

Coleção Samuel Costa do MIS-GO

Fotografia, memória, homoerotismo

Samuel Costa Collection from MIS-GO: photography, memory, homoeroticism

Recebido em: 08/03/2024

Aprovado em: 02/09/2024

Keith Valéria Tito

Samuel José Gilbert de Jesus

[Sobre os autores >>](#)

RESUMO

O artigo propõe apresentar a coleção e a trajetória do fotógrafo Samuel Costa com ênfase em suas imagens homoeróticas. O texto visa estabelecer um paralelo entre a sua produção e a dos pioneiros da fotografia em Goiânia para pensarmos como ela tem sido comunicada pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), do período de sua aquisição aos dias atuais. Pretende-se, ainda, discorrer sobre conservação fotográfica e a sua relevância para a preservação da história e da memória LGBTQIA+ no estado e o papel do referido museu nesse contexto.

Palavras-chave: Samuel Costa; conservação; fotografia; memória; homoerotismo.

ABSTRACT

This article proposes to present the collection and career of photographer Samuel Costa, with an emphasis on his homoerotic images. The text aims to establish a parallel between his production and that of the pioneers of photography in Goiânia, in order to think about how it has been communicated by the Museum of Image and Sound of Goiás (MIS-GO) from the period of its acquisition to the present day. We also intend to discuss photographic conservation, and its relevance to the preservation of LGBTQIA+ history and memory in the state, and the role of this museum in this context.

Keywords: Samuel Costa; conservation; photography; memory; homoeroticism.



Introdução

Samuel Costa foi um fotógrafo goiano que, na década de 1970, mudou-se para Paris e por lá se profissionalizou (figuras 1 e 2). Em nossos estudos é compreendido como um sujeito histórico e social que, durante o seu percurso, produziu imagens que dialogaram com o que Manoel Luiz Salgado Guimarães, no prefácio do livro de Durval Muniz de Albuquerque Junior, nos ensinou a compreender como “afeição pela vida e modo de estar no mundo”.¹ O seu acervo foi constituído de 1968 a 1987, ano de seu falecimento. Em 2010 foi doado ao Museu da Imagem e do Som de Goiás por sua mãe, Ambrosina Franco, e passou a ser denominado *Coleção Samuel Costa do MIS-GO*.

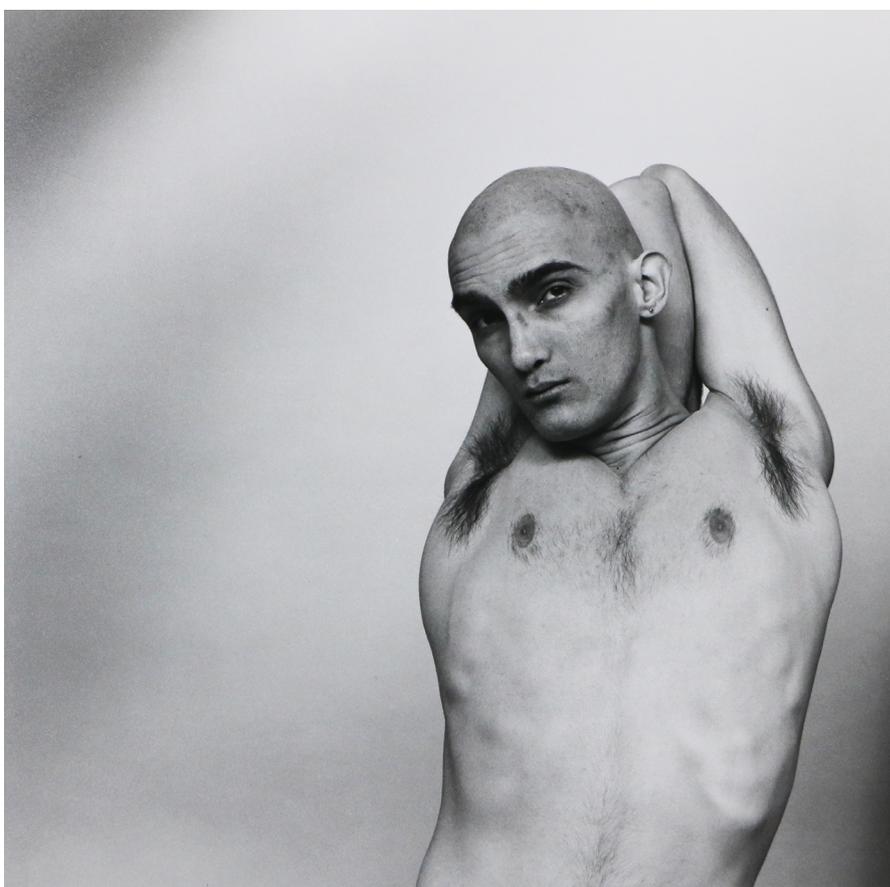


Figura 1. Samuel Costa. Autorretrato. Década de 1980. Acervo MIS-GO.

¹ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado Guimarães. Prefácio. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 16.



Figura 2. Samuel Costa. Autorretrato. 18 fev. 1984. Acervo MIS-GO.

A coleção é formada por um conjunto documental que reflete a sua intensa produção e as relações por ele estabelecidas nesse período. Trata-se de documentos de variados formatos e tipologias: correspondências, discos em vinil, livros, periódicos, cadernos de anotações, diários, cartazes, portfólio, cartões-postais, ampliações fotográficas, negativos flexíveis (color e p/b) e diapositivos. Diante dessa diversidade temática, nos ateremos às ampliações fotográficas, apresentando imagens da série que versam sobre o corpo masculino homoerótico. Buscaremos compreendê-las não somente por um viés analítico mas também sob a ótica da sua constituição enquanto acervo/coleção, na intenção de desvelar os processos que as envolvem, sejam eles museológicos, históricos, de produção, dentre outros.

Várias questões nos motivam ao estudo da Coleção Samuel Costa: a oportunidade de pensar nas formas de comunicação e nos silenciamentos que atravessam o seu conjunto fotográfico; o impacto das ações de conservação fotográfica para preservação dessa coleção, mas, sobretudo, da memória acerca da temática ali trabalhada; pensar sobre o efeito dessa produção para o próprio fotógrafo - gay, nascido no interior de Goiás, no seio de uma família religiosa, de orientação evangélica; refletir sobre o distanciamento

temático e temporal dessa coleção em detrimento das demais que integram o acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), uma vez que a maioria é constituída pela produção dos pioneiros da fotografia em Goiânia, entre as décadas de 1930 e 1950.

A primeira parte do texto apresenta a coleção fotográfica de Samuel Costa e as temáticas que a instituem como tal, com ênfase na série de fotografias homoeróticas masculinas, produzidas prioritariamente nos anos 1980. Como embasamento teórico, trabalhamos o conceito de *homoarte* para nos ajudar na compreensão não somente da historicidade dessas imagens, mas também do seu caráter interdisciplinar e aglutinador. Esse conceito contribui para que possamos, no decorrer do texto, abordar questões relativas à comunicação e ao silenciamento dessa coleção. Em seguida, abordaremos temas relacionados à conservação fotográfica. O estudo das ampliações fotográficas de Samuel Costa nos levou a refletir sobre questões ligadas à sua conservação. Conservar as fotografias constituintes de um acervo, além de prolongar o seu tempo de existência, nos ajuda na compreensão sobre a importância de se preservar a sua materialidade e também as histórias e memórias que ali se manifestam, dentre elas, as LGBTQIA+. Na parte final do texto, nos detemos a refletir sobre a comunicação e os silenciamentos das coleções fotográficas do Museu da Imagem e do Som de Goiás, com ênfase na Coleção Samuel Costa e Pioneiros da Fotografia em Goiânia.

Em consonância com os autores Baptista, Boita, Escobar, Tedesco, Quintiliano e Ribeiro, utilizamos em nossa pesquisa a sigla LGBTQIA+ para nos referirmos às pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros, *queer*, intersexo e assexuais sem, com isso, excluir as demais representatividades, uma vez que a sigla se faz dinâmica e em constante transformação.

