

Dossiê

Traduções do corpo *queer*: imagem, dissidência e refração na América Latina

Jânderson Albino Coswosk¹ 

Dennys Silva-Reis² 

RESUMO

O presente artigo explora os modos em que as “cerâmicas eróticas” produzidas por culturas pré-colombianas podem ser lidas como traduções intrasemióticas não verbais de experiências da dissidência sexual na América Latina. Propomos que tais imagens em sua dimensão tridimensional atuam como arquivos visuais que antecedem o grafismo e a História da Sexualidade ocidentais e traduzem afetos que se distanciam das práticas sexuais reprodutivas e expressões de sexualidade não reguladas por binarismos, oferecendo uma alternativa às narrativas hegemônicas sobre sexualidade e gênero na América Latina. As cerâmicas Moche, encontradas no Peru, são compreendidas aqui como linguagens que traduzem o corpo e o desejo, articulando a sobrevivência da imagem como gesto tradutório dos apagamentos de tais práticas dissidentes orquestrados pelos impérios coloniais durante a inauguração da Modernidade europeia. Por fim, recorremos à teoria da refração para discutir os processos de apagamento colonial e ocultação do conteúdo “*queer*” desses artefatos através de leituras intersemióticas promovidas por coleções no Museo Larco, bem como o modo como os impérios coloniais dizimaram, domesticaram e distorceram o arquivo visual dissidente na América Latina ao operarem uma refração normatizadora, convertendo memórias e identidades dissidentes pré-coloniais em tradução e diagnóstico.

Palavras-chave: “cerâmicas eróticas” Moche; tradução; Museo Larco; refração.

Bethânia Mariani
Editora-chefe dos
Estudos de Linguagem

Beethoven Alvarez
Lucía Tennina
Editores convidados

Disponibilidade de dados e material:
Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

¹Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
E-mail: jandersoncoswosk@gmail.com
²Universidade Federal do Acre, Rio Branco, AC, Brasil
E-mail: reis dennys@gmail.com

Recebido em: 04/07/2025
Aceito em: 12/08/2025

Como citar:

COSWOSK, Jânderson Albino; SILVA-REIS, Dennys. Traduções do corpo *queer*: imagem, dissidência e refração na América Latina. *Gragoatá*, Niterói, v. 30, n. 68, e68474, set.-dez. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v30i68.68474.pt>

Dando um *close* na tradução: apresentação e enquadramentos na ambiência museológica

A intersecção teórico-crítica entre os Estudos da Tradução e os Estudos *Queer* torna-se cada vez mais presente na contemporaneidade e delinea a urgência de se pensar o que se cunhou como “tradução *queer*” enquanto um campo simultaneamente emergente e em expansão, que convoca múltiplos sistemas semióticos para criar outros sentidos e modos emancipatórios de visibilidade do corpo *queer* em suportes artísticos, cuja concretude sai da fisicalidade da palavra, objeto de tradução por excelência. Essa materialidade tradutória adquire novos contornos e superfícies quando palavras e tropos são convertidos em textos multimodais que seguem gongando a LGBTfobia, seja em romances traduzidos ou em filmes adaptados. Trata-se de desbinarizar a visibilidade e afirmar, com todas as letras e cores, a presença massiva do corpo *queer*, que, entre montações e equês, dá pinta como forma de resistência.

A conjunção entre esses dois campos disciplinares tem trazido à tona inúmeras contribuições que atravessam a tradução literária¹, audiovisual², mas sobretudo a inserção das múltiplas dicções em que esse corpo dissidente se apresenta ou se constrói, ou em que medida tais práticas artísticas geram modos de inscrição tradutória de subjetividades desviantes. Esses trabalhos revelam que estamos diante de uma demanda estrutural dos Estudos da Tradução no calor da hora: a necessidade de articular a imagem como paradigma para traduzir e consumir tradução.

A visualidade não figura mais como mero recurso pedagógico ou ilustração da palavra; ela se impõe como linguagem própria, como modo de levar à cultura de chegada aspectos mais complexos do texto ou imagem de partida (Silva-Reis, 2017a). A expressiva recepção de trabalhos voltados à tradução audiovisual, à legendagem e à tradução de linguagens não verbais revela um movimento epistêmico mais amplo, em que a tradução se reconfigura diante das formas plurais de expressão da diferença. Traduzir, hoje, é também um ato de reinscrição da dissidência, e a imagem, especialmente aquela que escapa à codificação binária, torna-se central nesse processo. A cultura visual deixa de ser suporte e passa a ser paradigma, contestando a hegemonia grafocêntrica e afirmando o corpo, o gesto e o desejo como fontes legítimas de sentido (Silva-Reis, 2017b; Klein, 2022).

A precedência da imagem ao grafismo nos empurra contra a parede num jogo que não apenas nos obriga a pensar o *queer* a partir da nossa complexa e contraditória América Latina, mas também a refletir sobre os impasses de traduzir dissidências locais em formatos anglo-saxões, marcados por sentidos que nos escapam. Além disso, é patente pensar sobre o nosso distanciamento dele, do vocábulo e de suas reapropriações no contexto estadunidense, e de como teríamos uma outra narrativa de nossa própria existência LGBTQIAPN+ se observássemos a nossa constituição histórica e os apagamentos que dela derivam.

¹ Vide: Mazzei, 2007; Matos 2014; Spišiaková, 2021.

² Vide: Lewis, 2010; Tavares, 2021; Villanueva-Jordán, 2024.

Além de interrogarem os regimes fundantes dos Estudos da Tradução, o paradigma da imagem e os Estudos *Queer* nos instigam a questionar não só o que pode ser entendido como *queer* na tradução, mas também como artefatos, esculturas, cerâmicas e registros visuais da dissidência sexual latino-americana, que não se enquadram nas categorias inventadas pela Modernidade, podem ser compreendidos como traduções em si. Esses objetos já travavam um embate incisivo com discursos médicos, legais e coloniais sobre sexo, sexualidade e gênero, e com suas respectivas traduções entre o Velho e Novo Mundo, que consolidaram uma História da Sexualidade marcada por eventos e cronologias normativas. O convite aqui é deslocar o foco para os artefatos que traduzem, por outras materialidades, a dissidência na América Latina antes que esta fosse nomeada, uma vez que “vivemos em uma cultura visual global, onde a linguagem verbal é apenas um dos componentes de repertórios multilíngues, multimodais e multissensoriais” (Claramonte, 2022, p. 1)³

A presença e catalogação de certos artefatos históricos, como as “cerâmicas eróticas”⁴ ou *sex pots* (Turner, 2019, p. 1077) da cultura Moche ou Mochica, produzida nos Andes Centrais, iluminam um percurso ainda tímido, mas potente, de visualização da História da Sexualidade na América Latina sob uma chave tradutória inter e intrasemiótica, onde o desejo e o corpo se inscrevem em suportes não textuais, anteriores à linguagem escrita. Convém lembrar que, embora as cerâmicas Moche sejam as mais amplamente reconhecidas entre as chamadas “cerâmicas eróticas”, produções similares também podem ser encontradas em outras regiões da América Latina, como as cerâmicas Tumaco-La Tolita, no território hoje correspondente à Colômbia e ao Equador, e as cerâmicas Tlatilco, no atual México.

No caso da cerâmica Moche, os debates sobre representações de sexo anal, representações sexuais masculinas e outras práticas consideradas desviantes pela crítica ocidental revelam a força desses objetos como traduções de um regime de sexualidade que não corresponde à matriz heteronormativa colonial. As imagens não apenas encenam o ato: elas o fixam em argila, desafiando com sua frontalidade o olhar normativo. Tais imagens sugerem uma outra inscrição do desejo, cuja tradução não passa pela linguagem médica, jurídica ou teológica, mas por traços e gestos corporais que nos chegam como espectros da dissidência.

Além disso, ao seguirmos as formulações de Claramonte (2022) sobre as transformações nos regimes de circulação, mediação e fruição dos objetos culturais na contemporaneidade, constatamos que o acesso a essas imagens no dito mundo “pós-pandêmico” ou no mundo do século XXI marcam o reconhecimento do discurso para além das disciplinas tradicionais que se ocupam da linguagem, quando consideramos que, mesmo mediadas pelo museu enquanto instituição que regula a interação “museu-imagem-observador”, elas nos chegam em fotografias através de catálogos virtuais e disponíveis em redes sociais, como o

³ “We live in a global visual culture where verbal language is but one component of multilingual, multimodal, and multisensory repertoires”. Todas as traduções são nossas, salvo indicações contrárias.

⁴ Optamos por utilizar a nomenclatura “cerâmicas eróticas” entre aspas por se tratar de nome adotado pelo Museo Larco para designar o setor onde estão localizadas as cerâmicas Mochica que recortam cenas de sexo explícito. Este setor abarca o maior quantitativo de imagens destes povos a partir das coleções elaboradas por Rafael Larco Hoyle, fundador e maior colecionador e catalogador do Peru sobre a tradição pictórica Moche. Ver mais detalhes em Museo Larco (s.d.a).

