociais na internet; sua capacidade de consumo e engajamento se evidenciará. Neste sentido, consumo e participação social são aliados, ou investimentos, no seu próprio *marketing*, a fomentar seu capital humano. (COSTA; LORENZI; HENNIGEN, 2015, p. 169)

Portanto, de ambos os lados vê-se a atribuição de valor e capital à execução e apoio do projeto. O capital imaterial e financeiro é necessário para a construção do início ao fim de uma campanha de financiamento coletivo de sucesso, porém, nem

todas as pessoas se encaixam em uma visão empreendedora e neoliberal, ou possuem um poder-saber e capital para tal. É necessário, inicialmente, que o idealizador tenha acesso a um computador e à internet e saiba fazer uso dessas ferramentas. É necessário também que seja dedicado tempo para o planejamento da campanha, entre outras estratégias mercadológicas. O apoiador, que também deve ter acesso às ferramentas *on-line* deverá despende de uma quantia em dinheiro para contribuir com o projeto. Percebe-se portanto, que existe uma limitação quanto a quem possui as ferramentas materiais e imateriais para realizar e apoiar um projeto de financiamento coletivo.

É identificável a caracterização neoliberal do financiamento coletivo uma vez percebida a lógica de investimento, empreendedorismo e livre-mercado. Para Portella, se apoiando em Castells (2003), essa nova economia que emerge com a internet é uma economia “que não cancela ciclos comerciais nem substitui leis econômicas, mas transforma suas modalidades e suas consequências ao mesmo tempo em que acrescenta novas regras ao jogo (como rendimentos crescentes e feito de rede).”(PORTELLA, 2016, p. 80). O indivíduo-empresa funciona como a empresa da velha economia, operando de acordo com processos pré-definidos, com conhecimentos de *management*, gestão organizacional, *marketing*, publicidade e gestão de projetos (COSTA, 2009, apud COSTA, LORENZI e HENNING, 2015).

(...) o indivíduo é, cada vez mais, colocado como responsável por criar as condições ou possibilidades para si e por suas dificuldades – e, também, crescentemente, pelas mazelas sociais –, sendo incitado a arrecadar fundos para custear seus projetos pessoais e/ou aqueles através dos quais ele saldaria sua (suposta) dívida social. Nesta direção, o incentivo ao empreendedorismo tem teor individualizante, onde o próprio sujeito deve ter comportamentos empresariais, investir em seu capital, produzir riquezas – e, não só incidentalmente, contribuir para o desenvolvimento social. Então, difunde-se toda uma discursividade neoliberal que visa produzir pessoas que possam pautar suas escolhas cotidianas baseadas na lógica do investimento e lucro, que utilizem a concorrência (conceito-chave neoliberal) como algo natural na relação com outrem, que não só pode, mas deve criar, inovar, mudar constantemente. (COSTA; LORENZI; HENNINGEN, 2015, p. 166)

Logo, é possível entender que as plataformas de financiamento coletivo realmente podem romper com a forma com que se dá a lógica de financiamento a projetos, uma vez que trabalha em um contexto de cooperação e coletividade, rompe com a lógica de patrocínio via lei de incentivo e com a burocratização do fomento direto. No entanto, funciona em um contexto de dependência e lucratividade

semelhante ao mercado da velha economia. Portella pontua que em certo momento, “esses mecanismos modificaram suas formas de atuação de um modelo com fim cooperativo para um modelo com fins cooperativo e lucrativo”, além de afirmar que “essas plataformas estão tão ligadas e dependentes do mercado como qualquer empresa, o que cria uma auto-exploração inevitável para os trabalhadores e para os usuários” e que as empresas “(...) possuem como fim a maximização dos retornos financeiros para si e para outras empresas”. (PORTELLA, 2016, p. 75)

4. QUEERMUSEU

Este capítulo analisará a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. A Queermuseu tem curadoria de Gaudêncio Fidelis³⁷ e conta com cerca de 270 obras de coleções públicas e privadas, produzidas entre meados do século XIX até os dias atuais. A exposição torna-se objeto de análise deste estudo uma vez que aborda a temática LGBTQ e obteve financiamento através de renúncia fiscal e também por financiamento coletivo. Serão analisados os dois projetos inseridos em ambas as ferramentas e também as disputas políticas que derivaram e que foram derivadas a partir da exposição.

Para essa pesquisa, buscou-se realizar uma análise dos projetos através da plataforma VERSALIC³⁸ - desenvolvida pelo Ministério da Cultura para consulta pública de propostas, projetos, proponentes, incentivadores e fornecedores que fazem uso da ferramenta de incentivo fiscal -, e na página do projeto “Queermuseu no Parque Lage” na plataforma de financiamento coletivo Benfeitoria, além de analisar a repercussão da exposição e seus desdobramentos de mobilização social.

4.1. Queermuseu e a Lei Rouanet

O projeto Queermuseu foi inserido no sistema SALIC³⁹ em 2013, tendo sido aceito como proposta em setembro de 2013⁴⁰. O proponente deste projeto foi a Associação Dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. O projeto pretendia realizar uma exposição conceitual com a temática *queer*, apresentando cerca de 250 obras do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e de coleções particulares. A exposição seria executada no MARGS⁴¹ e no espaço que abriga o Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, o Museu dos

³⁷ Gaudêncio Fidelis é doutor em História da Arte pela Universidade do Estado de Nova Iorque. Foi diretor do Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), mais importante museu do estado, diretor do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (IEAVI) e apresenta em seu currículo a curadoria de mais de 50 exposições.

³⁸ Disponível em: <<http://versalic.cultura.gov.br/>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

³⁹ O Sistema de Apoio às Leis de Incentivo Cultural (SALIC) é um sistema digital de cadastro de propostas para busca de captação através da Lei Rouanet via renúncia fiscal.

⁴⁰ Um projeto inicialmente é inscrito no Salic como proposta. A proposta é então analisada pela CNIC, passando por um exame preliminar de admissibilidade tanto do conteúdo do produto cultural quanto da viabilidade de execução financeira e a capacidade técnico-operativa do proponente. Após esta fase, a proposta é enquadrada no Artigo 18 ou no Artigo 26 e transformada em projeto cultural, estando apto a captar recursos após a publicação da aprovação no Diário Oficial da União.

⁴¹ Na época o MARGS tinha Gaudêncio Fidelis como seu diretor, conforme carta de anuência do espaço anexada ao projeto.

Direitos Humanos do Mercosul e do Memorial do Rio Grande do Sul, todos os espaços em Porto Alegre⁴².

Com o objetivo de realizar uma exposição *queer* e a publicação de um catálogo completo sobre as obras presentes no projeto, a Queermuseu buscava marcar as diferentes formas onde e a arte e a cultura *queer* se manifestam e ainda “desafiar o caráter patriarcal e heteronormativo no museu através do próprio processo de constituição da exposição.”⁴³. Além disso, buscava-se promover conhecimento sobre um “tema complexo e novo dentro do universo acadêmico e museológico, como as questões relativas a produção de sensibilidade *queer*” e “abrir a primeira oportunidade em um museu brasileiro para discutir a produção de orientação *queer* e promover estratégias museológicas para abordagem desta questão dentro de museus”⁴⁴.

Houve também uma preocupação em adotar uma estratégia curatorial buscando promover uma intervenção política e investigando o momento em que a regra heteronormativa é posta em cheque, por sua vez assegurando a normatividade em um âmbito museológico. Como justificativa para a realização da exposição, é pontuada a urgência e a emergência do tema na luta pelos direitos humanos, citando que tais questões de identidade de gênero e orientação sexual já são abordadas em outros países, nenhum projeto museológico havia sido implementado no Brasil. A exposição foi inserida no segmento “Exposição de Artes Visuais”, na área de “Artes Visuais” e enquadrada no Artigo 18 da Lei de Incentivo,

Contendo em sua ficha técnica o curador Gaudêncio Fidelis, o Queermuseu tinha início de sua execução prevista para 07 de janeiro de 2014 e seu término para 31 de dezembro do mesmo ano, e prevendo entrada gratuita ao público, o projeto solicitou via renúncia fiscal o valor de R\$ 539.043,60, tendo sido aprovado integralmente pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC). No projeto aprovado, foi anexado relatório apresentando algumas das obras que seriam expostas, entre elas peças de Angelina Agostine, Antonio Caringi, Hilda Goltz, Leopoldo Gotuzzo, Milton Kurtz, e Sandro Ka.