De fato, o Brasil criminalizou a LGBTfobia em 2019 quando o Supremo Tribunal Federal a atrelou à Lei de Racismo (7716/89). Desde então, a Carta Magna considera crime a “discriminação por orientação sexual e identidade de gênero”. É por esse motivo que utilizamos a sigla LGBTQIA+ em nossos estudos, uma vez que esta é a forma vigente no campo da Justiça e Políticas Públicas, indicando a existência de múltiplas outras identida-

des que reivindicam seu lugar no campo das sexualidades dissidentes, tal como se vê nas siglas que a cada ano se renovam para representar a comunidade em questão.²

A utilização da sigla LGBTQIA+ em nossos estudos foi uma decisão também inspirada pela produção conjunta dos autores Baptista, Boita e Wichers³ que a aproxima do campo da museologia. Ao promoverem tal aproximação, cunharam o termo *Museologia LGBT*, sendo esta uma escolha política e também teórica, que contribui para que possamos refletir sobre como as sexualidades dissidentes têm sido acolhidas (ou não) pelos museus, dentre eles, o Museu da Imagem e do Som de Goiás, detentor da coleção a qual temos pesquisado ao longo dos anos.

Constituição e trajetória da coleção fotográfica Samuel Costa

As coleções fotográficas que integram os acervos museológicos são, antes de tudo, testemunhas e narradoras de acontecimentos. Apresentam uma diversidade de relatos e fatos a serem apreciados e investigados. Mostram-se como um profícuo instrumento de pesquisa e conhecimento. São vestígios, evidências palpáveis da existência de um período histórico e da existência física dos sujeitos daquele tempo. Porém, ocultam ao mesmo tempo que revelam. São artefatos dotados de atributos, produzidos por meio de uma série de interferências. Seus sentidos são certificados pelas relações documentais e contextuais nas quais estão inseridos. Precisamos estar alertas para não naturalizarmos as suas vozes e os seus silenciamentos. Adquirir uma postura crítico-analítica no trato desse material é fundamental. Esse é um exercício de vigilância constante. Tarefa difícil e nem sempre alcançada, mas podemos trilhar caminhos estando

² BAPTISTA, Jean Tiago; BOITA, Tony; ESCOBAR, Jeanine Vargas; TEDESCO, Caio de Souza; QUINTILIANO, Marta; RIBEIRO, Lucas. Sexualidade, gênero, raça e classe no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram): por uma guinada queer interseccional e decolonial (texto base para o dossiê "Memória, Museologia LGBTQIA+ e Museus Nacionais. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 57, 2023. p. 3.

³ BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony; WICHES, Camila (org.). O que é museologia LGBT?. *Revista Memórias LGBT+Feminismo*, ano 7, ed. 12, 2º sem. 2020. p. 7.

mais alertas para a compreensão das pistas inerentes a ele, o que nos possibilitará a sua leitura e interpretação.

No que tange à coleção fotográfica de Samuel Costa, compreender a sua historicidade, considerando a sua constituição, preservação e comunicação, além de revelar indícios sobre a trajetória desse fotógrafo enquanto sujeito de um tempo histórico, nos permite a reflexão sobre o impacto de sua coleção junto ao Museu da Imagem e do Som de Goiás e à sociedade na qual está inserida. No caso de suas fotografias homoeróticas, nos ajuda a compreender como têm sido pensadas e trabalhadas por essa instituição, assim como por seus pesquisadores e visitantes.

O conjunto fotográfico que integra essa coleção é amplo no que diz respeito à variedade temática e à quantidade numérica.⁴ Os assuntos são diversificados, estendendo-se da fotografia urbana (Brasil e exterior) às paisagens rurais; retratos de artistas; imagens do homem do campo e seus afazeres; fotografia publicitária, dentre outras temáticas (figuras 3 a 8).

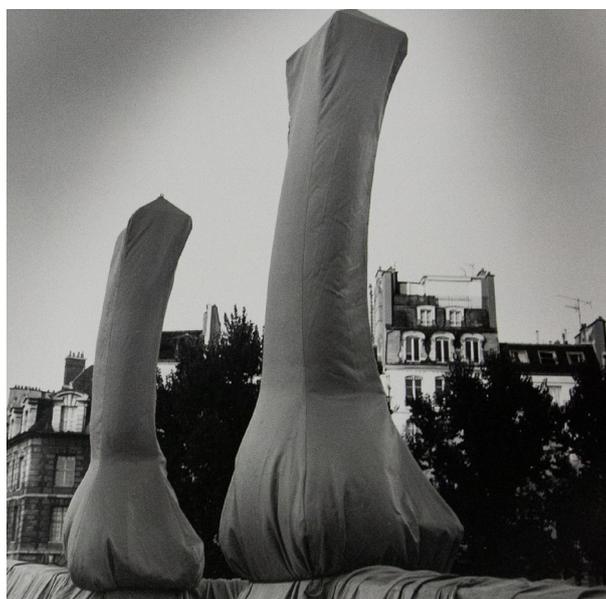


Figura 3. Pont Neuf. Instalação do artista plástico Christo. 18 set. 1985. Paris.
Acervo MIS-GO.

⁴ Ampliações em p/b – quantidade: 1.930; negativos p/b 35” – quantidade: 32.100; diapositivos 35” – quantidade: 5.700; diapositivos 6x6 cm – quantidade: 500.

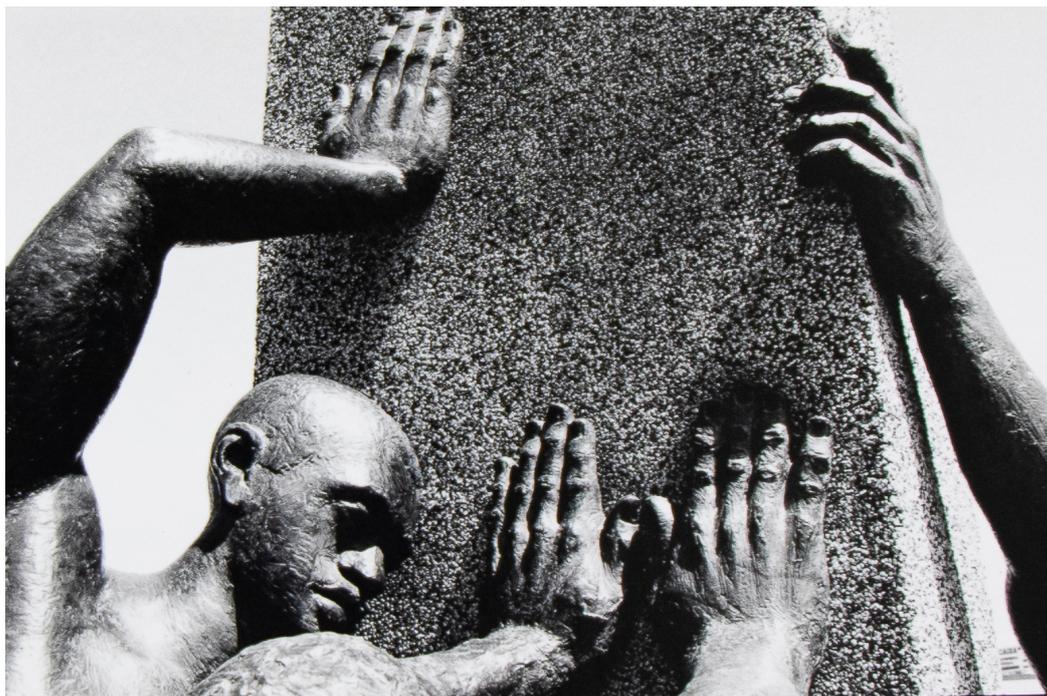


Figura 4. "Das mãos para o trabalho". Praça Cívica. 1984. Goiânia. Acervo MIS-GO.



Figura 5. Foto para matéria "Le stress n'est pas toujours nocif" na revista Psychologies. 1986. p. 22. Paris. Acervo MIS-GO.



Figura 6. Fazenda de Idelbran. 1981. Jataí-GO. Acervo MIS-GO.



Figura 7. Maria Bethânia. Cantora. 1979. Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). São Paulo. Acervo MIS-GO.



Figura 8. Serge Gainsbourg. Cantor/compositor. Cassino de Paris. 1985.
Acervo MIS-GO.

Esse conjunto apresenta ainda uma extensa série composta por imagens do corpo masculino e de caráter homoerótico (figuras 9 a 12). São fotografias que evidenciam as manifestações de rua de movimentos homossexuais na Europa, ocorridos nos anos 1980; retratos que destacam o corpo masculino, por vezes nu e/ou erotizado, tendo sido produzidas nas ruas e avenidas de cidades como Paris e Londres e em ambientes internos, como o seu apartamento e estúdios fotográficos. Parte considerável dessa produção foi publicada em revistas como *Gai Pied Hebdo*.⁵ Existem, ainda, fotografias representativas do carnaval gay (Brasil e Itália) e imagens de boates e clubes noturnos (Paris).