Facebook, o X, o Youtube e o Instagram; ou através da performance, instalação e curadoria; são vinculadas a inúmeras legendas disponíveis em múltiplas línguas que saem das paredes do museu e alcançam mapas virtuais ou catálogos; possuem audiodescrição ou aparecem em *podcasts* ou intervenções turísticas em audiovisual com interpretação em línguas de sinais; isto é, “as histórias já não são construídas apenas com palavras, mas também empregam um amplo espectro de recursos semióticos” (Claramonte, 2022, p. 1)⁵. Em resumo, não precisamos mais ir ao museu para interagir com essas imagens, posto que elas podem adentrar nossas casas pelos *tours* virtuais que os sites desses mesmos museus disponibilizam ao visitante, para que este interaja com o acervo e promova outros contatos com ele.

⁵ “Stories are no longer constructed with words alone but also employ a wide range of semiotic resources”.

Imersos nessa nova combinação de imagens, palavras, sons, movimentos, corpos e formatos, não há um simples campo disciplinar que dê conta dessa diferente interação com artefatos históricos e as novas modelagens de leitura sobre eles e sobre a gestão dos museus e regulação de seus próprios acervos. Se desejarmos compreender este mundo multimodal no qual nós e esses objetos estão inseridos e lidos como tradução, é preciso reconfigurar o que se entende sobre linguagem para compreender como e a partir de que aparatos discursivos os significados são produzidos (Claramonte, 2022, p. 1). Isso implica, ainda, em considerar o museu e seus dispositivos de regulação e controle não somente enquanto “zonas de contato”, mas também enquanto “zonas de tradução” (Mertens; Decroupet, 2024, p. 593)⁶.

⁶ “contact zones”;
“translation zones”.

Com isso, queremos afirmar que, desde a sua gênese enquanto instituição dos impérios coloniais que preza pela universalidade e que dissemina a narrativa fundante do Estado-nação, o museu é um espaço multimodal e multisemiótico onde “[...] ocorrem múltiplas camadas de tradução” (Mertens; Decroupet, 2024, p. 595)⁷, no qual a produção de significados é construída a partir do contato entre curadores, tradutores, guias e o público visitante. Todavia, essa zona de tradução cultural tem sofrido muitas interferências em seu canal de atuação com o público, com o Estado-nação, com a especulação no mercado artístico e em suas relações com o acervo, a partir do avanço tecnológico e da dessacralização do ambiente físico do museu enquanto única possibilidade de interação (ou tradução) entre o público e o acervo. A dinâmica entre o observador, mediador e o observado alteraram drasticamente, uma vez que esses objetos são desaturizados, numa linguagem benjaminiana, e passam a figurar em outras órbitas comunicativas antes impensáveis, criando novas tensões e novas traduções sobre tais acervos.

⁷ “[...] multiple layers of translation occur”.

Inspirados na proposição desenvolvida por Guy (2022) e na taxonomia de Gottlieb (2005), bem como na conjunção entre acervo, museu e tradução, traçamos um percurso teórico-crítico que se divide em dois curtos movimentos: primeiro, percebemos as “cerâmicas eróticas” Moche como formas de tradução intrassemiótica não verbal (Gottlieb, 2005; Guy, 2022), pois entendemos que o “texto-fonte” não

é verbal (ou seja, não é uma fala nem um texto escrito), mas sim uma prática social, como um ritual, um ato sexual, uma cena de batalha ou um gesto corporal, funcionando como uma transposição de práticas sociais encenadas para uma representação visual dentro do mesmo campo expressivo. Ao mesmo tempo, salientamos que a “tradução” ocorre dentro de um sistema semiótico análogo amplo da expressão visual não-verbal (do corpo à imagem esculpida). Tais cenas traduzem práticas sexuais dissidentes e ritualísticas da cultura Moche em argila, sem que necessitem ser pactuadas aos discursos museológicos e arqueológicos. Elas produzem uma linguagem própria, que se desvirtua das formas e significações canônicas de se ler artefatos, mantendo seu conteúdo “*queer*” na corporalidade dissidente em tradução. Essas imagens não são objetos passivos de tradução, mas agentes ativos que participam de processos inter e intrasemióticos de significação.

Em segundo plano, analisamos a arqueologia e a museologia como instrumentos coloniais de domesticação do arquivo visual *queer* oriundo dos povos originários, operando uma refração⁸ normatizadora (Lefevere, 2000), ao verterem essas imagens em diagnósticos por meio de fotografias, pareceres, organização de coleções e exposições. Por fim, destacamos como a contemporaneidade, convocando um diálogo entre tradução e arquivo, pode dismantelar essa domesticação e reencontrar nesses objetos uma potência que resiste à medicalização e ao silenciamento.

Materialidade e inscrição visual como tradução *queer*

A aproximação que tem sido feita entre os Estudos da Tradução e os Estudos *Queer* não é tão recente ou não se limita à emergência de outro campo disciplinar que nasce enquanto apêndice do primeiro. Na verdade, a disciplina possui uma ética *queer* desde sua gênese, se considerarmos as contribuições e a identidade abertamente gay de seu *founding father*, James S. Holmes, ou a própria dissidência sexual enquanto ingrediente que contaminou a formação dos Estudos da Tradução (Larkosh, 2022).

Muitos são os trânsitos em que tais discursos têm sido pensados a partir do escopo que compreende a intersecção entre ambos os campos, seja pelas reflexões que se ocupam da tradução de textos literários e culturais *queer*, bem como das implicações políticas, linguísticas e epistemológicas desse processo (Baer; Kaindl, 2018; Baer, 2020); seja pela afirmação da tradução *queer* como uma prática de resistência que promove a visibilidade de identidades marginalizadas (Pinheiro, 2021). Tais reflexões podem, ainda, evocar tanto um contexto global ou um determinado *lôcus* de enunciação, como tem sido feito, de maneira mais enfática, a partir dos contextos histórico-literários específicos, como o movimento de liberação gay nos Estados Unidos, desde o evento de Stonewall (Keenaghan, 2023). Ou mesmo quando se faz necessária uma abordagem interseccional que considera raça, classe, sexualidade e linguagem nos processos tradutórios, que destacam, por exemplo,

⁸ Entendemos que o percurso teórico de André Lefevere avançou e ele considera, em seu “último estágio teórico”, a tradução como reescrita (Lefevere, 2007). No entanto, optamos por retomar sua formulação inicial de refração, tanto pela natureza material dos objetos analisados, quanto pela potência da metáfora em si – a refração da luz, afinal, produz um arco-íris, imagem que se alinha simbolicamente à estética *queer*.

a adaptação do termo “*queer*” para “*cuir*” em contextos hispânicos e lusófonos, de modo a oferecer outros cenários sobre como conceitos ocidentais são reinterpretados em contextos locais (Villanueva-Jordán; Pleguezuelos, 2023).

Mesmo que se possa, de maneira mais ampla, pensar a tradução *queer* enquanto “*todo tipo de tradução (ato ou produto) não heteronormatizante*” (Silva-Reis, 2024, p. 19, grifos nossos), que enfrente os apagamentos estruturais e que se comprometa com a desestabilização das normas de gênero e sexualidade; e, apesar da ampliação conceitual trazida pela teoria *queer* à tradução, boa parte das reflexões ainda está ancorada na textualidade literária LGBTQIAPN+, em especial no campo das línguas ocidentais (Baer; Kaindl, 2018, p. 3). Esta ênfase, embora relevante, limita o escopo de ação da tradução *queer*, restringindo sua aplicação aos textos *queer* ou “LGBTextos” (Silva-Reis, 2024, p. 17) ou em práticas tradutórias que priorizam o LGBTexto em tradução.

Ao nos voltarmos para artefatos visuais e materiais que inscrevem práticas sexuais dissidentes antes mesmo de serem nomeadas ou codificadas como tais, deslocamos também o eixo da historiografia da tradução e dos estudos de gênero. Ambas as áreas, em grande medida, negligenciaram formas de tradução intra e intersemiótica que atravessam objetos históricos anteriores e alheios aos modos convencionais de narrar a dissidência sexual. Essas inscrições revelam outras formas de circulação e transmissão de saberes, que escapam à centralidade da linguagem verbal e operam por regimes alternativos de visibilidade e inscrição. Diante disso, cabe indagar até que ponto a historiografia da tradução reconhece tais artefatos como objetos tradutórios, capazes de reconfigurar a memória das vivências dissidentes em espaços colonizados por meio de estratégias visuais, gestuais e performáticas que excedem o texto.