⁴² Projeto disponível em: <<http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/137877>>; Acesso em 06 de maio de 2018.

⁴³ Informação disponível na aba “Sinopse” do projeto Queermuseu.

⁴⁴ Informação disponível na aba “Sinopse” do projeto Queermuseu.

O status do projeto no sistema Salic é de arquivamento automático por excesso de prazo sem captação. De acordo com Fidelis, durante a captação do projeto, surgiu a vontade de complexificar a exposição e torná-la maior. Portanto, uma vez não havendo patrocinador em potencial, o projeto foi deixado no sistema sem pretensão de realizá-lo.

Ilustração 1 - Captura de tela do projeto Queermuseu (2013) na plataforma Versalic.

The screenshot displays the Versalic project page for 'Queermuseu'. The page is structured as follows:

- Header:** 'VERSALIC' logo, search bar, and navigation links 'BUSCA' and 'SOBRE'.
- Project Title:** 'Queermuseu'.
- Project Details:**
 - PRONAC: 137877
 - Segmento: Exposição de Artes Visuais
 - Área: Artes Visuais
 - Mecanismo: Mecenato
 - Enquadramento: Artigo 18
 - Município/UF: Porto Alegre, RS
 - Ano do projeto: 2013
 - Data término: 31/12/2014
 - Data início: 07/01/2014
 - Situação: Projeto arquivado - por excesso de prazo sem captação
- Financial Summary:**
 - Valor proposta: R\$ 539.043,60
 - Valor projeto: R\$ 539.043,60
 - Valor solicitado: R\$ 539.043,60
 - Valor aprovado: R\$ 539.043,60
 - Valor captado: R\$ 0,00
 - Outras fontes: R\$ 0,00
- Associated Lists:**
 - Distribuição: 3 itens. (Ver lista)
 - Divulgação: 6 itens. (Ver lista)
 - Documentos anexos: 10 itens. (Ver lista)
 - Marcas anexas: 0 itens. (Ver lista)
 - Deslocamentos: 0 itens. (Ver lista)
 - Prorrogação: 1 item. (Ver lista)
 - Relatório fisco: 0 itens. (Ver lista)
 - Certidões negativas: 0 itens. (Ver lista)
 - Readequações: 0 itens. (Ver lista)
 - Relação bens capital: 0 itens. (Ver lista)
- Proponente:** ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. CPF/CNPJ: 88.642.301/0001-60.
- Incentivadores:** Captações: 0 itens. (Captações)
- Fornecedores:** Relação pagamentos: 0 itens. (Produtos)
- Navigation:** Resumo, Etapa, Objetivos, Sinopse, Justificativa, Ficha Técnica, Especificação Técnica, Impacto Ambiental, Democratização, etc.
- Description:** Realizar uma exposição com a temática queer, com cerca de 250 obras produzidas entre meados do século 19 e a contemporaneidade, com obras do acervo do MARGS, outros acervos e coleções particulares. A exposição virá acompanhada de um catálogo com textos teóricos e críticos, fotografias das obras, fotografias da montagem e fotografias da exposição propriamente dita. Esta será realizada no MARGS e no Memorial do Rio Grande do Sul, Museu Direitos Humanos do Mercosul e Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul.

Fonte: Versalic.

Já em 2016 o projeto da exposição foi inserido no SALIC com o novo título “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. No entanto, dessa vez a proponente foi a empresa Rainmaker Consultoria de Imagem, Projetos e Produções. A retomada do projeto partiu da iniciativa de Fidelis. O projeto previa sua execução entre em 25 de novembro de 2016 e 11 de dezembro de 2017 e o período de realização da exposição entre os dias 08 de agosto e 1º de outubro de 2017, com duração de 55 dias.

Ilustração 2 - Captura de tela do projeto Queermuseu (2016) na plataforma Versalic.

The screenshot shows the Versalic project page for 'Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira'. The page includes a header with the Versalic logo, search and about options, and social media sharing icons. The main content area is divided into several sections:

- Project Details:** PRONAC: 164274; Segmento: Exposição de Artes Visuais; Área: Artes Visuais; Mecanismo: Mecenato; Enquadramento: Artigo 18; Município/UF: São Paulo, SP; Ano do projeto: 2016; Data término: 11/12/2017; Data início: 25/11/2016; Situação: Inadimplente - não respondeu a diligência da Prestação de Con...; Providências.
- Financials:** Valor proposta: R\$ 903.560,00; Valor projeto: R\$ 872.560,00; Valor solicitado: R\$ 903.560,00; Valor aprovado: R\$ 872.560,00; Valor captado: R\$ 800.000,00; Outras fontes: R\$ 0,00.
- Associated Lists:** Distribuição: 1 item; Divulgação: 7 itens; Documentos anexos: 57 itens; Marcas anexas: 12 itens; Deslocamentos: 9 itens; Prorrogação: 2 itens; Relatório fisco: 59 itens; Certidões negativas: 4 itens; Readequações: 3 itens; Relação bens capital: 0 itens.
- Proponente:** Rainmaker Consultoria de Imagem, Projetos e Produções; CPF/CNPJ: 03.910.474/0001-69.
- Incentivadores:** 3 itens.
- Fornecedores:** 218 itens.

At the bottom, there is a navigation bar with tabs: Resumo, Etapa, Objetivos, Sinopse, Justificativa, Ficha Técnica, Especificação Técnica, Impacto Ambiental, Democratização, and Ac. The 'Resumo' tab is selected, showing a brief description of the project: 'Queermuseu será uma exposição que busca explorar a diversidade na arte e na cultura contemporânea através de um conjunto de obras que percorrem um arco histórico de meados do século 19 até a contemporaneidade. Abolindo a cronologia e adotando uma série de mecanismos de justaposição que possibilitam o confronto entre obras de períodos diversos, Queermuseu busca uma equivalência entre a realidade das obras e aquela da vida contemporânea.'

Fonte: Versalic.

Nesse novo projeto, buscou-se realizar uma exposição que explorasse a diversidade na arte e na cultura contemporânea com obras que foram concebidas entre meados do século 19 até a contemporaneidade. O projeto apresentou como objetivo geral

dar projeção à cultura contemporânea, através das inúmeras questões de gênero que ultrapassam os mais diversos aspectos da contemporaneidade, nos objetos, hábitos, no comportamento, nos costumes, na moda, na diversidade comportamental e geracional, na evolução da estética, nas manifestações do corpo através da história e em última análise na construção da arte.⁴⁵

Previa-se reunir cerca de 100 obras de arte brasileira, entre diversas manifestações artísticas, buscando realizar a primeira exposição sobre o assunto

⁴⁵ Informação disponível na aba "Resumo" do projeto. Disponível em: <http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/164274>. Acesso em 06 de maio de 2018.

inaugurada no Brasil. A proponente afirma que a exposição entraria para a história de exposições no contexto mundial, juntando-se a um reduzido número de exposições já realizados sobre o assunto em uma visão global. Aproveita-se para citar as exposições *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*⁴⁶ realizada pela *National Portrait Gallery* em Washington e *Ars Homo Erotica*⁴⁷ pelo Museu Nacional da Polônia em Varsóvia, ambas realizadas em 2010.