⁵ Revista gay francesa cujo nome foi sugerido pelo filósofo Michel Foucault. Foi fundada por Jean Le Bitoux em 1979.



Figura 9. Participantes da Manifestação Homossexual. Rua de Rivoli. Paris, IV Distrito. 1985. Acervo MIS-GO.



Figura 10. Homem em primeiro plano. Déc. 1980. Paris. Acervo MIS-GO.



Figura 11. Jöel J. 1984. Paris. Acervo MIS-GO.
Foto publicada na Revista *Gai Pied Hebdo*, n. 149-150. 22 dez. 1984. p. 48.



Figura 12. Às margens do Rio Sena. Quarteirão das Tulherias. Paris. 1985.
Acervo MIS-GO.

A produção de Samuel Costa se aproxima do conceito de homoarte trazido por Wilton Garcia no sentido de esse fotógrafo “interpelar a experimentação com alteridades e julgar a experimentação pela condição sensível da erótica”. Para o autor, esse conceito

está atrelado à noção de arte, apresentando uma expressão complexa de aspectos de subjetividade, tendo em vista as características de inspiração, criação e manutenção das experiências contextuais para o desenvolvimento de um produto artístico. A construção do conceito de *homoarte* não visa a estabelecê-la como temática à margem, à parte no universo das artes visuais; pelo contrário, visa a (re)dimensionar os critérios das condições adaptativas das fronteiras que canonizam o sistema da linguagem hegemônica. Torna-se desnecessário afirmar que a arte traz consigo uma teia de significações marcadas pelas experimentações do artista com o evento e seu contexto cultural.⁶

O autor nos ajuda a compreender que homoarte não é uma categoria tradicional para o estudo das artes e que ela se faz diante da construção de um olhar atento às diversidades, às alteridades, nas relações com o outro e, conseqüentemente, podemos dizer que nas relações interdisciplinares, inserindo aí um diálogo com as artes e a cultura visual, a museologia, com a estética, a performance e também a poética, dentre outras. O seu conceito é abrangente e ao mesmo tempo acolhedor, uma vez “que amplia e representa a sua designação para a arte homoerótica, para a arte gay, lésbica ou *queer*”. Ainda, sob a perspectiva de Wilton Garcia,

o conceito de *homoarte* deve ser compreendido a partir de um grande guarda-chuva que abarca a diversidade de imagens, experiências, práticas, teorias, subjetividades, formas e conteúdos para além de uma arte homoerótica, da qual não se configura como sinônimo textual. A *homoarte*, aqui, negocia uma noção que amplia e representa a sua designação, tanto para a arte homoerótica, quanto para a arte gay, arte lésbica ou arte *queer*. Dito de outra forma, esse conceito deve ser visto/lido como leque de possibilidades enunciativas sobre a dinâmica de alteridades homoeróticas, cujas resultantes deslizam sobre as estratégias discursivas (ambiguidade,

⁶ GARCIA, Wilton. Arte homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos. *Revista Gênero*, v. 12, n. 2, 2012. p. 136-137.

corpo, diferença, resistência e ironia). No campo da arte contemporânea, torna-se necessário (re)dimensionar os princípios que servem de coordenadas do percurso específico dessa manifestação híbrida da arte homoerótica [...]. O conceito de *homoarte* está atrelado à noção de arte, apresentando uma expressão complexa de aspectos de subjetividade, tendo em vista as características de inspiração, criação e manutenção das experiências contextuais para o desenvolvimento de um produto artístico.⁷

O conceito de *homoarte* contribui para a compreensão de que o erótico não se reduz somente às relações sexuais. Engloba uma série de fatores, como desejo, prazer, poder, comportamento, cumplicidade e subjetividades múltiplas. Para Adelaide Oliveira de Oliveira:

O erotismo tem na arte talvez o veículo mais adequado para manifestar suas delicadezas, cumplicidade, revelações e relações psicológicas. Tudo isso percebido em vários níveis: o social, o político, a orientação e a identidade sexual, camadas que vão dar significados ao erotismo quando expresso em imagens.⁸

A palavra *homoerotismo*, embora englobe quaisquer relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo, neste artigo se refere prioritariamente às imagens que reportam às relações, desejos e afetos intermasculinos. O que nos levou à escolha dessa temática na obra de Samuel Costa foi o fato de perceber que, através dessas imagens homoeróticas, ele se posicionou no mundo. E também pelo fato de, até então, estas não terem sido pesquisadas e comunicadas, seja na academia, seja na instituição museológica que abriga a sua obra.

Nessa perspectiva, a Coleção Samuel Costa se diferencia das demais que constituem o acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), que, em sua maioria, são compostas por imagens produzidas entre 1930 e 1950 por profissionais denomina-

⁷ *Ibidem*, p. 135.

⁸ OLIVEIRA, Adelaide Oliveira de. *Imagens do corpo e da sensualidade na arte contemporânea paraense: o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e Orlando Maneschy*. Dissertação (mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. p. 88.

dos pela instituição como *Pioneiros da Fotografia em Goiânia*.⁹ Estes intencionaram exprimir o desenvolvimento urbano e social da capital na primeira metade do século XX. À exceção, temos a coleção da boate Jump, que dialoga com a produção de Samuel Costa ao retratar o ambiente de uma boate GLS¹⁰ (figuras 13 e 14).



Figura 13. Gogo boy. Boate Jump. 1998. Autor não identificado. Goiânia.
Acervo MIS-GO.

⁹ *Pioneiros da Fotografia em Goiânia* é também o nome do projeto realizado pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás em 2000, sob a coordenação de Stela Horta, à época responsável pelo acervo fotográfico da instituição. A partir desse projeto foram mapeados os doze primeiros fotógrafos que chegaram à capital. Como resultado, foi publicado, com título homônimo, o terceiro volume da série *Cadernos de Fotografia do MIS*, havendo, ainda, uma exposição fotográfica ressaltando a vida e obra de cada um deles.

¹⁰ Sigla criada em 1994, com o intuito de representar pessoas gays, lésbicas e simpatizantes com as suas causas.



Figura 14. Homens na boate em Londres. Déc. 1980.
Samuel Costa. Inglaterra. Acervo MIS-GO.

A Jump foi uma boate frequentada pelos goianienses entre o final da década de 1990 e os primeiros anos de 2000. Assim como as boates fotografadas por Samuel Costa, ficou conhecida por ser um espaço alternativo, de afetividade, convivência, empoderamento e solidariedade, onde as pessoas se encontravam buscando diversão. Mas, sobretudo, para afirmação de uma identidade construída sob a ótica da diversidade sexual (figura 15 e 16).



Figura 15. Apresentação de Gogo Boy. Boate Jump. Déc. 1990.
Autor não identificado. Goiânia. Acervo MIS-GO.

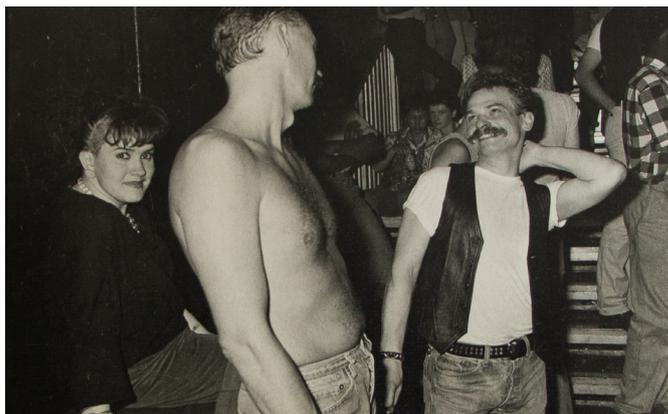


Figura 16. Trio. Déc. 1980. Samuel Costa. Londres.
Acervo MIS-GO.