Se a articulação sistemática entre “tradução” e “*queer*” mobiliza uma reconfiguração epistemológica dos Estudos da Tradução, uma vez que a preocupação de ambos os domínios do saber “[...] tem sido a conceitualização e a representação da semelhança e da diferença, das fronteiras e do ato de indicar seus limites fronteirios” (Baer, 2021, p. 3)⁹, a tradução *queer* pode ser concebida como um espaço de instabilidade, desejo e agenciamento, e não como operação semiótica harmoniosa. Esse ponto é especialmente útil para pensar a tradução não apenas como passagem cultural entre línguas, mas como prática que envolve deslocamentos ontológicos, culturais e políticos – uma abertura que, se lida de forma expansiva e cautelosa, permite dialogar com artefatos visuais dissidentes como arquivos de tradução cultural. Essas imagens, em vez de serem relidas como documentos arqueológicos neutros, podem ser reinscritas como dispositivos de tradução *queer* que performam saberes, gestos e relações suprimidas pela violência e captura realizada por instituições autorizadas.

⁹ “[...] has been the conceptualization and representation of sameness and difference, of borders and bordering”.

Como ler, então, as cerâmicas andinas para além da materialidade da imagem ou como uma forma de tradução? O primeiro passo seria expandir a própria noção de LGBTexto, pois “no mundo de hoje, imagens, sons, percepções sensoriais, comunicação não verbal, espaços, paisagens linguísticas, cidades e até corpos são considerados textos porque comunicam”, o que incluem “design visual, pinturas a óleo, fotografias, esculturas, desenhos [...]” e “espaços virtuais” (Claramonte, 2022, p. 2)¹⁰. Assim, problematizar o conceito de LGBTexto é compreender que o espaço público é codificado tanto pela língua(gem) em sua manifestação hegemônica quanto pelos regimes de significação que a cultura visual impõe à própria língua(gem).

Outro fator que contribui para o debate em questão são inúmeras pesquisas no campo das Humanidades que têm considerado “a linguagem das coisas” (Steyerl, 2006) e a tradução enquanto metodologia, principalmente no campo das artes plásticas (Smith, 2023), da arquitetura e da escultura (Guy, 2022, Silva-Reis, 2019; Reis, 2019), da fotografia (Ginger, 2015), dos objetos em contexto de migrações forçadas, cruzando fronteiras junto de pessoas refugiadas (Claramonte, 2025), bem como nas artes de um modo geral (Claramonte, 2024).

Ao levantar, por exemplo, os questionamentos: “E se as coisas pudessem falar? O que elas nos diriam? Ou será que já estão falando e nós simplesmente não as ouvimos? E quem vai traduzi-las?” (Steyerl, 2006, não paginado, grifos da autora)¹¹, a artista Hito Steyerl responde, a partir de Walter Benjamin, a possibilidade de haver “uma linguagem das coisas”. Vejamos:

Essa linguagem das coisas é silenciosa e mágica, e se inscreve na comunidade material. Assim, devemos assumir que existe uma linguagem das pedras, das panelas e das caixas de papelão. As lâmpadas falam como se estivessem possuídas por espíritos. Montanhas e raposas comungam através do discurso. Prédios conversam entre si. As pinturas fofocam. Existe até mesmo, se assim desejarmos, além da linguagem comunicada pelo telefone, uma linguagem do próprio telefone (Steyerl, 2006, n. p.)¹².

Além de propor uma reflexão crítica sobre o estatuto das imagens e objetos na contemporaneidade, desafiando abordagens humanistas que os tratam como simples representações ou mercadorias, Steyerl (2006) salienta que o foco central dessas indagações é a tradução, pois “[...] a linguagem das coisas precisa ser traduzida para que se torne compreensível àqueles de nós que permanecem insensíveis ao seu esplendor silencioso” (Steyerl, 2006, não paginado)¹³. Mas a ideia sobre “língua(gem)” e “tradução” aqui se difere em muito dos postulados tradicionais, sobre os quais temos bastante familiaridade, e que não nos fornece um léxico técnico que é essencial para a análise das cerâmicas Moche como formas de tradução. E se nos apropriássemos dos questionamentos de Steyerl e jogássemos na gira, dando o truque da seguinte forma: e se os artefatos da cultura Moche pudessem falar?

¹⁰ “In today’s world, images, sounds, sensory perceptions, nonverbal communication, spaces, linguistic landscapes, cities, and even bodies are considered texts because they communicate”. “[...] Visual design, oil paintings, photographs, sculptures, drawings [...]”; “virtual spaces”.

¹¹ “What if things could speak? What would they tell us? Or are they speaking already and we just don’t hear them? And who is going to translate them?”.

¹² “This language of things is mute, it is magical and its medium is material community. Thus, we have to assume that there is a language of stones, pans and cardboard boxes. Lamps speak as if inhabited by spirits. Mountains and foxes are involved in discourse. High-rise buildings chat with each other. Paintings gossip. There exists even, if you will, besides the language communicated by telephone a language of the telephone itself”.

¹³ “[...] the language of things has to be translated in order to become intelligible for those of us who are dumb for its silent splendour”.

O que eles nos diriam? Ou eles já se pronunciaram ao longo dos séculos e nós não os escutamos? Em que circunstância inaugurariamos novos modos de usar esses artefatos para lê-los enquanto LGBTextos e/ou traduções *queer*?

Existem dois pontos tangenciais sobre os quais podemos começar a responder. Podemos considerar a materialidade “textual” e “*queer*” desses artefatos como meios de tradução inter e intrasemiótica, bem como agentes ativos na negociação de significados culturais, expandindo a noção de tradução *queer* para além dos limites da linguagem verbal. Ao tomarmos a definição de tradução intrasemiótica não verbal, mobilizada por Guy (2022, p. 12-18) a partir da taxonomia de Henrik Gottlieb (2005, p. 3), é possível pensar a tradução como um gesto material e estético que opera na ausência de verbalidade, ou seja, como prática de tradução inter e intrasemiótica radical.

A taxonomia proposta por Henrik Gottlieb (2005) representa um desdobramento e uma ampliação das categorias tradutórias originalmente formuladas por Roman Jakobson (1959) em “*On Linguistic Aspects of Translation*”. Jakobson havia definido três tipos de tradução: intralingual (dentro da mesma língua), interlingual (entre línguas diferentes) e intersemiótica (entre sistemas semióticos distintos, como do verbal para o visual). Embora inovadora para sua época, essa classificação ainda se baseava em uma perspectiva centrada no código linguístico e não previa a complexidade crescente das práticas tradutórias em contextos multimodais e audiovisuais contemporâneos.

Gottlieb (2005, p. 6-7), por sua vez, propõe uma taxonomia mais refinada e funcional, especialmente voltada para os estudos de tradução audiovisual. Ele identifica formas de tradução como a legendagem, a dublagem, o *voice-over*, a interpretação simultânea, entre outras, levando em conta fatores como a simultaneidade, a visibilidade do tradutor e o grau de mediação entre texto-fonte e texto-alvo. Sua abordagem considera o modo como diferentes formas de tradução operam em meios técnicos específicos e sob restrições formais e culturais variadas. Com isso, a proposta de Gottlieb expande os conceitos de Jakobson (1959) ao deslocar o foco da codificação linguística abstrata para os modos concretos de circulação da tradução em contextos multimodais. Ao reconhecer que a tradução não se limita à substituição entre línguas verbais, mas se realiza em múltiplas plataformas e linguagens (som, imagem, gesto), sua taxonomia oferece ferramentas para analisar a tradução como prática situada, técnica e politicamente implicada nas formas contemporâneas de comunicação.

A distinção proposta na taxonomia de Gottlieb (2005) entre tradução intersemiótica e intrasemiótica, nesse contexto, torna-se especialmente relevante: enquanto a primeira implica a passagem entre sistemas semióticos diferentes (por exemplo, do visual para o verbal), a segunda refere-se à reformulação dentro de um mesmo sistema, como ocorre quando uma prática social ou corporal é representada visualmente sem

sair do campo não verbal (Gottlieb, 2005, p. 8-12). Assim, a contribuição de Gottlieb está em evidenciar como essas traduções inter e intrasemióticas operam concretamente nas mídias, revelando seus condicionamentos técnicos, culturais e políticos.