O projeto Queermuseu pretendia exibir no mesmo espaço obras históricas e contemporâneas de importância artística, cultural e histórica como forma de pontuar a importância da “vocação histórica para a compreensão do contemporâneo”, trazendo-as para o presente do espectador e estimular a “reflexão sobre as questões de diversidade de gênero, tema de extrema relevância na época atual”. Para tanto, o valor solicitado para captação de recursos via Lei Rouanet foi de R\$ 903.560,00.

O projeto faz uso da análise de obras selecionadas para a exposição para demonstrar a presença da discussão de gênero em obras realizadas por diversos artistas consagrados, como Flávio de Carvalho e o “New Look - Traje do ‘Novo Homem dos Trópicos’” (1956), parte da coleção “Escritório de Arte James Lisboa”. Chamada pelo autor de “Experiência nº3”, a obra foi uma intervenção performática onde o artista plástico desfila pelas ruas de São Paulo usando saias de pregas, blusa de mangas bufantes, meia arrastão, chapéu de nylon e sandália de couro, que “estabelece discussões mais profundas sobre a roupa e suas conexões com a sociedade contemporânea” (MEDEIROS, 2012).

De acordo com o projeto Queermuseu, o artista desestabiliza as convenções de gênero, ultrapassando diversas manifestações da cultura, “da visão tropicalista da diferença, àquela da dimensão dos costumes e das regras de sociabilidade que o

⁴⁶ A exposição *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* aconteceu entre 30 de outubro de 2010 e 13 de fevereiro de 2011 e se posiciona como a “maior exposição museológica a focar na diferença sexual na criação de retratos americanos modernos” (NATIONAL PORTRAIT GALLERY, 2010. Tradução nossa). Disponível em: <<http://npg.si.edu/exhibition/hideseek-difference-and-desire-american-portraiture>>. Acesso em 07 de maio de 2015.

⁴⁷ A exposição *Ars Homo Erotica* apresentou mais de 200 obras de arte, desde a antiguidade até o século 21, foi realizada entre 11 de junho e 5 de setembro de 2010. O *release* da exposição afirma que, apesar da arte LGBT “ter pertencido ao cânone da museologia desde a década de 1970, ainda não houve uma exposição de arte homoerótica em qualquer museu do mundo”. Também se classifica como a primeira exibição de arte *queer* na Europa Central e Oriental. (NATIONAL MUSEUM IN WARSAW, 2010. Tradução Nossa). Disponível em: <www.mnw.art.pl/download/gfx/.../pl/.../20/.../ars_homo_erotica_press_release.pdf>. Acesso em 07 de maio de 2018.

comportamento determina”, classificando a intervenção como “extremamente adiantada para seu tempo” e “querer por excelência”⁴⁸.

Ilustração 3 - Obra “New Look - Traje do ‘Homem dos Trópicos’”



Fonte: Nas Entrelinhas⁴⁹

⁴⁸ Informação disponível na aba “Objetivos” do projeto. Disponível em: <<http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/164274>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

⁴⁹ Disponível em: <<http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

Ilustração 4 - Manchete “Flávio de Carvalho estreou o seu new look”.



Fonte: Nas entrelinhas⁵⁰

Outra obra citada pelo projeto é “O Retrato de Rodolfo Jozetti”, de Cândido Portinari (1928), um retrato de um homem que apresenta uma convenção fora da norma comportamental do que é entendido como masculino, revelando inclinações de sua sexualidade e interpretando uma figura masculina “que introduz uma personalidade descentrada das convenções sociais do universo masculino do início do século passado”⁵¹. A obra compõe o acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli, de Porto Alegre.

Além das duas obras, é citada ainda a peça interativa “O Eu e o Tu”, criada em 1967 pela artista e parte do acervo da Coleção Família Clark. Nesta obra, duas pessoas vestem um macacão e, através de toques, podem explorar o corpo do outro através de zíperes presentes na peça. A proponente atribui à peça uma “condição de transição” que permite uma reflexão sobre a mobilidade de gênero e desestrutura “as noções de estabilidade do corpo diante da identidade.”⁵².

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

⁵¹ Informação disponível na aba “Objetivos” do projeto. Disponível em: <<http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/164274>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

⁵² Informação disponível na aba “Objetivos” do projeto. Disponível em: <<http://versalic.cultura.gov.br/#/projetos/164274>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

Ilustração 5 - Peças artísticas “O eu e o Tu”, de Lygia Clark (1967) presente no projeto de exposição da Queermuseu.



Fonte: Projeto de Exposição - Queermuseu (2016)

Conforme relatório preliminar de obras, é possível identificar novamente a presença de obras selecionadas no projeto anterior da Queermuseu, como a escultura “Banhista” (1960), de Antonio Carangi, a obra “Ataque Automático” (1985), de Milton Kurtz, “Reconhecimento” (2008), de Sandro Ka e duas obras sem título (2011 e 2012), de Angelina Agostini.

De acordo com o projeto, a área expositiva seria de 1.000 m² entre obras, instalações, textos e cenografia que seriam montados no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre/RS. Foi anexado ao projeto um estudo preliminar da proposta museográfica, contendo algumas obras selecionadas, e cenográfica, apresentando a utilização do espaço do centro cultural. Também foi informada a produção 2 mil exemplares de um catálogo da exposição para distribuição gratuita e a produção de 5 catálogos de caderno em braile para o acompanhamento da exposição por portadores de deficiência visual.

Aprovado parcialmente, no valor de R\$ 872.560,00, equivalente a 96,56% do valor solicitado, o projeto teve sua aprovação para captação de recursos publicada no Diário Oficial da União em 25 de novembro de 2016.

O projeto conseguiu captação de R\$ 800.000,00 de empresas do grupo Santander: o primeiro aporte foi feito em 21 de dezembro de 2016 pela empresa Santander Microcredito Assessoria Financeira S.A. no valor de R\$ 9.000,00, o segundo na mesma data pela empresa Banco Santander Meridional/Patrocínio no valor de R\$ 591.000,00 e o último valor, de R\$ 200.000,00 foi repassado pela empresa Aymoré Crédito, Financiamento e Investimento S.A. em 11 de agosto de 2017, à véspera da abertura da exposição. Esse valor equivale a 91,68% do valor aprovado para captação.

De acordo com Fidelis, ao decidir retomar o projeto da Queermuseu, a proposta foi apresentada à direção do Santander Cultural (FIDELIS, 2018). No entanto, levou quase um ano para que o projeto fosse encaminhado para a diretoria de marketing da empresa em São Paulo. Alinhada à novas políticas de diversidade da empresa, o projeto foi imediatamente aprovado, sem que houvesse questionamento ou resistência do setor quanto à temática. Além da aprovação, foi solicitado à Fidelis que surgesse outras duas exposições para a composição de uma “trilogia” sobre diversidade.

Apesar de ter início previsto para 08 de agosto de 2017, a exibição teve abertura ao público em 14 de agosto de 2017⁵³, e tinha seu encerramento previsto para 08 de outubro do mesmo ano. No entanto, menos de 30 dias após sua inauguração, a exposição Queermuseu foi cancelada. Com a liderança do Movimento Brasil Livre (MBL), e o apoio de organizações religiosas, houve uma onda de críticas ao conteúdo da mostra e ao Santander Cultural, incluindo campanhas para o cancelamento da instalação sob acusações de suposta apologia à pedofilia e zoofilia, além de promoção de blasfêmia contra símbolos religiosos, atrelado também à indignação quanto ao uso de “dinheiro público” para a “divulgação de pedofilia e outras “filias””, conforme declaração da coordenadora

⁵³ De acordo com release de imprensa anexado ao projeto, a exposição teria início em 15 de agosto com um coquetel para convidados e seria aberta ao público em 16 de agosto. No entanto, em todas as notícias divulgadas é informado que a exposição havia sido inaugurada em 14 de agosto de 2016.

estadual do MBL no RS, Paula Cassol⁵⁴. Cassol chega também a questionar o conceito de “arte”, afirmando que não acredita que a mostra possa ser considerada um tipo de arte.