O antropólogo Camilo Braz aprofunda tal questão ao pensar a respeito dos bares e boates gays para além dos afetos, resistências e solidariedades. Ele discute como esses ambientes são atravessados por uma perspectiva mercadológica. Segundo o autor:

A criação de um mercado comercial voltado para o público “homossexual”, no Brasil, remete aos anos de 1960. É nessa década que foram abertas, na cidade de São Paulo, algumas boates declaradamente destinadas a um cliente “homossexual” de classe média [...]. O número de estabelecimentos tais como saunas, bares e boates, cresceu nas décadas seguintes, especialmente depois da abertura política, nos anos 1980. Nos anos 1990, tal movimento expandiu-se e chegou até a internet. Surgiu assim, a categoria GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), propagada a partir do festival MixBrasil de 1994, que incluía um site e um festival de cinema e moda “alternativo”, voltados para esse público.¹¹

Tais considerações nos ajudam a entender os efeitos do mercado em espaços como a boate Jump e outros frequentados e registrados por Samuel Costa ao longo de sua trajetória. Nos ensina a olhar para esses espaços não apenas como lugares de afetividade, resistência e solidariedade, mas também como um ambiente atravessado por interesses de mercado, que contribui para a produção de um repertório discursivo acerca de públicos distintos. Dessa forma, faz-se necessário que estejamos alertas para os efeitos metafóricos de conduta do mercado

¹¹ BRAZ, Camilo. De Goiânia a Gayânia: notas sobre o surgimento do mercado “GLS” na capital do cerrado. *Estudos Feministas*, Florianópolis, jan./abr. 2014. p. 282.

em suas ambivalências, a fim de torná-lo analiticamente relevante para um questionamento antropológico crítico em torno da discursividade produzida por ele a respeito de sujeitos, corpos, identidades e categorias sexuais contemporâneas.¹²

Retratar tais questões através da materialidade fotográfica pertencente a uma instituição museológica como o MIS-GO torna-se viável, também, pelo fato de esses objetos passarem por tratamentos de conservação preventiva, o que garante o prolongamento de sua existência e, conseqüentemente, de seu acesso por pesquisadores e visitantes da instituição. Preserva-se as informações e também a memória e a história intrínsecos a esses artefatos imagéticos.

Preservando materialidades e memórias: Coleção Samuel Costa e as ações de conservação fotográfica

Trabalhar com a Coleção Samuel Costa nos levou a refletir sobre como temos realizado as nossas pesquisas atualmente e porque se faz necessário ressaltar a importância da conservação dos acervos fotográficos e, ainda, como essa ação se relaciona com a preservação da memória e dos acontecimentos históricos inerentes a eles.

Para o historiador Jacques Le Goff, a memória possui uma propriedade de conservar certas informações. É capaz de nos direcionar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais podemos atualizar impressões ou informações passadas ou que representamos como passada. A memória, de acordo com o seu pensamento, além de estar ligada à vida social, é um objeto de atenção do Estado para conservar o passado e produzir *documentos/monumentos*, que seriam, segundo o autor, os materiais que se aplicam à memória coletiva e à História, como podemos ver na citação a seguir:

Fenômeno individual e psicológico (cf. *soma/psiche*), a memória liga-se também à vida social (cf. *sociedade*). Esta varia em função da presença, ou da ausência da escrita (cf. *oral/escrito*), e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/*

¹² *Ibidem*, p. 292.

presente), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história (cf. *filologia*), acumular objetos (cf. *coleção/objeto*). A apreensão da memória depende, deste modo, do ambiente social (cf. *espaço social*) e político (cf. *política*): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. *imaginação social, imagem, texto*) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. *ciclo, gerações, tempo/temporalidade*).¹³

Jacques Le Goff, ao analisar semanticamente as palavras monumento e documento, constata que *monumento* é tudo aquilo que evoca o passado e pereniza a recordação, como, por exemplo, os atos escritos, as obras comemorativas de arquitetura ou de esculturas, um monumento funerário etc. É uma espécie de legado à memória coletiva que se conecta ao poder de “eternizar” as sociedades históricas. O *documento* está ligado à ideia de prova, na visão do positivismo do século XIX, que compreendia o documento (textual) como prova de acontecimentos, sendo este autêntico, sem interferências externas a ele. Le Goff nos leva à reflexão sobre a importância da crítica e da problematização dos documentos. O documento não pode ser compreendido apenas como um produto do tempo passado, mas também como produto da sociedade que o produziu e consumiu segundo as relações naquele momento estabelecidas e que sobrevive a outros tempos, tornando-se, assim, monumento.¹⁴

Segundo Le Goff, o monumento pode ser compreendido como uma construção, uma modelagem de aparência duvidosa.¹⁵ Por isso, a importância de se questionar, de problematizar as nossas fontes documentais a partir de uma reflexão crítica, científica. É dessa maneira que buscamos trabalhar a Coleção Samuel Costa, atentos às entrelinhas, lembrando constantemente que esta é uma construção histórica que carrega consigo várias intencionalidades. Considerando ainda que os documentos constituintes dessa coleção sobreviveram às ações do tempo graças, em parte, às atividades de conservação preventiva a que são submetidos.

¹³ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990. p. 419.

¹⁴ *Ibidem*, p. 462-463.

¹⁵ *Ibidem*, p. 473.

Como pesquisadores de acervos fotográficos interessados em materialidade documental e nos estudos sobre memória LGBTQIA+, acreditamos ser importante para o desenvolvimento dos nossos trabalhos a compreensão das estruturas (físico-químicas) dos materiais fotográficos que são essenciais para a realização dos procedimentos adequados de conservação. É fundamental que se conheça o tipo de objeto fotográfico (daguerreótipo, ambrótipo, ampliação fotográfica, diapositivo, negativo de vidro, flexível ou rígido etc.) e os elementos que fazem parte de sua composição. Reconhecer os processos fotográficos também é importante. Todos esses elementos contribuem para a definição dos instrumentos e materiais que serão utilizados durante o tratamento de conservação. Influencia também a tomada de decisão sobre o acondicionamento e a guarda,¹⁶ assim como as condições de exibição em possíveis ações de comunicação com o público, como, por exemplo, as exposições fotográficas.

A preservação fotográfica, de acordo com Filippi, Lima e Carvalho,¹⁷ impõe uma reflexão sobre vários aspectos: a diversidade do conjunto de registros fotográficos que se tem em mãos (negativos em preto e branco e em cores, álbuns, objetos e outros); o estado de conservação como um todo e, posteriormente, caso a caso; o sistema de acondicionamento de cada subconjunto, envolvendo tratamentos básicos de limpeza e estabilização; o manuseio sem danos aos materiais; a área de guarda, respeitando os padrões de armazenamento; o tipo de divulgação previsto para as imagens; o acesso às imagens. No caso das ampliações fotográficas da coleção fotográfica de Samuel Costa, todas passaram pelo tratamento de conservação preventiva, seguindo esse passo a passo. As imagens abaixo destacam alguns desses procedimentos (figuras 17 a 20).

¹⁶ O acondicionamento é primeira proteção que o material fotográfico recebe. São os invólucros e as embalagens produzidos com materiais apropriados, de acordo com os critérios de conservação preventiva estabelecidos. A guarda consiste no armazenamento dos documentos fotográficos em mobiliário específico, como armário de aço ou armários deslizantes de boa qualidade.

¹⁷ FILIPPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções fotográficas*. São Paulo: Arquivo do Estado; Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 19.

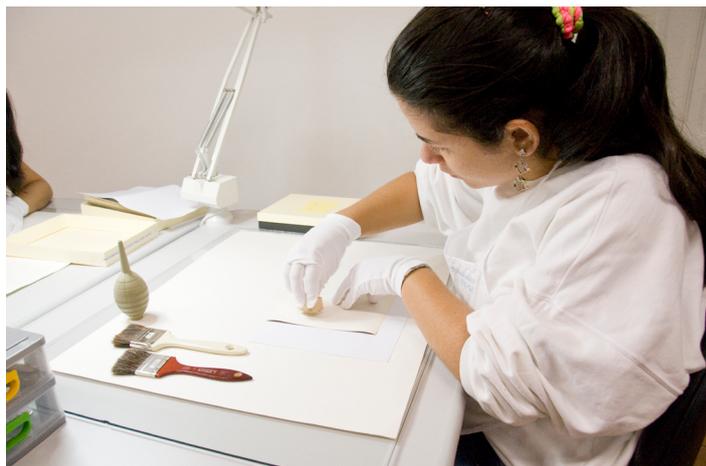


Figura 17. Tratamento de conservação preventiva. 2010. Arquivo MIS-GO.



Figura 18. Higienização mecânica. Varredura com trincha. 2022.
Foto: Keith Valéria Tito.



Figura 19. Embalagens "Coleção Samuel Costa" antes do tratamento de conservação. Foto: Keith Valéria Tito.