Ao deslocarmos os pressupostos teóricos de Gottlieb (2005) do campo audiovisual para a análise das “cerâmicas eróticas” andinas enquanto arte escupida, inauguramos duas possibilidades de leitura desses artefatos como “LGBTextos em tradução” ou traduções *queer*: as cerâmicas da cultura Moche funcionam enquanto suportes visuais (e muitas vezes eróticos) que representam cenas complexas de sexualidade, mitologia, guerra, morte e vida cotidiana. Podemos considerá-las traduções *queer* intrasemióticas não verbais nas seguintes dimensões: (i) *tradução de práticas sociais para formas visuais*: as cerâmicas funcionam como traduções visuais de práticas culturais, tais como: atos sexuais (inclusive não reprodutivos, como felação, masturbação, sexo anal); rituais religiosos; processos agrícolas ou cenas de guerra. Ou seja, a experiência vivida e os saberes corporais são traduzidos visualmente no objeto cerâmico; (ii) *tradução do corpo para o objeto*: seguindo a trilha de Guy (2022, p. 18; 48-78), que pensa a tradução da arquitetura para a escultura como intrasemiótica visual, não verbal e tátil, as cerâmicas podem ser vistas como formas de inscrição do corpo e da performatividade no objeto material. Não são apenas imagens, mas traduções visuais dos saberes e práticas sociais dos povos originários inscritos no corpo, não instituídos pela lógica ocidental do que é conhecimento e quem pode produzi-lo e traduzi-lo. As cerâmicas Moche, ao inscreverem práticas eróticas, sociais e cosmológicas em formas visuais, traduzem saberes culturais e corporais em imagens táteis e tridimensionais, operando como traduções intrasemióticas não verbais. Elas não traduzem de uma língua para outra, mas de uma prática para uma forma visual; de um gesto para uma imagem; de um corpo para um artefato, sem que tais objetos necessitem de um olhar etnográfico para rubricá-los e datá-los.

Por outro lado, quando cooptadas por regimes textuais e canais gerenciados por instituições, como o museu, as cerâmicas Moche podem (e devem) ser lidos como traduções intersemióticas, pois interpretam, enquadram e reinscrevem os artefatos visuais em novos sistemas de signos, mediando sua recepção contemporânea. Podemos analisá-las sob esse prisma nas seguintes ocasiões: (i) *tradução intersemiótica como mediação entre sistemas de signos*: no caso das cerâmicas Moche, a) as legendas de museu traduzem o artefato tridimensional e visual para uma narrativa textual breve; b) as fotografias traduzem o objeto físico para uma representação bidimensional, enquadrada, iluminada e recortada; c) os pareceres arqueológicos transformam a materialidade do artefato em uma leitura técnica, histórica, funcional ou simbólica, geralmente marcada por um discurso científico ou normativo. Essas práticas podem não apenas traduzir, mas reinterpretar, domesticar e silenciar ou destacar elementos do objeto-fonte; (ii) *implicações epistemológicas e*

políticas dessa tradução: essas traduções intersemióticas não são neutras – elas moldam ativamente o que se pode ver, saber e dizer sobre os objetos. Por exemplo: a) uma legenda que descreve uma cena erótica entre representações masculinas como “ritual de fertilidade” apaga a dissidência sexual explícita representada no artefato; b) uma fotografia em preto e branco com foco em ângulos “neutros” pode reduzir o caráter provocativo da cerâmica; c) um parecer arqueológico que lê os objetos apenas como documentos antropológicos pode ignorar sua função performática, afetiva ou estética.

Essas operações intersemióticas e disciplinadoras foram, muitas vezes, desenvolvidas no contexto colonial de muitas regiões da América Latina. No caso particular do Peru, isso se deu quando as cerâmicas vieram à tona durante a exploração colonial, bem como no século XX, a partir da criação do Museo Larco, instituído pelo pesquisador e colecionador Rafael Larco Hoyle (1901-1966), de modo que, muitas vezes, filtraram o passado do povo Moche por códigos normativos do presente através do heterocentrismo, de binarismos coloniais, do cientificismo positivista e de regimes curatoriais normativos.

Conforme veremos a seguir, as traduções intersemióticas das “cerâmicas eróticas” andinas podem ter se convertido numa faca de dois gumes: se por um lado, serviram ao olhar colonial e refrataram essas imagens a fim de invisibilizar seu conteúdo “*queer*” e moldar nossa relação com o passado da presença da dissidência sexual na América Latina, por outro, podem servir de contestação à colonialidade intrínseca aos saberes arqueológicos e museológicos.

Dando um *close* no arquivo: da cerâmica aos mapas, catálogos e espaços virtuais do Museo Larco

Para delinear melhor a nossa proposição em considerar as cerâmicas Moche enquanto traduções *queer* intrasemióticas não verbais e, a partir do momento em que foram apropriadas enquanto coleção particular e museológica, passaram a ser LGBTextos em tradução intersemiótica, é preciso, antes de tudo, entender a gênese desses arquivos e da instituição que os abrigou e conhecer os principais atores/tradutores desse processo que inicia com a dita e pretensa “descoberta” de tais artefatos, além de analisar o Museo Larco enquanto um espaço “[...] de encontro, negociação, transferência e aprendizagem, onde objetos, ideias, saberes, costumes, valores e emoções são coletados, apresentados e, por vezes, partilhados” (Mertens; Decroupet, 2024, p. 594)¹⁴.

As cerâmicas Moche, originárias da Costa Norte do Peru e produzidas entre 200 e 900 d.C., integram uma das mais sofisticadas tradições artísticas do mundo pré-colombiano. Localizadas espacial e simbolicamente em meio a uma paisagem árida, mas culturalmente fértil, essas peças foram concebidas dentro de um sistema ritualístico que antecede a invasão europeia e a imposição da moral cristã. Longe

¹⁴ “[...] of encounter, negotiation, transfer, and learning, where objects, ideas, knowledge, customs, values, and emoticons are collected, presented, and sometimes exchanged”.

de constituírem simples objetos utilitários ou representações eróticas desprovidas de contexto, as cerâmicas Moche revelam uma elaboração técnica e iconográfica marcada por uma profunda complexidade simbólica, o que os situa no cerne das performances sociais e cosmológicas desses povos andinos (Turner, 2019). A instauração de escavações arqueológicas, de coleções amadoras e saqueadas em torno dessa produção cultural indígena e da fundação do Museo Larco, sobretudo pelo trabalho arqueológico e curatorial de Rafael Larco Hoyle (Figura 1), evidencia tanto o acúmulo patrimonial desses artefatos quanto a cristalização de leituras disciplinadoras desses objetos no interior de instituições museológicas.

A história do Museo Larco, fundado em 1926 pelo referido colecionador, se insere diretamente em uma lógica colonial de acúmulo, ordenação e tradução de saberes sobre o “outro” para torná-lo “legível” e “apreensível”. Criado durante um momento de consolidação de uma identidade nacional baseada na valorização do passado indígena, o museu foi estruturado como uma instituição privada voltada à arqueologia, mas em constante diálogo com os paradigmas museológicos herdados da colonização espanhola e de modelos europeus de museu – algo que também ocorreu em muitos países latino-americanos.

A apropriação das cerâmicas Moche por Rafael Larco no início do século XX está inserida em um contexto de colecionismo privado e institucionalização de um saber arqueológico que se consolidava no Peru sob forte influência de paradigmas coloniais e eurocêtricos. Herdeiro de uma família abastada dedicada à agroexportação, o então jovem colecionador começou a reunir peças arqueológicas a partir de escavações realizadas em terras de sua propriedade no norte do Peru, mais especificamente na região de Chicama, Trujillo e em outros locais onde se desenvolveu a cultura Moche.



Figura 1. Rafael Larco Hoyle em uma de suas expedições pelo Peru em busca de artefatos da cultura Moche.

Fonte: Museo Larco (s.d.a.).

O acervo do museu, em grande parte composto por cerâmicas Moche, tecidos e objetos metálicos, foi reunido a partir de escavações realizadas com uma lógica classificatória e cientificista que muito se assemelha a dos museus etnográficos do século XIX. Ainda que a intenção tenha sido a de valorizar o legado das civilizações andinas, o modo como os objetos foram deslocados de seus contextos originais, organizados por critérios de função ou erotismo, e colocados em vitrines, ecoa práticas coloniais de domesticação visual e epistemológica do passado indígena.

Até hoje, esse legado se reflete na organização do museu, tanto na linguagem curatorial, que privilegia a narrativa linear e evolutiva das culturas pré-hispânicas, quanto na forma como certos objetos, como as “cerâmicas eróticas” Moche, são enquadrados dentro de um regime de curiosidade ocidental. A ideia de “tradução” do passado andino para o visitante contemporâneo (nacional ou estrangeiro) ainda funciona segundo códigos herdados da colonialidade, em que as culturas indígenas são objetos de contemplação, mas nunca sujeitos de enunciação:

Em 28 de julho de 1926, no aniversário da independência do Peru, Rafael Larco Hoyle funda o Museu Arqueológico Rafael Larco Herrera (nome original do atual Museu Larco) na Fazenda Chiclín. Ele escolheu esse nome com o desejo de homenagear seu pai, pois *“desejava erguer um monumento em vida a meu pai, a quem tanto admirava como exemplo de elevado espírito patriótico e por seu amor ao nosso passado”* (Museo Larco, 1964, grifos do autor)¹⁵.

O Museo Larco nasce como o retrato da nação (*fatherland*) dedicado ao pai do arqueólogo, no dia da independência do Peru e como resultado direto do colecionismo privado de elites peruanas que, ao longo do século XX, buscaram consolidar um imaginário nacional baseado na valorização de um passado pré-colombiano estetizado e silencioso. Além disso, o museu permanece como uma instituição centralizada em Lima desde a década de 1950, em um país marcado por profundas desigualdades regionais e raciais, o que reforça um modelo de patrimonialização que não necessariamente retorna os bens culturais, simbólicos e o protagonismo às comunidades indígenas.