De acordo com Fidelis, a exposição contou com cerca de 3.500 pessoas presentes na abertura e 35 mil visitantes em 28 dias que esteve aberta ao público. Segundo ele, a média de visitação estava crescendo exponencialmente, e acreditava-se que chegaria a 80 mil visitantes ao final da exposição.

Em nota publicada na rede social Facebook, o Santander Cultural se desculpou com aqueles que se sentiram ofendidos pelo conteúdo exibido, após receberem diversas manifestações críticas. Alegando que é seu objetivo “incentivar as artes e promover o debate sobre as grandes questões do mundo contemporâneo” e “dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros para gerar reflexão” sem interferir no conteúdo dos projetos, a página declarou o encerramento da mostra no domingo, 10 de setembro de 2019⁵⁵, mesmo tendo incentivado a exposição em R\$ 800.000,00 através de renúncia fiscal.

É importante salientar que mesmo com o cancelamento da exposição, os patrocinadores usufruíram integralmente do benefício fiscal. O Santander Cultural declarou que ouviu as manifestações feitas à respeito de algumas obras da exposição que “desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas”, fugindo de sua visão de mundo. Ainda afirma que a arte não cumpre seu principal propósito - de elevar a condição humana -, quando não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva.

Mesmo após censurar a exposição que buscou contemplar uma discussão de gênero através da arte, o centro cultural informa que continua comprometido com o debate sobre diversidade e outros temas contemporâneos. A nota teve mais de 19 mil reações na rede social (14 mil reações “Grr”, representando raiva; 3,1 mil “curtidas”; 1,6 mil “triste”; 214 “Haha”; 137 “Amei” e 74 “Uau”), superior à quantidade de pessoas que curtem (16.694) ou seguem a página (17.099)⁵⁶.

⁵⁴ Declaração dada ao portal Gauchaz em 10 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/nao-entendo-que-isso-seja-arte-diz-coordenadora-do-mbl-rs-sobre-a-exposicao-queermuseu-9893226.html>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁵⁵ Nota Sobre a Exposição Queermuseu. 10 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/SantanderCultural/posts/732513686954201>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁵⁶ Números retirados da página Santander Cultural no Facebook em 08 de maio de 2018.

Diversos artistas se manifestaram a respeito do cancelamento da mostra, declarando que a ação foi “lamentável”⁵⁷. O artista Mario Rohnelt, que possuía obras na exposição, apontou que a censura da mostra colocava em dúvida “as verdadeiras intenções do banco na produção de cultura”, sugerindo que houvesse um aviso a respeito do conteúdo da mostra.

A ex-ministra da cultura Ana de Hollanda classificou como “estrangeiro” a decisão, comparando a ação com a proibição durante ditadura militar à peça *Roda Viva*, promovido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas)⁵⁸. O artista e ativista David Ceccon ainda afirma que a censura à exposição nega “a autonomia da arte e a existência dessas marginalidades”⁵⁹. Iran Giusti, criador do portal “Criança Viada” cuja frases são utilizadas nas obras de Bia Leite, também se manifestou afirmando sofrer ao ver frases escritas por ele sendo entendidas como apologia à pedofilia. Ele ainda questiona a acusação de apologia à zoofilia, afirmando que obras sobre crimes e guerras não fazem apologia à violência, além de questionar

Vai ter boicote ao Museu do Prado que expõe "O Jardim das delícias terrenas", do Bosch e que conta com várias imagens de zoofilia? A gente vai proibir a publicação de 120 dias de sodomia do Sade ou A Casa dos Budas Ditosos do João Ubaldo Ribeiro por ter cenas de zoofilia? É nesse ponto que a gente chegou? (GIUSTI, 2017⁶⁰)

A obra acusada de zoofilia é a “Cena de Interior II”, de Adriana Varejão, criada em 1994. Na cena, diversas pessoas praticam atos sexuais. Na mesma tela, duas figuras masculinas brancas praticam atos com uma cabra. Esta cena foi recortada e compartilhada fora do contexto da obra, causando polêmica e acusações

⁵⁷ “Veja manifestações sobre o encerramento da exposição "Queermuseu" no Santander Cultural”. 11 de setembro de 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/veja-manifestacoes-sobre-o-encerramento-da-exposicao-queermuseu-no-santander-cultural-9893733.html>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2000292273588600&id=100008235408226>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ceccon.david/posts/1594721443937024>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/iran.giusti/posts/10214018540800566>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

de zoofilia. Varejão afirma que a obra “busca jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas”, além de considerar uma obra feita para adultos⁶¹.

“Cruzando Jesus Cristo com a Deusa Shiva” (1996), de Fernando Baril, foi uma das obras acusadas de blasfêmia aos símbolos e crenças cristãs. A obra apresenta Jesus com braços extras, da mesma forma que Shiva, adicionando elementos de consumo e da cultura pop. O autor ressalta que trata-se de “uma crítica à Igreja, de como a instituição nos empurra as coisas, principalmente o consumo do Ocidente.”⁶²

Citada por Iran Giusti, a série de telas “Travesti da Lambada” (2013), da artista Bia Leite, sofreu acusações de pedofilia e “ideologia de gênero”⁶³. O conjunto de obras representa crianças sorrindo, com vestimentas diversas e trejeitos considerados fora do padrão heteronormativo. De acordo com a artista, busca-se enaltecer e empoderar as crianças consideradas desviantes, que sofreram, muitas vezes, violências verbais, físicas e psicológica por apresentarem tais trejeitos.

⁶¹ "Queermuseu": conheça 10 importantes artistas e suas obras que estavam expostas. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-conheca-10-importantes-artistas-e-suas-obras-que-estavam-expostas-9897650.html>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

⁶² Disponível em: <<http://www.obeltrano.com.br/portfolio/queermuseu-quando-estupidez-silencia-arte/>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

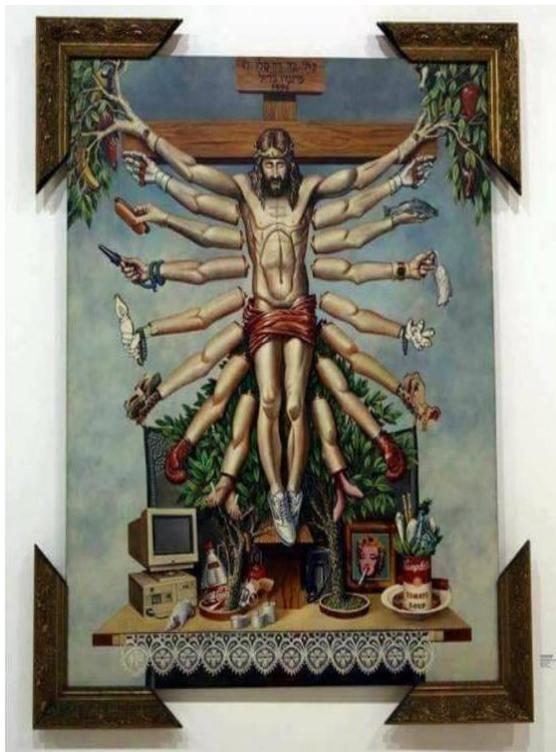
⁶³ O termo “ideologia de gênero” é utilizado por indivíduos e grupos conservadores e fundamentalistas que é, falaciosamente, relacionada à desconstrução dos papéis de gênero tradicionais e à destruição da família. É importante ressaltar que esse é um termo político, logo tem como objetivo expressar uma opinião, e não acadêmico.

Ilustração 6 - Obra "Cena de Interior II" - Adriana Varejão (1994).



Fonte: GAÚCHAZH

Ilustração 7 - Obra "Cruzando Jesus com Deusa Shiva" - Fernando Baril (1996).