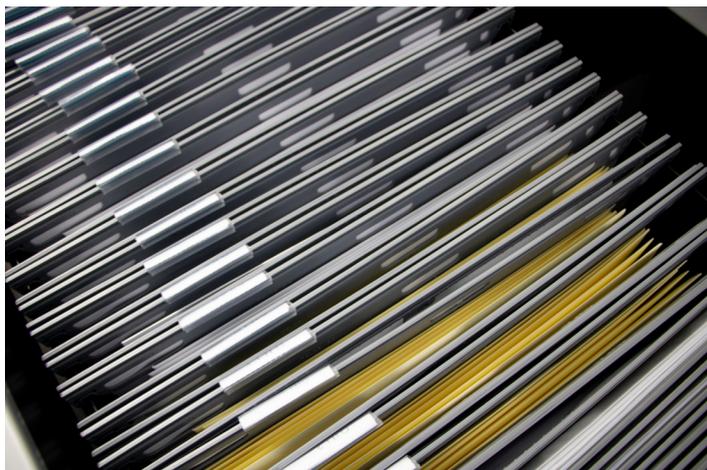


Figura 20. Acondicionamento das ampliações fotográficas após tratamento de conservação. 2021. Foto: Keith Valéria Tito.

Os acervos fotográficos se formam por diferentes razões e por meio das mais variadas composições de processos, formatos e conteúdo. A conservação de materiais fotográficos juntamente com as atividades museológicas de documentação, pesquisa e comunicação nos alertam para a importância dessas ações. Esse conjunto de práticas demonstra a necessidade da existência de uma equipe multidisciplinar e qualificada para a gestão dos acervos fotográficos, o que nem sempre é possível, devido a uma série de fatores, como a ausência de recursos financeiros destinados à área; a falta de concurso público para garantir a permanência de um quadro técnico, evitando, assim, a descontinuidade das atividades; o esvaziamento e sucateamento das instituições a cada troca de governo (no caso de instituições vinculadas ao poder público); e a ocupação de cargos de gestão museológica por indicações políticas e não técnicas.

Faz-se urgente a efetivação de políticas públicas que garantam recursos financeiros e humanos para a preservação desse patrimônio. É primordial assegurar a sua sobrevivência e, ainda, sensibilizar a comunidade para a sua importância, para que ela se veja refletida nesses bens, que compreenda que as instituições de memória e os bens ali preservados fazem parte da sua história como indivíduo e como sociedade.

Discorrer, mesmo que de forma breve, sobre memória e conservação fotográfica através da Coleção Samuel Costa nos permitiu evidenciar como essas ações são relevantes para o desenvolvi-

mento de pesquisa e estudos no campo da museologia, das artes, da história e demais áreas do saber que se utilizam dos acervos e coleções museológicas. Fez-nos perceber ainda que a preservação da materialidade fotográfica está ligada também à preservação da história e da memória (individual ou coletiva) de inúmeros grupos e comunidades, dentre eles o LGBTQIA+.

As coleções fotográficas do MIS-GO concentram uma infinidade de histórias e memórias a serem contadas e revisitadas. Por meio delas podemos explorar um conhecimento mais técnico sobre fotografia, como formato, enquadramento, profundidade de campo, processos fotográficos etc. Ou, de forma mais subjetiva, elas podem contribuir para o trabalho de alguns artistas visuais, que resgatam técnicas fotográficas artesanais oriundas de coleções do século XIX para a realização de suas poéticas; e, ainda, no campo da pesquisa, como a que resulta na constituição deste artigo, contribuir para estudos que priorizam temáticas como o homoerotismo por meio da fotografia. As possibilidades são múltiplas. Podemos sugerir ainda a possibilidade de estudo, subsidiado por imagens fotográficas, sobre como ocorreu o surgimento de uma capital no centro do Brasil na primeira metade do século XX, priorizando a coleção dos pioneiros da fotografia em Goiânia.

Os pioneiros da fotografia em Goiânia e a Coleção Samuel Costa

Os primeiros fotógrafos que chegaram à Goiânia¹⁸ contribuíram com os preceitos ideológicos do período de sua construção e desenvolvimento, assim como para a formação de uma identidade goiana e goianiense, sobretudo no período de sua construção e desenvolvimento, nas décadas de 1930 a 1950. Os temas registrados por eles e a forma como se estabeleceram na nova capital possuem grande similaridade. Destaca-se o fato de terem vindo de outras

¹⁸ São eles: Antônio Pereira da Silva, João de Paula Teixeira Filho, Haroutium Berberian, Eduardo Bilemjian, Alois Feichtenberger, Sílvio Berto, Priscila Barbosa da Silva, Henrik Hipolit Baranowski, Luiz Pucci, Aldorando Neves, Benito Mussolini Bianchi e Hélio de Oliveira.

regiões do país e exterior em busca de melhores condições de vida, estimulados por uma política nacional do governo de Getúlio Vargas, a Marcha para o Oeste, relacionada à ideia de modernização (e modernidade) e progresso do país, visando destacar as potencialidades do Centro-Oeste.

Nessa política do governo federal, a questão do moderno e da modernidade, evidenciada também pela arquitetura de seus prédios em *art déco*,¹⁹ seria traduzida pela ideia de maior dinamismo econômico e estímulo ao crescimento populacional. A criação da nova capital favoreceu a produção de imagens significativas para a propaganda oficial: a construção de avenidas e edifícios públicos, o surgimento da vida urbana no cerrado goiano, a documentação de festividades como casamentos, batizados, formaturas, bailes e eventos culturais e/ou políticos, como o Batismo Cultural – um conjunto de solenidades que ocorreram em agosto de 1942 para marcar a inauguração oficial de Goiânia, a nova e promissora capital de Goiás.

No que tange ao trabalho desses fotógrafos, observa-se algumas características semelhantes: 1. trabalhavam em geral em estúdios adaptados, por vezes precários, com laboratórios improvisados, nos cômodos de suas residências. Problemas com o abastecimento de água e energia eram recorrentes, exigindo desses profissionais criatividade e esforço; 2. dedicavam-se à venda de materiais e equipamentos fotográficos; 3. era recorrente a produção em estúdio de retratos, muitos deles utilizando técnicas como a fotografia colorida à mão e fotomontagem.

As fotografias desses pioneiros que integram o acervo fotográfico do MIS-GO são provenientes de doações de suas famílias e também advindas de outras instituições, como o Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga. A grande quantidade de imagens de eventos políticos que ressaltam o desenvolvimento urbano da cidade se deu pelo fato de os fotógrafos terem sido, em sua maioria, prestadores de serviços do governo do Estado, construindo, assim, uma narrativa ressaltando a ideologia daquele período histórico.

¹⁹ Como, por exemplo, o conjunto arquitetônico da Praça Cívica, o Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga, o Teatro Goiânia, o Grande Hotel, o Relógio da Avenida Goiás, dentre outros.

À exceção, temos o fotógrafo Alois Feichtenberger, autor de uma das imagens mais icônicas desse período: a que retrata os carros de boi na Praça Cívica. Uma imagem que, ao contrastar o carro de bois com o Palácio das Esmeraldas, símbolo do poder público e da modernidade déco, retrata a herança do agrário em diálogo com o urbano, propiciando a reflexão em torno das mesclagens econômicas e socioculturais da cidade, em seu “útero macunaímico”, como mencionado pelo historiador Nasr Chaul:²⁰ “Goiânia tem útero macunaímico, formação geral entre o urbano e o rural, art déco, berrante sampleado em múltiplos tons”. Além dessa imagem tão simbólica para os goianos, as lentes de Alois Feichtenberger capturaram também a precariedade da região habitada pelos trabalhadores que construíram a cidade, evidenciando diferenças entre a parte periférica da capital e o centro urbano, amplamente retratado naquele período (figuras 21 e 22). A mão de obra básica, segundo o referido historiador,

teve de ser trazida do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, para constituir um contingente operário que não havia se formado no Estado ao longo de seu processo histórico. Os quase quatro mil anônimos, a outra face dos construtores de Goiânia, viviam em condições subumanas de vida, e os salários, quando pagos, transformavam-se em vales, que, por sua vez, viravam dívidas nas mãos de agiotas, e acabavam como o lucro das cantinas dos exploradores.²¹

²⁰ CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. *Revista UFG*, Goiânia, ano XI, n. 6, jun. 2009. Dossiê Cidades Planejadas na Hinterlândia. p. 110.

²¹ *Ibidem*, p. 105.



Figura 21. Carros de boi na Praça Cívica. Alois Feichtenberger. 1936.
Acervo MIS-GO.