Em 1933, Rafael Larco adquiriu 3.000 peças da coleção Carranza, em Trujillo, e 8.000 peças de cerâmica andina, tecidos e objetos de metal, enquanto traçava rotas de inúmeras expedições e escavações arqueológicas pelo país daquele ano até 1941. Tais expedições “[...] buscavam resolver algumas lacunas e problemas que encontrou ao estudar as coleções”¹⁶, transformando suas “descobertas arqueológicas” em farta produção teórica facilmente acessada pelo site do museu¹⁷, derivada de uma coleção de quase 45.000 artefatos (Museo Larco, 1964).

Se a “[...] tradução pode ser entendida como uma negociação em contextos sociais e discursivos” e, “[...] nos museus, essa negociação é conduzida não apenas entre as línguas e culturas de partida e de chegada, mas também entre atores desse processo, como curadores, tradutores e visitantes [...]” (Mertens; Decroupet, 2024, p. 597)¹⁸,

¹⁵ “El 28 de julio de 1926, en el aniversario de la independencia del Perú, Rafael Larco Hoyle funda el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera (nombre original del Museo Larco) en la Hacienda Chiclín. Eligió el nombre con el anhelo de honrar a su progenitor, ya que *‘deseaba levantar un monumento en vida a mi padre, a quien tanto admiraba como ejemplo de elevado espíritu patriótico y por su amor hacia nuestro pasado’*”.

¹⁶ “[...] que buscaban resolver algunos vacíos y problemas que encontró al estudiar las colecciones”.

¹⁷ Vide: MUSEO LARCO. *Museo Larco*. s.d.d. Disponível em: <https://www.museolarco.org/>. Acesso em: 10 out. 2025.

¹⁸ “[...] translation can be regarded as a negotiation in social and discursive settings”; “[...] in museums, this negotiation is conducted not only between the source and target languages and cultures but also among actors such as the curators, translators, and visitors [...]”.

Rafael Larco foi, antes de tudo, um tradutor que negociou tanto a “identidade nacional” dos artefatos mochicas no mundo anglófono, quanto no próprio território peruano. Com uma formação marcada por experiências com a língua inglesa desde a infância, com passagem pela Universidade de Nova Iorque e por Cornell, e pela cultura do açúcar e dos restos do escravismo, Larco exibe um cosmopolitismo raro para um menino de engenho do início do século XX, mas necessário à consolidação de seu papel como primeiro mediador transcultural dessas cerâmicas (Evans, 1968). A própria presença de legendas e materiais explicativos, quase exclusivamente em espanhol e inglês, evidencia tanto a vida fronteiriça que Larco traçou até fundar o museu, quanto uma hierarquia linguística herdada do colonialismo para estabelecê-lo como representação de uma nação que se erguia.

Instalado, desde a década de 1950, em uma antiga casa colonial do século XVIII, construída sobre as ruínas de uma pirâmide que data do século VII, o museu encena uma relação ambígua com o colonialismo: ao mesmo tempo em que exibe cerâmicas e objetos das culturas indígenas andinas, especialmente Moche, Chimú e Inca, como patrimônio nacional, o faz a partir de um aparato museológico fortemente ancorado em epistemologias eurocentradas e cristãs, que recortam, categorizam e estetizam esses artefatos conforme lógicas coloniais de classificação, linearidade temporal e neutralização da diferença. Para entender essa ambiguidade e como ela se engendra num espaço em que o passado indígena é traduzido segundo gramáticas coloniais, exibido e narrado no Peru contemporâneo, basta um clique e contemplar sua estrutura imperial através da tela do celular ou do computador.

Já que os museus se constituem enquanto espaços de tradução cultural e produção de significados que excedem o plano da estrutura física (Mertens; Decroupet, 2024), talvez seja oportuno pensar na transferência dessas significações canônicas atribuídas às cerâmicas enquanto LGBTextos na contemporaneidade e de que maneira isso extravasa as paredes do museu e alcança o espaço virtual. Ou ainda, de que modo esses artefatos, principalmente as “cerâmicas eróticas”, são convertidas em traduções intersemióticas refratadas a partir de dispositivos virtuais criados pelo Museo Larco na atualidade.

Quando afirmamos o caráter refratado de tais traduções, invocamos o conceito de “refração” elaborado por André Lefevere (2000). Embora o foco esteja centrado na literatura comparada, na historiografia literária e na tradução de textos literários, é oportuno deslocar o conceito lefevereano do plano literário para o imagético de modo a perceber os rastros espectrais da arqueologia colonial em materiais disponibilizados ao grande público do museu enquanto refrações ou “reescritas” (*rewriting*) (Lefevere, 2000, p. 469) do conteúdo “*queer*” das cerâmicas Moche.

Lefevere (2000) propõe o conceito de refração para designar o processo pelo qual uma obra, ao ser traduzida, adaptada, recontada ou apresentada em outro sistema cultural, sofre intervenções que a fazem

se conformar às normas ideológicas, estéticas e institucionais da cultura receptora. Para Lefevere, a tradução nunca é neutra: ela reflete e refrata os valores da cultura de partida a fim de adaptá-la à cultura de chegada. Enquanto o reflexo pressupõe alguma fidelidade mimética, a refração é transformadora, normativa, agindo sob os critérios de quem detém o poder de reescrever. Refrações são, assim, formas de controle simbólico, muitas vezes invisíveis, que determinam o que pode circular, como pode ser interpretado, e por quem.

Se tomarmos o museu como um sistema de tradução intersemiótica, no qual objetos materiais são transpostos em narrativas visuais, curadoria, legendas, roteiros expositivos e pedagogias visuais, então podemos dizer que o Museo Larco atua historicamente como uma instância refratora, especialmente sobre as cerâmicas eróticas Moche. Desde sua fundação, o Museo Larco (i) seleciona o que deve ser exposto e o que deve ser omitido em regime de visibilidade regulada; (ii) organiza narrativas que atribuem sentido aos objetos segundo critérios de ordem, ciência e exotismo; e (iii) define os públicos autorizados a ver certos artefatos.

Assim, a refração aqui é duplamente eficaz, porque ela oculta, ou seja, evita o conteúdo “*queer*” e sua complexidade simbólica e reorganiza, ao apresentar as imagens em formatos que as reduzem à curiosidade, ao fetiche, ou à hiperssexualização dos corpos. Em termos lefevereanos, o museu reescreve visualmente e discursivamente as cerâmicas para torná-las aceitáveis dentro da moldura da cultura ocidental, colonial, normativa e heterossexualizada.

Se pensarmos na tradução intersemiótica – aquela que transforma um objeto visual ou material em outro sistema de signos (como uma fotografia, uma legenda, uma curadoria, um mapa expositivo ou uma reprodução gráfica infantil) – vemos que ela é o terreno privilegiado da refração (Luiz; Pieper; Penante, 2023), pois a “cerâmica erótica”, quando fotografada, pode manter o gesto *queer*. Mas quando acompanhada de legendas clínicas ou quando seu conteúdo é omitido em guias educativos, sofre uma refração textual e institucional. Quando as cerâmicas são excluídas de materiais ou do circuito principal de visitação, ocorre uma refração espacial e pedagógica: o conteúdo “*queer*” não é negado frontalmente, mas é deslocado, marginalizado, infantilizado ou estetizado. A própria classificação “erótica”, em vez de “ritualística”, “cosmológica” ou “ancestral”, é uma refração terminológica que traduz o conteúdo ritual do artefato para uma categoria ocidental de consumo visual regulado. O conteúdo “*queer*” dessas cerâmicas, entendido como aquilo que desafia as normas ocidentais de gênero, sexualidade, corporeidade e ritual, é justamente o que mais sofre refração: ao serem isoladas como “arte erótica”, as cerâmicas são desvinculadas de sua função original nos ciclos de vida e morte, fertilidade, cura ou espiritualidade.

Por não serem exibidas a todos os públicos, como nas visitas escolares e familiares, é construído um regime de acesso que regula quem pode ver, reforçando o museu como instituição autorizada a determinar

os limites da visibilidade *queer*. Ao serem apresentadas como regimes visuais do “passado”, esses LGBTextos são historicizados de modo a neutralizar sua potência crítica no presente. Essa estratégia de refração é, portanto, estrutural: ela é o que permite que o museu sobreviva como instituição autorizada a falar sobre as culturas indígenas, sem de fato escutar ou deixar falar os gestos dissidentes e os corpos que essas culturas preservaram.

Como o site do museu hierarquiza essas divisões até hoje, camuflando a expropriação histórica desses objetos e promovendo traduções refratadas das cerâmicas? A forma como ele apresenta suas coleções, especialmente as cerâmicas Moche, é reveladora de como se perpetuam traduções refratadas, ou seja, distorcidas, das culturas originárias andinas, em que o passado indígena é reinterpretado por filtros epistêmicos ocidentais – um espaço em que a alteridade é capturada e domesticada.