Fonte: GAÚCHAZH

Ilustração 8 - Obra "Travesti de Lambada" - Bia Leite (2013)



Fonte: GAÚCHAZH⁶⁴

A repercussão a respeito da censura promoveu protestos contra a ação em frente ao Santander Cultural, além de diversas cidades do Brasil e do mundo. Além da mídia brasileira, os portais “The Washington Post”⁶⁵, “The New York Times”⁶⁶ e “The Guardian”⁶⁷ noticiaram o fechamento da mostra. Protestos foram realizados durante a abertura do Festival do Rio, em outubro de 2017⁶⁸. O Ministério Público Federal chegou a recomendar a imediata reabertura da exposição, sugerindo a adoção de medidas informativas a respeito de nudez, violência ou sexo nas obras. Recomendou também que o espaço realizasse outra exposição com objetivos similares à Queermuseu. A recomendação não foi seguida e a exposição não foi reaberta⁶⁹.

Após grande repercussão e o desejo de reabertura da exposição, diversos movimentos passaram a se organizar buscando avaliar maneiras de permitir a realização da mostra em outras cidades do país. Museus de Belo Horizonte, São Paulo, Brasília, Bahia e Rio de Janeiro demonstraram interesse em receber a exposição⁷⁰.

O Museu de Arte do Rio (MAR) chegou a entrar em contato com o curador. Em resposta, o prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, publicou um vídeo informando que não quer a mostra acontecendo na cidade. O vídeo, publicado na

⁶⁴ Obras presentes na exposição Queermuseu. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-conheca-10-importantes-artistas-e-suas-obras-que-estavam-expostas-9897650.html>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

⁶⁵ A reportagem, com título “*Gender diversity art show closed over protests in Brazil*”, não está mais disponível no portal. A notícia é apresentada no clipping enviado pela proponente no portal SALIC. Disponível em: <<http://salic.cultura.gov.br/verprojetos/abrir?id=1385376>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁶⁶ *Brazilian Art Show Sets Off Dispute That Mirrors Political Battles*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/09/13/world/americas/brazil-art-show-gender-controversy.html>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁶⁷ Brazilian queer art exhibition cancelled after campaign by rightwing protesters. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2017/sep/12/brazil-queer-art-show-cancelled-protest>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁶⁸ Protesto contra censura marca festa de abertura do Festival do Rio. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/protesto-contr-a-censura-marca-festa-de-abertura-do-festival-do-rio.ghtml>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁶⁹ Contra recomendação, Santander diz que não reabrirá mostra 'Queermuseu'. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1923098-contr-a-recomendacao-santander-diz-que-nao-reabrir-a-mostra-queermuseu.shtml>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁷⁰ Queermuseu: MPF recomenda que Santander reabra a exposição. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,queermuseu-mpf-recomenda-que-santander-reabra-a-exposicao,70002020295>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

página do prefeito na rede social *Facebook*, inicia com um homem afirmando “Eu não quero no Rio de Janeiro exposição de pedofilia e zoofilia.”, seguido por 5 pessoas que afirmam que também não desejam a exposição. Logo em seguida, Crivella aparece e inicia sua fala “Está vendo? É por isso que aqui no Rio a gente não quer essa exposição. Saiu no jornal que ia ser no MAR. Só se for no fundo do mar! Porque no Museu de Arte do Rio não.”⁷¹. A publicação apresentava a legenda “Não é legal estimular uma criança a tocar em um homem nu “em nome da arte”. É preciso respeitar a família, vamos cuidar das nossas crianças!”, fazendo referência à performance de um artista nu no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), onde uma criança foi até o interprete, que encontra-se nu e deitado, e toca em seu pé e tornozelo.⁷²

A afirmação categórica de Crivella - que é bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus - não apresentou como base sequer pesquisa de opinião com a população. A decisão quanto à abertura da mostra no MAR, que é tomada na reunião do conselho do museu, no entanto, foi de encerrar as negociações. O museu lamentou o “modo como este debate tem sido inflamado por intensas polêmicas, que levaram a Prefeitura do Rio De Janeiro, por ser este um museu de sua rede municipal de equipamentos culturais, a solicitar a não realização de *Queermuseu*.”⁷³

Após o veto de levar a exposição ao MAR, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), situada no bairro Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, demonstrou interesse em sediar o evento. Por tratar-se de uma escola estadual - mesmo com cursos pagos -, situada em um parque federal, não seria possível a intervenção da esfera municipal. A escola, então, buscou maneiras de viabilizar a execução do projeto em seu espaço. A alternativa encontrada foi o financiamento coletivo.

⁷¹ ‘Só se for para o fundo do mar’, diz Crivella sobre ‘Queermuseu’ no Rio. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1923483-so-se-for-para-o-fundo-do-mar-diz-crivella-sobre-queermuseu-no-rio.shtml>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

⁷² Criança em performance com nudez provoca mostras de ódio e amor à arte. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1923798-crianca-em-performance-com-nudez-provoca-mostras-de-odio-e-amor-a-arte.shtml>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

⁷³ Crivella veta no Rio a exposição Queermuseu, censurada em Porto Alegre. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html> Acesso em 08 de maio de 2018.

4.2. #QueremosQueer e a mobilização coletiva

A plataforma de financiamento coletivo escolhida para acolher o projeto para levar a exposição Queermuseu ao Rio de Janeiro foi a Benfeitoria. A campanha “Queermuseu no Parque Lage”, organizada pela EAV - Escola de Artes Visuais do Parque Lage, estabeleceu como meta a arrecadação de R\$ 690.000,00.

Ilustração 9 - Captura de tela do projeto Queermuseu no Parque Lage na plataforma Benfeitoria.

The screenshot shows the Benfeitoria website interface for the 'Queermuseu no Parque Lage' campaign. At the top, the Benfeitoria logo is on the left, and navigation links for 'sobre', 'como funciona', 'projetos', 'envie o seu', and 'login' are on the right. The main banner features a vibrant image of a person in a blue and pink costume with the text 'QUEERMUSEU NO PARQUE LAGE'. Below the banner, a navigation bar includes 'CAMPANHA', 'BENFEITORES', 'COMENTÁRIOS (24)', and 'NOVIDADES'. The campaign title 'Queermuseu no Parque Lage' is prominently displayed, followed by the tagline 'Vamos juntos reabrir a exposição e reestabelecer o diálogo interrompido!'. A video player shows a thumbnail with the text 'Queermuseum – English version de EAV Parque Lage' and the hashtag '#EUQUEROQUEER'. To the right, a progress bar indicates that R\$ 1.081.176,00 has been raised, exceeding the R\$ 690.000,00 goal. It also shows that 1678 benefactors have supported the campaign. A message of gratitude is displayed: 'Obrigado a todos os Benfeitores por mais um projeto bem sucedido. Agora, acompanhe as novidades e comentários do projeto.' Below this, there are social sharing options for Twitter and Facebook. At the bottom, a section titled 'RECOMPENSAS' is partially visible.

Fonte: Benfeitoria.⁷⁴

O vídeo que abre a página do projeto questiona o espectador: “2018 será o ano da liberdade?”, seguido de imagens de repressão, de protestos à época do

⁷⁴ Queermuseu no Parque Lage. Disponível em <https://benfeitoria.com/queermuseu>. Acesso em 08 de maio de 2018.

fechamento da exibição e imagens das obras que compunham a exposição. Apresenta também o vídeo de Crivella afirmando não querer a exposição no Rio de Janeiro, e informando que desde a ditadura, essa seria a primeira vez que uma exposição com mais de 80 artistas é censurada, seguido por manchetes da repercussão do encerramento da mostra. O vídeo informa então que esta seria a hora de agir, demonstrando o interesse de levar a Queermuseu para o Rio de Janeiro. O vídeo continua apresentando imagens do Parque Lage, espaço de resistência na arte, chamando o espectador a contribuir com a campanha.