Figura 22. Casas às margens do Córrego Botafogo. Alois Feichtenberger. 1936.
Acervo MIS-GO.

O trabalho dos pioneiros da fotografia em Goiânia girou em torno de uma agência de produção de imagens, no caso, o governo do estado. Cumpriu e cumpre ainda hoje uma função política ao garantir a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estruturas de poder. Para a historiadora Ana Maria Mauad, essa fotografia

é produzida por agências de produção de imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado, etc.). É, portanto, o suporte do agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo [com] as quais se associa.²²

A autora nos diz ainda que a fotografia pública se refere à produção de imagens fotográficas associadas ao registro de eventos sociais por agentes históricos – os fotógrafos e fotógrafas – cuja prática de fotografar pode se realizar de forma independente ou associada a algum vínculo institucional. A forma de envolvimento à causa fotográfica orientará escolhas, delineando a forma que a imagem irá assumir. Dessa maneira, o engajamento político a uma causa, princípio ou regras institucionais definem a dimensão autoral da fotografia pública. Mauad conclui seu raciocínio:

Portanto, a fotografia pública se torna pública porque, se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública; são, ainda, suportes da memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas. Entretanto, é na forma de agenciamento da fotografia pública que se deflagra o seu potencial de mobilizar as memórias concorrentes e de acionar representações históricas sobre acontecimentos e eventos passados. É na qualidade de memória-arquivo e memória-patrimônio que a fotografia pública revela memória pública como espaço de disputa e abre caminho para a operação histórica de analisá-la como experiência social passada (RICOUER, 2004).²³

Compreendemos que a produção dos pioneiros da fotografia em Goiânia, enquanto fotografia pública que é, cumpriu a sua função política de reforçar, por meio de uma visualidade, a ideia da

²² MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 2, n. 2, 2013. p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 19.

nova capital como moderna, sinônimo de progresso. Convergindo, assim, com a política federal da Marcha para o Oeste e com os interesses também de Pedro Ludovico Teixeira, responsável pela transferência da capital.

Pensando a Coleção Samuel Costa em relação às coleções dos pioneiros da fotografia em Goiânia, quais são os pontos que distanciam essas produções? Há também pontos convergentes? Acreditamos que *moderno* seja a palavra que aproxima Samuel Costa dos pioneiros da fotografia. O moderno associado ao progresso que se traduz pelas imagens desses pioneiros ao retratarem o nascimento de uma nova capital, representado pelo *art déco*, ou seja, o moderno vinculado a uma concepção desenvolvimentista, que se distancia da paisagem, da política e, até certo ponto, dos costumes vigentes na cidade de Goiás, antiga capital. No caso de Samuel Costa, o moderno está associado à forma como é compreendido pelo autor Marshall Berman, o moderno ligado “ao fato de viver uma vida de paradoxo e contradição, impulsionada a lutar para mudar o seu mundo, transformando-o no nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades”.²⁴

O fotógrafo Samuel Costa viveu algumas dessas contradições quando saiu de uma realidade conservadora em Goiás para viver em Paris, uma cidade cosmopolita. Uma cidade que lhe proporcionou descobertas, alegrias, liberdade, crescimento profissional e também a possibilidade de revelações pessoais que transformaram o seu universo, a sua percepção de mundo. Em Paris, dedicou considerável parte de sua produção às fotografias do corpo masculino e da cena gay. Essa produção dialoga com a maneira pela qual ele se coloca no mundo, com os assuntos com os quais tem afinidade. A sua obra incorpora esse universo, por meio dos corpos fotografados em diversas situações: às margens do Rio Sena, no Jardim das Tulherias; nas manifestações de apoio à comunidade homossexual em 1985; nos clubes e boates gays, locais de afirmação de uma identidade construída pelo viés da diversidade sexual, da resistência e da solidariedade. E, ainda, nos autorretratos (figu-

²⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 8-9.

ras 23 e 24) nos quais ele coloca o seu corpo duplamente em cena, ou seja, como fotografado e como fotógrafo.

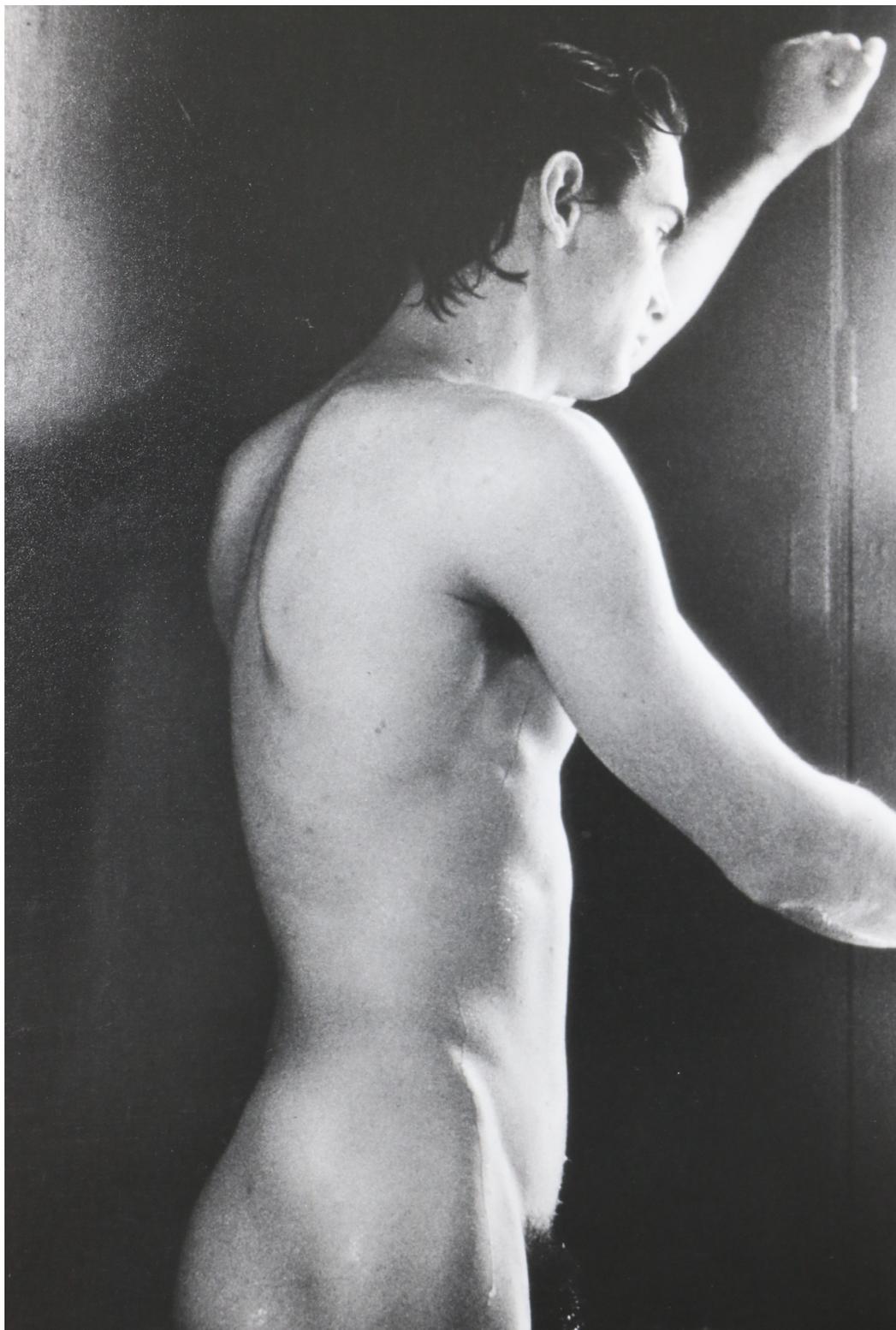


Figura 23. Autorretrato. Paris, XVIII Distrito. 1976. Acervo MIS-GO



Figura 24. Autorretrato de uma masturbação. SNCF (Sociedade Nacional das Ferrovias Francesas). 1983. Acervo MIS-GO.