O site organiza as peças em seções, criando categorias que privilegiam a curiosidade visual e o exotismo em detrimento de qualquer compreensão cosmológica, ritual ou linguística dos artefatos. A “Sala Erótica”, conforme ilustrado na Figura 2, amplamente promovida no site e nos materiais publicitários, apresenta as cerâmicas Moche com representações explícitas de práticas sexuais, mas as descreve de forma redutora (Museo Larco, s.d.b.). Ao isolar essas peças como “arte erótica”, o site rompe com a lógica simbólica e ritual desses objetos, que envolvia ciclos de vida, fertilidade, cosmologia e relação com os mortos. A tradução aqui é refratada: transforma-se uma cosmologia em fetiche museológico, conforme atestamos na Figura 2.



Figura 2. Sala Erótica. Sala reservada às “cerâmicas eróticas” Moche em destaque vermelho.

Fonte: Museo Larco, s.d.b.

Além disso, o site está disponível em espanhol e inglês, mas não em línguas indígenas. Isso revela uma hierarquia linguística herdada do colonialismo: os sujeitos a quem esses objetos originalmente pertenciam não são considerados público legítimo, nem produtores de saber. Ao priorizar línguas coloniais, o museu traduz as cerâmicas Moche para públicos globalizados e estrangeiros, consolidando uma tradução intersemiótica voltada ao consumo turístico e não à restituição epistemológica. Nas legendas das peças, são usadas terminologias sem especificar os nomes indígenas dos objetos ou suas funções cerimoniais originais. Essa ausência linguística é uma forma de apagamento, em que a tradução silencia a possibilidade de reterritorialização simbólica.

Ao apresentar os objetos como obras de arte e não como artefatos sagrados ou vestígios de sistemas de saber, o museu promove uma estetização que oculta a violência de sua apropriação. Os textos do site evitam qualquer menção à história de espoliação na formação do acervo. Pelo contrário, exaltam a “visão de futuro” de Rafael Larco e seus “notáveis descobrimentos arqueológicos” (Museo Larco, s.d.a.)¹⁹, despolitizando completamente a origem do museu. Em seus textos institucionais e publicitários, o Larco é descrito como uma referência incontornável “[...] para compreender a profundidade de nossa história pré-colombiana” (Museo Larco, s.d.a.)²⁰, sem qualquer contextualização crítica sobre os métodos utilizados para reunir a coleção. A tradução aqui se dá na forma de uma biografia mitificada que reencena o colonizador ilustrado, apagando a violência fundacional do museu.

¹⁹ “notables descubrimientos arqueológicos”.

²⁰ “[...] para comprender la profundidad de nuestra historia precolombina”.

Ao transformar as cerâmicas em imagens publicitárias, souvenirs ou moldes reproduzíveis para venda na loja do museu, ocorre uma tradução intersemiótica (de artefato ritualístico à mercadoria visual) que esvazia a cerâmica de seu valor original e a reinscreve em lógicas capitalistas e turísticas. Isso reforça o deslocamento da cerâmica da ambiência sagrada para o campo do consumo. Réplicas das “cerâmicas eróticas” Moche são vendidas em catálogos e na loja online como objetos decorativos, com descrição neutra ou até humorística, reafirmando a fetichização do corpo e da sexualidade indígena sob um olhar ocidental.

Para ilustrarmos essas constatações com maior agudez, elegemos dois elementos de tradução intersemiótica fornecidos virtualmente pelo Museo Larco ao grande público: o Mapa “*Obras Maestras*”, que trata da estrutura física do Larco e o *Autoguia Familiar*, documento integrante do Programa Familiar desenvolvido pelo museu.

a) O Mapa “*Obras Maestras*”

1) Ícones coloridos e legendas como instrumentos de redução simbólica:

O mapa do Museo Larco elege 12 peças como “obras-primas”, e algumas delas são “cerâmicas eróticas” Moche. Essas peças são representadas por ícones chamativos, numerados e distribuídos ao longo do percurso, como se fossem estações de um itinerário de consumo cultural. A legenda que acompanha cada número é extremamente

reducionista: expressões como “Ancestro Mochica”, “cuerpo cadavérico” ou “personage” são usadas como substitutos para histórias muito mais complexas de ritual, fertilidade, morte, sacralidade e relação entre mundos. O uso de ícones e legendas simplificadas atua como uma forma de tradução intersemiótica empobrecida, que transforma uma narrativa ancestral e multissensorial em um signo visual plano e descontextualizado. A cerâmica torna-se “marca gráfica”, perdendo sua densidade temporal e espiritual (Figura 3).

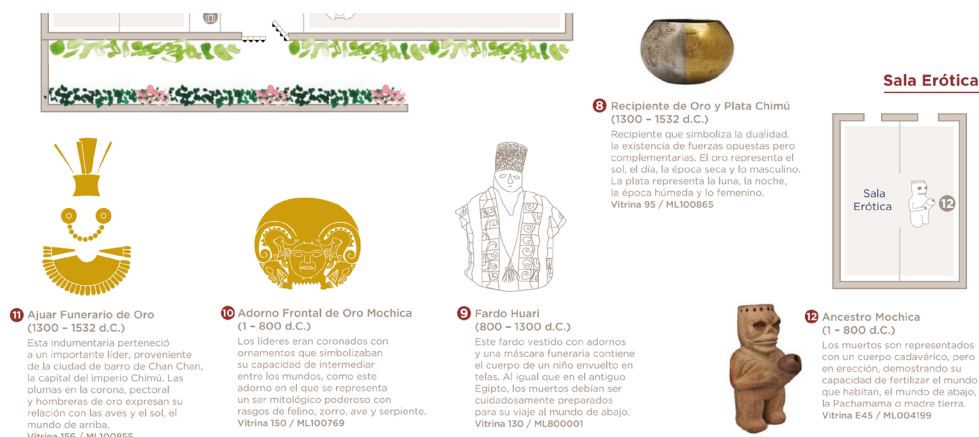


Figura 3. Recorte das obras-primas. Descrições enumeradas sobre o acervo principal do Museo Larco.

Fonte: Museo Larco, s.d.b.

II) Isolamento espacial da “Sala Erótica” como fetichização museológica:

O mapa separa as cerâmicas Moche em uma “Sala Erótica”, localizada em um espaço distinto do percurso principal. Essa separação espacial tem efeitos simbólicos poderosos: ela fetichiza a sexualidade indígena, tratando-a como algo exótico e não como parte integrante da cosmovisão Moche. Ao criar um enclave espacial para o “erótico”, o museu reinscreve essas cerâmicas dentro de uma lógica de espetáculo, não de espiritualidade. O mapa funciona como um convite ao voyeurismo, refratando a sexualidade sagrada como entretenimento (Figura 2).

III) Fluxo visual de consumo turístico: da cosmologia ao roteiro:

O mapa orienta o visitante com um traçado linear, numerado, com destaques visuais que indicam as “principais atrações”. As cerâmicas são tratadas como pontos obrigatórios de visita – como se o museu fosse um parque temático e as obras fossem atrações. Esse desenho visual produz um regime de mobilidade dirigida: não se trata de “descobrir” as obras, mas de “percorrer” um trajeto planejado.

Essa lógica de percurso padronizado converte o visitante em consumidor e o objeto em produto. A cerâmica Moche, que originalmente operava em contextos de lentidão, devoção e ritualização, é transformada em imagem de passagem - fotografável, visitável, mas não compreendida. A tradução aqui refrata a temporalidade própria do objeto, impondo-lhe uma narrativa de consumo veloz e visual.

IV) Rotulagem simplificada e ausência de contexto cultural ou linguístico:

As legendas do mapa, e mesmo os nomes das peças destacados na versão online e física do material, são rotulações genéricas que não dialogam com os nomes-fonte das peças (quando conhecidos), nem com as línguas ou cosmovisões dos povos originários que as produziram. O objeto é traduzido segundo critérios ocidentais (função, forma, conteúdo visível) e não segundo suas dimensões relacionais (vida-morte, terra-corpo, feminino-divino). A rotulagem é uma forma de tradução que reinscreve o artefato dentro de categorias que são reconhecíveis para o visitante contemporâneo. Essa violência semiótica reduz o objeto a uma legenda, apagando seu enunciador ancestral.

V) Economia semiótica como apagamento deliberado de saberes ancestrais:

O mapa se limita a apresentar os artefatos com mínima contextualização, tal como percebemos na Figura 4. Não há, por exemplo, menções às cosmologias Mochicas, às práticas funerárias, às relações com os deuses, aos significados simbólicos do ato sexual representado. A imagem toma o lugar da palavra ancestral e a economia semiótica do mapa (só o essencial, só o que orienta) funciona como forma de apagamento: o saber ritual e espiritual é substituído por saberes visuais de uso turístico. A tradução intersemiótica aqui se dá por omissão. O que não é dito, não é mostrado, é apagado, mas o visitante não percebe, porque o mapa lhe oferece “tudo que ele precisa saber”. Essa economia de signos cria uma falsa completude, fazendo do silêncio parte da estratégia de tradução refratada.