O projeto, apresentado em língua portuguesa e inglesa, é separado em partes. A primeira parte contextualiza e introduz a ideia do projeto. É descrito o objetivo da exposição como uma “plataforma de diálogo e debate sobre a diferença na arte brasileira”, informando ao leitor que a intolerância levou ao fechamento autoritário da mostra. É citada a fala de Crivella afirmando que a população carioca não quer a mostra na cidade do Rio de Janeiro e, com isso, o projeto afirma: “Ninguém nos perguntou nada.”⁷⁵, passando a pergunta ao leitor: “Quem quer Queer?”.

A campanha propõe um diálogo sobre liberdade de expressão e sobre democracia, afirmando que, ao misturar política e moralismo, o prefeito Crivella fere princípios da democracia e pontua que reabrir a exposição é “reparar o dano causado ao patrimônio cultural e artístico brasileiro, (...) é também um ato político contra a censura e em favor da liberdade de expressão e de escolha”⁷⁶

É importante notar que o foco dado ao projeto coletivo não se refere integralmente à proposta inicial da exposição de abordar a temática *queer* através da história da arte, mas sim à censura praticada pela comunidade conservadora e pelo prefeito do Rio de Janeiro, Crivella. Essa característica é de fácil percepção ao notar-se que o termo *queer* é utilizado apenas quatro vezes (quatro vezes no descritivo em português e quatro vezes no descritivo em inglês) e a expressão “LGBTQ” e a palavra “gênero” só são citadas uma vez cada (uma vez no descritivo em português e uma vez no descritivo em inglês).

⁷⁵ Informação disponível na apresentação do projeto na página do financiamento coletivo. Disponível em < <https://benfeitoria.com/queermuseu>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

⁷⁶ Informação disponível na apresentação do projeto na página do financiamento coletivo. Disponível em < <https://benfeitoria.com/queermuseu>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

Para o curador, após a censura houve uma mudança drástica na vocação da exposição, uma vez que ela adquiriu um apelo popular, passando “a fazer parte de vastos segmentos da sociedade brasileira através do extenso debate que se reabriu depois de seu fechamento”, demandando um posicionamento político e buscando “tomar uma posição categórica contra a censura e em favor da liberdade de expressão”. A movimentação foi feita para que esse objetivo fosse alcançado pelas mãos diretas da sociedade, sendo evidente para Fidelis que a ferramenta para tal seria o financiamento coletivo.

Após a apresentação inicial, são apresentadas ao leitor as motivações para o apoio do projeto, como “participar de um momento histórico de mobilização”, “contribuir com uma das mais importantes escolas de arte livre do país” e ter seu nome atrelado ao projeto - seria incluído no catálogo da exposição e “em sua história”⁷⁷.

Em seguida, é apresentada a exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”, informando o histórico da exposição, de sua abertura, passando pelo cancelamento e apresentando a informação da previsão de abertura para maio de 2018, caso a campanha atinja sua meta. A próxima parte aborda a história da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, suas atividades educacionais e culturais e demonstra o interesse do espaço de sediar a mostra, com o objetivo de “criar uma plataforma de diálogo e debate sobre o papel da arte em uma sociedade democrática (...)”.⁷⁸

Apresenta-se, então, a adaptação museológica necessária para receber a exposição. No espaço das Cavalariças do Parque Lage, faz-se necessário obras para que o espaço adquira condições museológicas, incluindo adaptação de paredes, climatização e desumidificação. Caso a meta principal fosse atingida, seriam realizadas outras melhorias. A campanha ainda cita o projeto educativo com debates sobre questões variadas e de interesse da sociedade, não se limitando à questões artísticas.

A próxima ação é explicar ao público que a campanha, pautada no diálogo e diversidade, dependem do engajamento do público para seu financiamento. Dessa

⁷⁷ Informação disponível na apresentação do projeto na página do financiamento coletivo. Disponível em < <https://benfeitoria.com/queermuseu>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

⁷⁸ Informação disponível na seção “A Escola de Artes Visuais do Parque Lage” na página do financiamento coletivo. Disponível em < <https://benfeitoria.com/queermuseu>>. Acesso em 08 de maio de 2018.

forma, o incentivador pode adquirir recompensas por suas doações. Podendo ser consideradas contrapartidas ao investimento, as recompensas começam no valor de R\$ 20,00, chegando até a R\$ 100.000,00.

Os produtos ofertados nas recompensas são camisetas, obras de arte de diversos artistas, cartazes, catálogos, visitas guiadas e com a presença do curador Gaudêncio Fidelis, entre outras. Pautado na mobilização em rede para a captação de recursos, o projeto utiliza a *hashtag* #EuQueroQueer na divulgação do seu projeto e outras para as recompensas, como #EuQueroArte, #EuQueroHistória, #EuQueroLiberdade e #EuQueroDestaque.

Por último, é apresentado o orçamento do valor estipulado como meta - R\$ 690.000,00 -, pontuando que a realização de uma exposição do porte do Queermuseu é um desafio. Do total arrecadado, 7% do valor seria destinado à taxas e consultoria da plataforma Benfeitoria. 13% iria para a produção de recompensas. 29% do valor seria investido na adaptação museológica e o restante, equivalente a 51% cobriria os custos da realização da exposição.

Após seu lançamento, em 01 de fevereiro de 2018, iniciou-se a etapa de mobilização da rede para as doações da campanha. Em menos de 48 horas, foi arrecadado mais de 10% da meta⁷⁹. Em 9 de março, faltando 20 dias para o fim da campanha, mais de 1.000 pessoas haviam contribuído para o financiamento coletivo, de acordo com uma publicação na rede social *Facebook* da EAV. A meta de R\$ 690.000,00 foi atingida em 26 de março, apenas 3 dias antes do fim do financiamento, com 1.350 “benfeitores”. Com esse resultado atingido e a exposição já garantida, a nova meta passou a ser R\$ 800.000,00. O dinheiro arrecadado com a nova meta, chamada de “Quanto mais QUEER, Melhor!”, permitiria aprimorar o debate através da ampliação do programa educativo da exposição.

⁷⁹ “Parque Lage faz vaquinha virtual para montar exposição Queermuseu”. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,parque-lage-faz-vaquinha-virtual-para-montar-exposicao-queermuseu,70002175535>>. Acesso em 18 de maio de 2018.

Ilustração 10 - Captura de tela do vídeo de divulgação de meta atingida.



Fonte: Facebook⁸⁰

Ilustração 11 - Captura de tela da segunda meta do projeto: “Quanto mais QUEER, Melhor!”



Fonte: Benfeitoria.

A segunda meta foi atingida em 27 de março, com o apoio de 1.450 “benfeitores” e logo foi estabelecida a terceira meta do projeto: captar R\$ 1.000.000,00 faltando apenas dois dias para o fim da campanha. A página da campanha anunciava que o valor seria utilizado ainda para ampliar o programa

⁸⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/2010367692622759/permalink/2033608530298675/>>. Acesso em 24 de maio de 2018.

educativo. No entanto, foi decidido que o dinheiro seria destinado ao Parque Lage⁸¹: seriam realizadas outras melhorias como a pintura da fachada e o calçamento em paralelepípedos da entrada, além da adaptação museológica já prevista no projeto. A campanha se encerrou no dia 29 de março, atingindo a terceira meta e batendo o recorde de financiamento coletivo no Brasil, com a arrecadação de R\$ 1.081.176,00 e 1.678 apoiadores.

A arrecadação de mais de um milhão de reais se deu, além do apoio direto no formato do financiamento coletivo (Doação x Recompensa), através de um leilão realizado no Parque Lage com obras doadas por 81 artistas, como Adriana Varejão, Nuno Ramos e Carlito Carvalhosa, e da doação dos ingressos vendidos para o show do cantor Caetano Veloso.