Modernidade e ser moderno se aproximam do universo de Samuel Costa. Berman, citado há pouco, conceitua modernidade como um conjunto de experiências (de vida, tempo, espaço, possibilidades etc.) que é compartilhado pelas pessoas. Enquanto, ser moderno

é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autoafirmação e transformação das coisas em seu redor - mas ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas

as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.²⁵

Quando pensamos no conceito de modernidade atrelado ao contexto de construção de Goiânia, a reflexão trazida por Berman nos ajuda na compreensão de como tal conceito se constitui carregado de contradições e incoerências. Constrói-se uma narrativa que atrela a ideia de “atraso” à antiga capital do estado, que será transferida para uma cidade planejada, moderna, onde a arquitetura desempenha um papel fundamental para a consolidação dessa ideologia do moderno. Entretanto, quando a ideia de modernidade é confrontada por imagens como as trazidas por Alois Feichtenberger que mostram um abismo entre as construções do centro administrativo da cidade e as construções habitadas pelos trabalhadores que a ergueram, de imediato percebemos a “desunidade dessa suposta unidade moderna”.²⁶ Esses dois mundos mostraram os antagonismos vividos naquele período de construção da cidade, “mascarados” pela ideia de modernidade. É importante termos em mente que essa suposta união trabalhada no discurso da modernidade está atrelada à produção de inúmeras desigualdades, instituídas naquele período de construção da cidade, passando pelos tempos vividos por Samuel Costa, refletindo, ainda, no tempo presente, enquanto trabalhamos na escrita deste material.

Samuel Costa foi um sujeito que vivenciou o rompimento de fronteiras geográficas, de nacionalidade, religião, sexual. Passou por diversas experiências e transformações. Ao se afastar da realidade vivida em Goiás, se reinventou, construiu uma carreira e se colocou dentro de um universo compatível com a sua visão de mundo. Mas é preciso o entendimento de que esses rompimentos são parciais. Os lugares de onde viemos e as relações que ali estabe-

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

lecemos fazem parte do nosso ser, mesmo que tenhamos o desejo de afastamento. De alguma maneira somos “moldados” também por eles, por mais que desejemos nos distanciar desses ambientes e de tudo o que representam.

Samuel Costa saiu de Goiânia para se profissionalizar em outro país, na contramão dos “pioneiros”, que vieram de outras cidades e países para a capital. Há também uma distância temática e temporal entre as duas produções: pioneiros da fotografia, na primeira metade do século XX (1930-1950), e Samuel, entre as décadas de 1970 e 1980. Mesmo tendo produzido um material de excelente qualidade técnica e estética, observamos que as fotografias de Samuel Costa não tiveram o mesmo alcance que a produção dos pioneiros da fotografia e que, em Goiás, ele é também pouco conhecido, mesmo entre os seus pares.

Em 2014 foi publicado o quinto volume da série Cadernos de Fotografia do MIS, homenageando Samuel Costa, o que demonstra o esforço institucional em divulgar a obra do fotógrafo. A publicação privilegiou as paisagens e os retratos produzidos por ele no Brasil.²⁷ Tal recorte nos instigou a indagarmos sobre os motivos que levaram os organizadores a optar por essa temática “imagens do Brasil”, uma vez que parte considerável da produção de Samuel Costa é composta por fotografias que ressaltam o corpo masculino nu, erótico, travesti e, por vezes, militante. Tais imagens não foram contempladas nessa edição. Por quais razões foram suprimidas? Será que conseguimos mesmo romper com as fronteiras do atraso e do retrocesso tão debatidos e retratados desde os tempos dos pioneiros da fotografia em Goiânia? Ao que parece, ainda estamos longe de romper com o conservadorismo que nos assola desde a formação da nova capital de Goiás, nos anos 1930.

O esforço por parte da gestão do MIS-GO – que recebeu a doação do acervo Samuel Costa em 2010 e que, juntamente com a equipe de curadores, trabalhou para a sua comunicação em 2014 – não foi o suficiente para sustentar um projeto que pudesse, de fato, comunicar o

²⁷ PEREIRA, Luís Araújo; FIGUEIREDO, Stela Horta (org.). *Samuel Costa: imagens do Brasil*. Goiânia: Museu da Imagem e do Som de Goiás, 2014. Cadernos de Fotografia do MIS, v. 5.

recorte desse acervo que aborda temáticas LGBTQIA+. A nossa hipótese é a de que não se trata apenas de uma decisão curatorial. Há fatores externos a ela, como outras esferas do poder público e da sociedade com valores conservadores/preconceituosos arraigados e impedidores desse feito. Uma esfera que se encontra, por vezes, acima do poder de decisão da curadoria e da gestão desse museu e, também, certo conformismo por parte da gestão, que acaba por aceitar tal realidade.

Um alento é saber que essa coleção está preservada de acordo com as normas técnicas e disponível para consulta e pesquisa. A sua disponibilização possibilita que essas fotografias sejam comunicadas por outros meios capazes de repercutir as imagens fotográficas pertencentes a esse conjunto documental. Há que se encontrar recursos para fazê-las reverberar, aparecer, repercutir, rompendo, sempre que possível, os alicerces dos preconceitos.

Tais fatores nos alertaram para pensar sobre as formas como os museus têm lidado com a preservação e a comunicação de coleções LGBTQIA+ como a de Samuel Costa. E, ainda, como estes podem se tornar agentes potenciais para romper as barreiras dos preconceitos que os circundam. As gestões de espaços de memória, como os museus, ao adotar posturas conservadoras, sejam elas explícitas ou veladas, impedem que esses locais sejam reflexos da sociedade plural e diversa à qual pertencem. Ou melhor, ao adotar tal perspectiva, estão também refletindo uma parcela dessa sociedade, mas uma parcela que representa o retrocesso, o atraso e o preconceito. Cabe a nós, pesquisadores, museólogos, historiadores, artistas visuais e quem mais chegar, nos empenharmos com os argumentos e ferramentas disponíveis na tentativa de alterar tal realidade, de romper com esses retrocessos. Ultrapassar barreiras como essas nos aproxima do pensamento dos autores Jean Baptista e Tony Boita, que, ao refletirem sobre o conceito de patrimônio, pensam os museus como “equipamentos culturais públicos, não formais, transformadores e capazes de estimular a superação de fobias sociais em nossa sociedade, podendo ser importantes instrumentos a servir como espaço pedagógico para um país com tanto a superar”.²⁸

²⁸ BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória do Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, set. 2017. p. 108-119.

Romper com os paradigmas vinculados ao conservadorismo que, por vezes, insistem em permanecer nas instituições museológicas e de memória como um todo, é trabalhar numa perspectiva benjaminiana, no sentido de pensar a História a contrapelo. O que significa construir outra visão da tradição histórica, que a afasta de uma “história oficial”, vinculada à narrativa do vencedor. É compreender a História sob outra perspectiva, possibilitando que outros sujeitos sejam conhecidos e compreendidos. É estar aberto à diversidade, aos processos de transformações sociais. Nas palavras de Walter Benjamin, significa “a demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo”.²⁹

Nicholas Mirzoeff,³⁰ sob a perspectiva da cultura visual, é também um autor que pensa “a contrapelo” ao nos apresentar uma alternativa que desnaturaliza estruturas de poder no campo da visualidade. Nessa perspectiva, a visualidade não significa a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, e sim uma referência à visualização da História. O autor compreende a visualidade como um conjunto de mecanismos que ordenam e organizam o mundo e, ao fazê-lo, naturaliza as estruturas de poder. Mas como podemos modificar essas estruturas? Para ele, essa modificação ocorre através do *direito a olhar*. O direito a olhar em oposição às questões que unem visualidade e poder, denominada por Mirzoeff como *complexos de visualidade*. O direito a olhar é uma contravisualidade que surge para reivindicar autonomia diante desses complexos ligados à autoridade e à visualidade predominante. A contravisualidade não está relacionada somente aos modos como enxergamos e interpretamos as imagens, mas também às estratégias para desarticular os processos vinculados à visualidade. Em contraposição a essa visualidade, temos o direito a olhar, um olhar que se faz relacional, mútuo e igualitário.

Ao optar por pesquisar uma série fotográfica do corpo masculino, ressaltando a nudez e o erotismo gay, num momento histórico

²⁹ LÖWY, Michael. A contrapelo. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas sociais*, São Paulo, n. 25/26, 2. sem. 2010/1. sem. 2011. p. 21.

³⁰ MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *Educação Temática Digital*, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, out./dez. 2016.

em que parcela considerável da sociedade preserva valores ultra-conservadores e reacionários, em nível nacional e regional, compreendemos que estamos trabalhando também numa perspectiva da contravisualidade, escovando a história a contrapelo, intencionando o direito a olhar e também a *existir*.