Ao refratar as “cerâmicas eróticas” através do mapa, o Museo Larco comete uma violência semiótica: parte do objeto sagrado é transformado em espetáculo. A tradução intersemiótica que ocorre ali, do ritual à etiqueta de “*obra maestra*”, camufla os contextos indígenas em que tais artefatos precisam ser inseridos, reduzindo as cerâmicas em *commodity*, tal como sintetizamos na Tabela 1.



12 Ancestro Mochica
(1 – 800 d.C.)

Los muertos son representados con un cuerpo cadavérico, pero en erección, demostrando su capacidad de fertilizar el mundo que habitan, el mundo de abajo, la Pachamama o madre tierra.
Vitrina E45 / ML004199

Figura 4. *Ancestro Mochica*. Descrição reducionista de um artefato Moche.

Fonte: Museo Larco, s.d.b.

Tabela 1 - O Mapa “*Obras Maestras*” do Museo Larco como tradução intersemiótica refratada

Elemento	Tradução Intersemiótica	Refração
Ícones coloridos e legendas	Fragmentam a cultura Moche em atrativo visual	Reduzem o significado histórico do artefato
“Sala Erótica” isolada	Isola práticas sexuais indígenas	Reifica as imagens como espetáculo, não como saberes ancestrais
Fluxo “roteiro turístico”	Transforma culturas ancestrais em itinerário	Visionamento rápido, sem profundidade
Rotulagem simplificada	Tradução sem considerar aspectos transculturais e sem riqueza simbólica	Apaga camadas interpretativas ancestrais

Fonte: Elaboração dos autores.

b) O Programa Familiar do Museo Larco

O Programa Familiar do Museo Larco é uma iniciativa educativa voltada a crianças entre 3 e 12 anos, acompanhadas por seus responsáveis, que busca introduzi-las ao universo das culturas pré-colombianas peruanas por meio de atividades lúdicas, interativas e sensoriais. Com duração aproximada de 1h15min, o Programa é conduzido por mediadores bilíngues e inclui jogos de observação, dramatizações, caça ao tesouro, criação de personagens e desenhos inspirados nas peças do acervo. As atividades são organizadas em roteiros temáticos, como “¿Es una persona o un animal?” e “¿Quiénes crees que son estos personajes?”, e têm como objetivo despertar o interesse das crianças pela história andina de forma acessível e divertida, embora privilegie aspectos estéticos e simbólicos mais neutros do acervo, deixando de abordar elementos mais complexos como as “cerâmicas eróticas”.

Dando continuidade à investigação sobre a mediação museológica voltada ao público infantil, é fundamental analisar em detalhe o *Guía Familiar* (Museo Larco, s.d.c.), material pedagógico distribuído pelo Museo Larco como complemento ao Programa. Esse guia sintetiza visual e discursivamente a lógica educativa do museu, operando traduções intersemióticas que transfiguram os objetos do acervo em imagens, enigmas e atividades lúdicas. Ao observar atentamente como essas traduções são estruturadas (o que mostram, o que silenciam, a quem se dirigem), torna-se possível compreender de que maneira o conteúdo “queer” das “cerâmicas eróticas” Moche é sistematicamente omitido, ao mesmo tempo em que o museu reforça sua autoridade como instância legítima para regular o acesso visual e simbólico à herança andina. A seguir, apresentamos alguns recortes em pranchas das páginas do guia para a complementação das análises:

I) Página 1 – *Capa*

Elementos: Título “*Guía Familiar*”.

Tradução intersemiótica: O museu é introduzido como um espaço lúdico e acolhedor. A linguagem gráfica é desenhada para crianças, com letras caricaturais.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: Nenhuma menção ou ilustração relacionada ao conteúdo erótico.

Estratégia pedagógica: Apresentação neutra, voltada à diversão e aprendizado visual.

II) Página 2 – “*¿Esta escultura tiene manchas!*”

Elementos: Personagens inspirados em esculturas do museu; espaço para desenhar ou escrever.

Tradução intersemiótica: O artefato é ressignificado como enigma visual, deslocado de seu contexto original. A tridimensionalidade e função ritualística são anuladas, conforme vemos na Figura 5.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: Não há nenhum personagem de natureza corporal ou sexual explícita.

Estratégia pedagógica: Estímulo à imaginação, sem mediação crítica ou contextual.

III) Página 3 – “*¿Es una persona o un animal?*”

Elementos: Representações esquemáticas de deuses, humanos e animais.

Tradução intersemiótica: A iconografia é traduzida para um código simplificado de “quem é quem”, afastando-se da cosmologia original.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: A ambiguidade sexual e o erotismo são eliminados da visualidade.

Estratégia pedagógica: Classificação lúdica, visualmente acessível, mas conceitualmente superficial.



Figura 5. “¡Esta escultura tiene manchas!”. Artefato traduzido como atividade lúdica para crianças.

Fonte: Larco Museo, s.d.c.

IV) Página 4 - “¡Estas cabezas nos quieren decir algo!”

Elementos: Desenhos estilizados de vasos em formatos de crânio.

Tradução intersemiótica: Objetos complexos são convertidos em balões para a criança identificar se se trata de um deus ou de um ser humano.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: Nenhuma cerâmica incluída. A sexualidade indígena é totalmente silenciada.

Estratégia pedagógica: Reconhecimento formal, sem discussão simbólica ou histórica.

V) Página 5 - “Al ritmo del...”

Elementos: Ser mitológico para identificação de seus elementos pictóricos.

Tradução intersemiótica: Incentivo à subjetivação. O conteúdo do museu serve de inspiração indireta, mas sem provocação ou crítica.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: Como em toda a cartilha, o conteúdo “queer” é invisibilizado.

Estratégia pedagógica: Criatividade controlada: produz-se um “novo” olhar com questões lúdicas sem acesso ao saber ancestral.

VI) Página 6 – “¡Un mensaje al mundo de abajo!”

Elementos: Motivos geométricos inspirados em arte pré-colombiana.

Tradução intersemiótica: Os padrões são convertidos em ornamentos decorativos, desprovidos de significação cosmológica.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: Nenhum padrão associado à sexualidade, fertilidade ou ao corpo.

Estratégia pedagógica: Estímulo visual desvinculado de sentido espiritual ou simbólico.

VII) Página 7 – “¡Busca los tesoros del antiguo Perú!”

Elementos: Jarra com esquemas ritualísticos do povo Moche.

Tradução intersemiótica: O espaço é infantilizado e higienizado.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: Uma das principais salas onde o conteúdo dissidente é invisibilizado.

Estratégia pedagógica: Traçado visual que prioriza uma “caça ao tesouro” sem problematizar a cena, como mostra a Figura 6.



vitrina 68

¡Busca los tesoros del antiguo Perú!

Explora la Sala de la Ceremonia del Sacrificio, observando las escenas pintadas y modeladas en la cerámica que nos muestran la vida ritual en el antiguo Perú.

¿Qué sucede en la escena pintada en esta botella de cerámica?
Para entenderla mejor, observa la escena en la pared.
Asignen un personaje a cada miembro de la familia, para actuar esta escena.
Pídanle a alguien que tome una foto de la familia actuando la escena y compártanla en redes sociales usando #MuseoLarco.

Mochica
Época Auzo (I d.C. - 800 d.C.)
ML010847

Junto a la flecha, coloca el número de vitrina donde encuentres el objeto resaltado:



Te sugerimos que en la Galería de Oro y Joyas explores las siguientes vitrinas: 70 – 86 – 88 – 95 – 107 – 110 – 112 – 132 – 137

¿Sabías que...?

El oro y la plata eran muy importantes para las culturas andinas, pero no por su valor económico. Tenían valor porque representaban al sol y a la luna, es decir, a sus dioses mayores. Los gobernantes y sacerdotes, como representantes de los dioses, se vestían con adornos de estos metales nobles.

Figura 6. Cena ritualística pré-colombiana. Cena da tradição indígena andina traduzida em atividade lúdica.

Fonte: Museo Larco, s.d.c.

E, por fim, **VIII) Página 8 – “¡Conviértete em un gobernante Chimú!”**

Elementos: Imagem com adereços do povo Chimú de maneira instrumentalizada.

Tradução intersemiótica: O museu é reafirmado como espaço de apropriação dos artefatos indígenas.

Ausência das “cerâmicas eróticas”: A sexualidade dissidente indígena continua oculta até o fim.

Estratégia pedagógica: Construção de um rosto para uma autoridade Chimú, na qual a criança se insere enquanto colecionador dos artefatos.