A entrada para o show do cantor, chamado de “Caetano Contra Censura”⁸², teve valor de entrada de R\$ 500,00 (inteira) e R\$ 250,00 (meia entrada), onde todo o valor arrecadado foi revertido integralmente para a campanha da Queermuseu. O evento que aconteceu no Parque Lage em 15 de março de 2018, iniciou-se com o leilão das obras doadas e logo após foi realizado o show de Caetano Veloso, contando com a participação de Maria Gadu e Marisa Monte. A apresentação se tornou ato político também em homenagem à Marielle Franco, vereadora assassinada na noite de 14 de março⁸³. Caetano afirma, durante sua apresentação:

Nós tínhamos combinado de vir aqui para celebrar a inauguração no Rio de Janeiro da exposição Queermuseu como um gesto de resistência contra a obscuridade que nos ameaça, e fomos surpreendidos por um gesto brutal dessas forças obscuras e o tom da nossa celebração de resistência mudou. (informação verbal⁸⁴)

⁸¹ Por falta de pagamento da Secretaria da Fazenda, a luz da Escola de Artes Visuais, que é vinculada ao Governo do Estado do Rio de Janeiro através da Secretaria Estadual de Cultura, teve sua luz cortada no final do mês de março de 2018. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/meta-para-trazer-o-queermuseu-para-o-parque-lage-e-atingida.html>>. Acesso em 24 de maio de 2018.

⁸² Disponível em: <<http://todoscontracensura.byinti.com/>>. Acesso em 24 de maio de 2018.

⁸³ Marielle Franco (*in memoriam*) era socióloga e mestre em Administração Pública, ativista pelos direitos humanos, LGBTs, mulheres, negros, pobres e minorias, foi eleita vereadora do Rio de Janeiro, sendo a quinta mais votada, PSOL (Partido Socialismo e Liberdade). Franco redigiu em pouco mais de um ano de mandato dezesseis projetos de lei e constantemente denunciava ações de policiais em favelas do Rio de Janeiro. A morte de Marielle, assassinada a tiros, causou comoção nacional e internacional.

⁸⁴ “Caetano Veloso lamenta morte de Marielle Franco em show pelo Queermuseu”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Velw6bDtGIM>>. Acesso em 24 de maio de 2018.

Mais de R\$ 370.000,00 foram arrecadados no leilão⁸⁵. A obra “Pouso 3”, de Efraim Almeida foi vendida por R\$ 40.000,00, o maior valor dado no leilão. Até o dia 20 de março as obras ainda poderiam receber lances. Para cada obra vendida, o valor correspondente foi injetado na campanha em nome do comprador, de acordo com Larissa Novais, gestora de projetos especiais da Benfeitoria.

Com um planejamento de comunicação, mapeamento de rede e ativação de artistas e influenciadores, a campanha conseguiu alcançar 156% do valor esperado pela campanha. De acordo com Larissa Novais⁸⁶, apesar de entender o risco de fazer um financiamento de valor tão elevado - considerando que para o projeto acontecer ele deveria atingir 100% da sua meta -, o posicionamento político que a campanha carregava criava um grande potencial de arrecadação.

Em um momento de crescimento de posicionamentos fundamentalistas e fascistas, Fidelis acredita que o tema de gênero e sexualidade ainda se encontrava em um campo superficial, transitando entre o ambiente acadêmico e setores diversos da sociedade, sem que houvesse penetração e irradiação. A exposição trouxe esse debate à tona ao enfrentar “setores ultra reacionários” que tentam barrar essa e outras discussões que são atravessadas pela sexualidade. Para Fidelis, é necessário que o debate seja aprofundado no campo artístico, para além de uma perspectiva essencialista, investigando “a operacionalidade histórica, conceitual, política e cultural destes objetos e como eles se interligam com estes assuntos através de uma exposição.”.

O viés da campanha de financiamento coletivo da Queermuseu, ao se tornar uma luta à censura e em favor da liberdade de expressão, aumentou seu público-alvo, levando o debate para além das questões de gênero e sexualidade, e, portanto, aumentando o leque de contribuidores em potencial não apenas para aqueles que se engajam e se posicionam politicamente a favor da luta da comunidade LGBTQ, mas também para aqueles que lutam contra a onda conservadora e fascista que surge em um momento de polarização extrema da sociedade. A respeito da mobilização que houve quanto a Queermuseu, Fidelis pontua:

⁸⁵ “Leilão 'Queremos Queer' arrecada mais de R\$300 mil e lances ainda podem ser feitos”. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/leilao-queremos-queer-arrecada-mais-de-r300-mil-e-lances-ainda-podem-ser-feitos>>. Acesso em 24 de maio de 2018.

⁸⁶ Informação obtida em entrevista por e-mail em 09 de abril de 2018.

Esse projeto e o sucesso dele contribui para que a sociedade entenda a importância da mobilização em torno de causas e que esta mobilização inclua também financiamento e não apenas reivindicação. É preciso considerar que estamos vivendo um regime de exceção no Brasil e os governos federal e muitos estaduais não mudarão seu interesse sobre o assunto. Não faz parte da agenda deles. O que houve entretanto foi um aumento de consciência significativo que de que uma mobilização e engajamento eficientes, como o que foi feito em todo o processo da Queermuseu, desde sua defesa até sua reabertura, vale a pena é possível, e que as artes visuais, até então consideradas com pouca penetração pública, podem ter um raio de alcance imenso. (FIDELIS, 2018)

5. Conclusão e Considerações Finais

No que diz respeito ao financiamento de projetos LGBTQ, é notório que exista a mobilização de um ou mais grupos sociais para a viabilização e execução coletiva de projetos que atendam à demanda desse grupo. No caso da comunidade LGBTQ é importante pontuar que a marginalização desse grupo reflete, para boa parte, em sua posição social e econômica - nesta análise também é necessário haver um recorte de gênero e de raça -, o que limita os recursos disponíveis de investimento desse público alvo.

Nesse momento o poder de articulação de rede é importante, atingindo quem pode entrar com o capital financeiro, transformando-o em efetivamente um produto. Conforme a publicação da revista La Gandhi Argentina (1998, apud LOURO, 2001, p. 542), “as minorias nunca poderiam se traduzir como uma inferioridade numérica mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho - gay, étnico, de gênero”. A articulação de movimentos sociopolíticos é essencial e mostra-se interligado e atravessando diversas questões.

Enxerga-se, a semelhança com a captação de recursos através de leis de incentivo, onde determinadas empresas ou pessoas viabilizam um projeto através do aporte financeiro. O que tem sido percebido, no entanto, é que para atender a uma comunidade LGBTQfóbica, conservadora e heteronormativa que concentra o poder decisório dos recursos oriundos da renúncia fiscal, seja através do não financiamento de projetos com determinadas temáticas, indo até a sucumbência logo à primeira polêmica ou (falsa) acusações sobre projetos apoiados - atitude que demonstra fins claramente econômicos e não um posicionamento político da empresa -, promove-se um discurso de empreendedorismo a respeito do financiamento coletivo, uma espécie de “faça você mesmo” coletivo. Afasta-se a ideia da necessidade da presença do Estado na formulação de políticas públicas e da atuação governamental que garanta a preservação de direitos de acesso e consumo cultural.

É possível perceber, também, que a cultura e as artes ainda são analisadas pela sociedade como secundárias. De acordo com Portella (2016), a cultura “geralmente envolve um orçamento pequeno e está muito distante de receber a

importância para o desenvolvimento das nações como a economia obtém” (PORTELLA, 2016, p. 13). A ausência de políticas públicas culturais que atendam às demandas dos grupos reforça que não é de preocupação pública urgente a formação e a preservação da identidade sociocultural de determinados grupos.