Considerações finais

O autor Cristiano Arrais nos lembra que a estrutura política associada a Pedro Ludovico, fundador de Goiânia, teve um “caráter mais de ruptura com a conjuntura política estadual do que um real aspecto de transformação estrutural da sociedade”.³¹ Mesmo ao tentar se distanciar da ideia de atraso nos anos 1930, a cidade não conseguiu se desvincular do seu conservadorismo.

Se compreendermos os acervos fotográficos como reflexos de uma sociedade, como vimos há pouco, esses ideais conservadores continuam reverberando inclusive nos documentos que integram os acervos museológicos. No caso da coleção dos pioneiros da fotografia em Goiânia, essa reverberação pode ser percebida através da extensa comunicação atrelada a esse conjunto imagético, que vem desde os tempos de sua produção, entre as décadas de 1930 e 1950, até a atualidade. Isso acontece pelo fato de essa produção fotográfica servir às estruturas de poder, estando em consonância tanto com as questões trabalhadas pelo Estado quanto pela sociedade, que não somente acolhe tal produção mas também a consome.

No caso da Coleção Samuel Costa, acreditamos que o MIS-GO avançou e rompeu algumas barreiras. Aliás, faz-se relevante ressaltar que esse museu é um dos poucos no estado de Goiás a ter coleções disponíveis para pesquisa e consulta com temáticas LGBTQIA+. Mas isso não o isenta de estar atrelado a certas posturas conservadoras. Embora tenhamos relativizado anteriormente algumas decisões, mais especificamente no campo curatorial, vinculadas à comunicação dessa coleção, não podemos deixar de mencionar que

³¹ ARRAIS, Cristiano Alencar. Fronteira e cultura política nacional: a Revolução de 1930 em Goiás. *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 17, n. 9/10, set./out. 2007. p. 832.

a homofobia também se faz presente nos museus, inclusive, porta adentro do MIS-GO. Um forte indício apontado em nosso estudo é a não comunicação, até o momento, da série homoerótica de Samuel Costa. A “homolesbotransfobia museológica”, conceito pensado por Boita, está presente nos museus, assim como a misoginia, o racismo e os preconceitos de classe.³² Esses marcadores sociais fazem-se presentes nessas instituições, inserindo aí o MIS-GO, pelo fato de os museus espelharem a sociedade na qual estão inseridos, reverberando seus avanços e também retrocessos. O autor Tony Boita, ao cunhar o conceito de homolesbotransfobia museológica, mencionado acima, nos ajuda a refletir sobre tais questões. Vejamos a definição do conceito segundo ele:

Chamo de homolesbotransfobia museológica todo e qualquer procedimento da cadeia operatória que é utilizado como argumento para inviabilizar e/ou ignorar as pessoas LGBT, priorizando, escondendo ou até estimulando a desinformação ou a deterioração dos bens culturais museológicos. Em resumo, ao estimular a invisibilização, os museus incentivam a homolesbotransfobia. Ignorar um objeto pertencente a esse grupo é negar o direito às memórias da população LGBT, tão humilhada e maltratada pela sociedade e pelo Estado.³³

O autor nos alerta também para os perigos de um “olhar cultural contaminado de fobias da diversidade”, que, de acordo com o seu pensamento, estão presentes em todas as áreas das instituições museológicas.

Não podemos esquecer que, infelizmente, a sociedade brasileira é contaminada pelo racismo, pelo machismo, pela homolesbotransfobia e por tantas outras fobias, e os profissionais dos museus não estão vacinados contra isso. Aprendemos a sermos preconceituosos, mas continuar sendo assim ainda é uma escolha! Também precisamos destacar que as práticas museo-

³² Pensando aqui nas questões da interseccionalidade trazidas pelo feminismo negro. Cf. autoras: DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016; CRENSHAW, Kimberle. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: *Cruzamento: raça e gênero*. Painel 1, [s.d.], p. 7-16. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2295749&forceview=1>. Acesso em: 22 mar. 2024; RIBEIRO, Djamilia. *Quem tem medo de feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018; AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

³³ BOITA, Tony. LGBTFobia museológica: algumas reflexões sobre as estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, volume especial, n. 1, jul. 2020, p. 107.

lógicas e patrimoniais foram produzidas em contextos fóbicos, nos quais alguns grupos foram silenciados e exilados. De fato, esse olhar cultural contaminado de fobias da diversidade inviabiliza diversos grupos, entre eles a população LGBT. Essas fobias técnicas estão presentes em todos os setores do museu: pesquisa, documentação, conservação, ação educativa, expografia, comunicação e até mesmo na gestão. De fato, os museus, mesmo sendo criados há séculos, ainda reproduzem formas preconceituosas e permanecem inviabilizando a diferença e a diversidade.³⁴

Talvez o primeiro passo para o combate dessas fobias seja reconhecer a sua presença nesses lugares de memória que são os museus. Chamar para o debate tanto os servidores do espaço como a comunidade, reformular documentos, repensar a missão institucional, incluir pessoas LGBTQIA+ nos espaços museológicos, em suas várias instâncias, inclusive nos programas e missões institucionais, como mencionado por Tony Boita ao relatar suas experiências enquanto gestor do Museu das Bandeiras.³⁵ Esses preconceitos são muito arraigados às instituições, ora se manifestam de maneira mais velada, ora de forma muito explícita. E, mesmo assim, por vezes não conseguimos ou queremos acreditar/enxergar. O que importa é encontrarmos formas para combater esse tipo de postura dentro dos museus. Trabalhar para a efetivação de políticas públicas favoráveis às causas LGBTQIA+ é uma delas. Debater junto à equipe e visitantes também. O que importa é encontrarmos subsídios para romper com essas estruturas que validam e reforçam os preconceitos nesses espaços. Se não conseguimos de dentro das instituições, que saíamos para buscar meios do lado de fora.

O termo e as reflexões trazidas pelo museólogo Tony Boita e os demais teóricos que pensam os acervos e coleções estudados até o momento, juntamente com o incômodo causado por perceber a não comunicação, até o momento, da série fotográfica mais substancial de Samuel Costa, a que evidencia o seu trabalho com o corpo masculino homoerótico, nos impulsionaram a refletir sobre tais questões e, conseqüentemente, à produção de artigo como o que aqui se apresenta. Tudo isso se relaciona com a percepção de que as posturas preconceituosas que permeiam os museus invisibiliza

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 110.

não somente a produção fotográfica desse artista, mas a sua própria existência enquanto sujeito de um tempo histórico e também a existência de toda comunidade representada por tais imagens.

No que tange à conservação dessa coleção, as ações têm sido realizadas de forma a contento, não sendo negado nenhum tipo de cuidado técnico. Tal afirmação ficou evidenciada quando trouxemos o tema para este artigo, mostrando como ocorre o seu tratamento. A conservação fotográfica ainda é uma temática pouco trabalhada fora de seu campo específico/técnico de atuação. Trazê-la para os nossos estudos, além de contribuir para aprofundar o nosso conhecimento sobre o tema, favorece o entendimento de que, ao conservar a materialidade dos documentos fotográficos, conserva-se também a memória e a história inerentes a eles.

A pesquisa doutoral que embasou a escrita deste artigo tem buscado compreender a complexidade que concerne a formação e difusão de uma coleção fotográfica LGBTQIA+, pensando a sua materialidade e também nos discursos e subjetividades intrínsecos a ela. Não nos interessa trabalhar as fotografias que integram a Coleção Samuel Costa de um modo que seja priorizado somente o seu conteúdo estético. É claro que este é relevante e imprescindível, mas nos importa também pensá-las em sua historicidade, buscando, sempre que possível, romper barreiras e preconceitos, evidenciando e reivindicando o direito de existência dessa coleção, assim como da comunidade a qual ela retrata.

Keith Valéria Tito | Doutoranda em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG) com pesquisa financiada pela Capes. Mestre (UFG), bacharel e licenciada (PUC-GO) em História. Atuou como diretora do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Atuou como gerente de Museus, Bibliotecas, Instituto Goiano do Livro e Arquivo Histórico (Secult/GO). Possui experiência em gestão de museus, gestão de acervos museológicos, conservação fotográfica e pesquisa histórica. E-mail: keith.tito@discente.ufg.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0395991334766890> | <https://orcid.org/0009-0005-4392-3547>.

Samuel José Gilbert de Jesus | Doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual vinculado à Faculdade de Artes Visuais/UFG. E-mail: samuel.dejesus@ufg.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3589952430806659> | <https://orcid.org/0000-0002-2643-8874>.

<< Voltar ao início