Nessa questão, entende-se que, no caso da Queermuseu, mesmo a exposição mudando de vocação, passando a abordar centralmente as questões de censura e liberdade de expressão, e apesar de ter sido praticamente institucionalizado devido a toda a repercussão em torno de si, ainda carrega em seu nome a carga política e social de se tratar de um projeto *Queer*, que debate questões de gênero e sexualidade. Dessa forma, a campanha do financiamento coletivo, apesar de não fazer uso principal dessas questões, ainda será sempre uma exposição que irá produzir e gerar debate simplesmente através de seu nome. Tadeu Silva (2000, apud LOURO, 2001) considera a teoria *queer* como uma reviravolta epistemológica, onde o

pensar *queer* (homossexual, mas também “diferente”) e não *straight* (heterossexual, mas também “quadrado”) (...) nos obriga a considerar o impensável, o que é proibido pensar, em vez de simplesmente considerar o pensável, o que é permitido pensar. (...) O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais, mas que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, neste sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa. (SILVA, 2000, apud LOURO, 2001, p. 550)

Para Fidelis, o projeto e seu sucesso favorecem o entendimento da “importância da mobilização em torno de causas e que esta mobilização incluía também financiamento e não apenas reivindicação” (FIDELIS, 2018). É necessário que, além da discussão e consciência da pauta, seja disponibilizado os meios de execução para que esses projetos alcancem a sua finalidade, para que ocorra uma abertura cada vez maior do diálogo na sociedade.

É fundamental que as instituições acadêmicas e culturais analisem os mecanismos de financiamento que projetos que debatam determinadas questões - nesse estudo buscou-se entender a respeito da questão LGBTQ, gênero e sexualidade, mas é possível elencar a discussão sobre raça e imigração, por exemplo - estão utilizando para sua execução. Dessa forma será possível elaborar

ferramentas que atinjam esses produtores e que levem o debate à um patamar público. O alcance público dessas questões pode fazer com que seja possível um projeto escolher entre os tipos de mecanismo de financiamento ele pode recorrer, seja ele público, coletivo ou privado, sem precisar se encontrar limitado à apenas um deles para sua execução. Dessa forma será possível expandir o diálogo sobre questões relevantes quanto ao gênero e sexualidade, além de outras pautas que são levantadas em seus atravessamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998

BRASIL. **Decreto nº 5.761**, de 27 de abril de 2006. Regulamenta a Lei no 8.313, de 23 de dezembro de 1991, estabelece sistemática de execução do Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/decreto/d5761.htm>. Acesso em: 31 de março de 2018.

_____. **Decreto nº 91.144**, de 15 de março de 1985. Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144.htm>. Acesso em: 31 de março de 2018.

_____. **Decreto nº 99.600**, de 13 de outubro de 1990. Aprova a Estrutura Regimental da Secretaria da Cultura da Presidência da República, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/D91144.htm>. Acesso em 31 de março de 2018.

_____. **Lei nº 7.505**, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L7505.htm>. Acesso em 31 de março de 2018.

_____. **Lei nº 8.313**, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em 31 de março de 2018.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

COC - Center for Culture and Recreation. **About COC**. s/n. Disponível em: <<https://www.coc.nl/engels>>. Acesso em 13 de abril de 2018.

COSTA, Bruna Gazzi; LORENZI, Fabiane Langon; HENNIGEN, Inês. **Financiamento Coletivo: problematizando empreendedorismo, inovação e mecanismos de visibilização**. In: Informática na Educação: teoria e prática, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 161-176, jan./jun. 2015.

DOMINGUES, João. **A diversidade atrofiada: políticas de regulação urbana e movimentos culturais insurgentes na cidade do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013

EAGLETON, Terry. **A idéia de Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FARO, Julio Pinheiro. **Uma nota sobre a homossexualidade na história.** Revista Subjetividades, vol 15, núm. 1, pp. 124 - 129. Universidade de Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000100014>. Acesso em 11 de abril de 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. Entrevista concedida à autora por e-mail. 31 de maio de 2018.

FREIRE, Alberto. **Fomento à cultura.** Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2013. Coleção Política e Gestão Culturais. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/fomento_a_cultura.pdf>. Acesso em 31 de março de 2018.

GUARISCHI, R. M.; VALENTE, M. I. **A construção de identidades e a fragmentação do sujeito Pós-Colonial em *A Raisin in the Sun*.** In: NITRINI, Sandra et al. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11. Anais... São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book.

Grupo Gay da Bahia. **Relatório 2017 - Pessoas LGBT mortas no Brasil.** 2017. Disponível em: <<https://homofobiamata.wordpress.com/estatisticas/relatorios/>>. Acesso em 31 de março de 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais** / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende et all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

LOURO, GUACIRA LOPES. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação.** Rev. Estud. Fem. [online]. 2001, vol.9, n.2, pp.541-553

MEDEIROS, Raquel. **O New Look de Flávio de Carvalho.** *Nas Entrelinhas.* 15 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>>. Acesso em 06 de maio de 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac).** O que é?, 2016. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br/programa-nacional-de-apoio-a-cultura-pronac->>. Acesso em 31 de março de 2018.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a questão das diferenças.** In: XXVI Congresso de Leitura do Brasil (COLE). Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, 2007. vol. 1. p. 1-19, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2018.

_____. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização.** Sociologias [online]. 2009, n.21, pp.150-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-45222009000100008&script=sci_abstract&lng=pt>. Acesso em 12 de abril de 2018.

NEVES, Cleiton Ricardo das; ALMEIDA, Amélia Cardoso de. **A identidade do “Outro” colonizado à luz das reflexões dos estudos pós-coloniais.** Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB) Nº. 20, Brasília, jan. – jul. 2012.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura & Identidade.** In: Teorias e Políticas da Cultura: Visões Multidisciplinares. Org. Gisele Marchiori Nussbaumer. Salvador: EDUFBA, 2007.

PINTO, Suely Lima de Assis. **A socialização humana e a internalização da cultura.** Revista Eletrônica de Educação do Curso de Pedagogia do Campus Avançado de Jataí da Universidade Federal de Goiás. Vol. I - n. 2, jan/jul, 2006.

PORTELLA, Gustavo. **O ovo da serpente. A economia da cultura entre leis de incentivo e novos meios de financiamento.** Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal Fluminense – Curso de Produção Cultural, 2016.

REIS, Toni e EGGERT, Edla. **Ideologia De Gênero: Uma Falácia Construída Sobre Os Planos De Educação Brasileiros.** Educ. Soc. [online]. 2017, vol.38, n.138, pp.9-26. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v38n138/1678-4626-es-38-138-00009.pdf>>.

SÃO PAULO. **Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990.** Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/lei_de_incentivo/index.php?p=6>. Acesso em 12 de abril de 2018.

SARKOVAS, Yakoff. **O incentivo fiscal à cultura no Brasil. Canal Contemporâneo,** 2005. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000355.html>>. Acesso em 31 de março de 2018.

SHIRKY, Clay. **A Cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado.** Tradução: Celina Portocarrero - Rio de Janeiro: Zahar, 2011

_____. **Lá vem todo mundo: o poder de organizar sem organizações.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VALIATI, Vanessa. **Crowdfunding e indústria cultural: as novas relações de produção e consumo baseadas na cultura da participação e no financiamento coletivo.** Artigo Revista Verso e Reverso (Unisinos), XXVII (64). P. 43-49, janeiro-abril 2013. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2013.27.64.07>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

VALIATI, Vanessa. e TIETZMANN, Roberto. **Crowdfunding: O Financiamento Coletivo como Mecanismo de Fomento à Produção Audiovisual**. In: Intercom – XIII Congresso de Ciências Sociais da Comunicação da Região Sul – Chapecó – SC – 31/05 a 02/06/2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1090-1.pdf>>. Acesso em 08 de abril de 2018.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: TADEU DA SILVA, Tomaz; WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. Identidade e diferença. Petrópolis: Vozes, 2005.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 03/08/2018

Eu, **ISABELA PEREIRA CARVALHO**, CPF 381.531.768-11, formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“Os desafios da Produção Cultural LGBTQ no acesso ao financiamento público à cultura: um estudo de caso da Queermuseu.”** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



ISABELA PEREIRA CARVALHO