Assim como o mapa, o *Guía Familiar* funciona como uma estratégia museológica intersemiótica que constrói uma tradução refratora e normatizadora do acervo, principalmente das “cerâmicas eróticas” Moche. Através de uma linguagem visual acessível e infantilizada, o guia reconfigura o museu como espaço de consumo lúdico e educativo, ao custo de silenciar sistematicamente os conteúdos “queer” e espirituais dos artefatos indígenas. A dissidência sexual indígena, componente central de muitas cerâmicas Moche, é convertida em ausência pedagógica, reforçando o papel do museu como mediador autorizado da memória colonial filtrada. Em vez de desafiar as estruturas normativas do olhar colonial, o guia reafirma um modelo disciplinador de acesso, onde o que se vê é apenas o que pode ser domesticado para os olhos da infância, conforme atestamos, em síntese, na Tabela 2.

Tabela 2. Refração tradutória no *Guía Familiar* do Museo Larco

Página	Estratégia Visual	Tipo de Tradução Intersemiótica	Presença do Erótico	Estratégia Pedagógica
1	Capa lúdica	Estetização familiar	Ausente	Acolhimento infantil
2	Escultura	Personificação lúdica	Ausente	Imaginação subjetiva
3	Deidades, humanos e animais	Simplificação identitária	Ausente	Classificação visual
4	Desenhos de objetos	Iconização formal	Ausente	Reconhecimento visual
5	Espaço para criação	Subjetivação sem contexto	Ausente	Criatividade individual
6	Padrões decorativos	Ornamentação neutra	Ausente	Estímulo gráfico
7	Objetos ritualísticos	Redirecionamento espacial	Ausente	Higienização do trajeto
8	Encerramento: adereços ritualísticos	Neutralização institucional	Ausente	Apropriação de artefatos e expropriação histórica.

Fonte: Elaboração dos autores.

Gira de saída: para uma arqueologia visual da dissidência latino-americana

Ao propor uma leitura das “cerâmicas eróticas” Moche como LGBTextos e traduções *queer* intrasemióticas, este artigo reivindica uma ampliação dos paradigmas tradutórios para além da linguagem verbal e escrita, destacando os artefatos visuais como inscrições dissidentes que precedem o grafismo ocidental. Ao tensionar a atuação do Museo Larco como zona de tradução marcada pela refração e pela normatização colonial, evidenciamos como práticas museológicas e arqueológicas seguem invisibilizando conteúdos “*queer*” de artefatos dos povos originários na América Latina (quicá em outros continentes) sob a justificativa da neutralidade estética, pedagógica ou científica.

Ao ler essas imagens como traduções, recusamos sua domesticação ao olhar antropológico que as reduz a objetos fetichizados da arqueologia e museologia ocidental. Propomos, ao contrário, que sejam tratadas como testemunhos estético-políticos de regimes outros de sexualidade – traduções visuais de modos de existir dissidentes, que sobreviveram, apesar das traduções e interpretações mediadas por missionários, curadores, exploradores, colecionadores, pesquisadores ou museus financiados pelo projeto colonial na América Latina. Essas esculturas não falam de um passado morto, mas reativam, no presente, a possibilidade de imaginar histórias da sexualidade latino-americana livres da episteme colonial. Aqui, não se trata de afirmar uma ‘origem’ *queer*, mas de propor uma leitura que desestabiliza normatividades históricas.

Isso revela que, apesar da refração, a imagem digital pode escapar dessa estrutura normatizadora, oferecendo uma abertura para a tradução *queer* como insurgência intersemiótica, que desafia os filtros institucionais. Essa refração institucional é afrouxada quando as imagens circulam fora do controle do museu, oferecendo matéria-prima para releituras *queer*, decoloniais e críticas. Enquanto tradução, a fotografia pode funcionar como um campo de divergência: na qualidade de refração institucional, ela seleciona e induz leituras etnográficas pactuadas na ocidentalidade. Enquanto tradução insurgente, ela forja um contra-arquivo ou um gesto de tradução que devolve às cerâmicas uma potência crítica e de resistência cosmológica e epistêmica, à medida que descentraliza a leitura ocidental e heteronormativa. Deixamos a gira aberta às novas contribuições que apostem no caráter libertário dessas imagens ou em investimentos teóricos que as recuperem não pelo prisma da interpretação, mas na sua descontinuidade, em seu valor anacrônico e *queer* enquanto potências para abrir caminhos de reformulação dos instrumentos críticos.

Referências

BAER, Brian James. Introduction: Textual and sexual orientations. In: BAER, Brian James. *Queer Theory and Translation Studies: Language, Politics, Desire*. London; New York: Routledge, 2020. p. 1-20.

BAER, Brian James; KAINDL, Klaus. Introduction: Querr(ing) Translation. In: BAER, Brian James; KAINDL, Klaus (ed.). *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. Londres; Nova York: Routledge, 2018. p. 1-10.

CLARAMONTE, Maria Carmen África Vidal. *Translation and Contemporary Art: Transdisciplinary Encounters*. New york: Routledge, 2022.

CLARAMONTE, Maria Carmen África Vidal. Images that Translate. *Babel*, v. 70, Issue 1-2, p. 234 – 250, 2024.

CLARAMONTE, Maria Carmen África Vidal. *Translation and Objects: Rewriting Migrancy and Displacement through the Materiality of Art*. London and New York: Routledge, 2025.

EVANS, Clifford. Rafael Larco Hoyle 1901-1966. *Museo Larco: Tesoros del antiguo Perú*, 1968. Disponível em: <https://www.museolarco.org/wp-content/uploads/2017/04/Biografia-completa-RLH-1.pdf>. Acesso em 11 jan. 2025.

GINGER, Andrew. From Cultural Translation to Translations inside Photographs (1860-1930). *Art in Translation*, v. 7, n.1, p. 141-164, 2015.

GOTTLIEB, Henrik. Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 2005, p. 1-29.

GUY, Natalie Fae. *Translation in the Language of Sculpture*. Tese (Doctor of Fine Arts) - University of Auckland, 2022.

KEENAGHAN, Eric. *Liberation's Love-Language: The Politics and Poetics of Queer Translation after Stonewall*. Albany: University at Albany, State University of New York, 2023.

KLEIN, Gabriele. Transmitir a Dança: legado e tradução das coreografias de Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [s. l.], v. 8, n. 3, p. 393-420, 2022.

LARKOSH, Christopher. *James S. Holmes, Estudos da Tradução e a Ética Queer da Primeira Pessoa*. *Cadernos de Tradução*, v. 42, p. 1-28, 2022.

LEFEVERE, André. Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000. p. 233-249.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Se-ligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEWIS, Elizabeth S. 'This is My Girlfriend, Linda' – Translating Queer Relationships in Film: a Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. In *Other Words*, Norwich, n. 36, p. 3-22, 2010.

LUIZ, Tiago Marques; PIEPER, Elza Carolina Beckman; PENANTE, Rodrigo Venícios. Tradução Intersemiótica enquanto Refração e Intertextualidade. *Revista Guará*, v. 12, n. 1, p. 58-71, 2023.

MATOS, Henrique Augusto Barbosa de. *Uma crítica de tradução à luz da desconstrução/estudos Queer: O Corydon, de André Gide*. 2014. 233f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MAZZEI, Cristiano A. *Queering Translation Studies*. 2007. Tese (Master of Arts) – Graduate School, University of Massachusetts, Amherst, 2007.

MERTENS, Irmak; DECROUPET, Sophie. Conceptualizing museum translation: Cultural translation, interlingual processes and other perspectives. *Babel*, v. 70, n. 5, p. 593-614, 2024.

MUSEO LARCO. *Colección*. s.d.a. Disponível em: <http://staging.museolarco.org/coleccion/>. Acesso em: 11 de jun. 2025.

MUSEO LARCO. *Mapa "Obras Maestras"*. s.d.b. Disponível em: <https://staging.museolarco.org/wp-content/uploads/2017/04/mapa-obras-maestras.pdf>. Acesso em: 11 de jun. 2025.

MUSEO LARCO. *Guía Familiar*. s.d.c. Disponível em: https://staging.museolarco.org/wp-content/uploads/2017/05/AutoguiaFamiliar_MuseoLarco_ed2019.pdf. Acesso em: 11 de jun. 2025.

MUSEO LARCO. *Museo Larco*. s.d.d. Disponível em: <https://www.museolarco.org/>. Acesso em: 10 out. 2025.

MUSEO LARCO. *Historia de la colección*. 1964. Disponível em: <https://staging.museolarco.org/coleccion/>. Acesso em: 11 de jun. 2025.

PINHEIRO, Felipe Duarte. *Tradução queer: visibilidade como forma de resistência*. *Fórum Identidades*, v. 14, n. 1, p. 207-221, 2021.

REIS, Dennys Silva. *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SILVA-REIS, Dennys. História Visual da Tradução: a iconografia do século XIX no Brasil. *Domínios de Linguagem*, Uberlândia, v. 11, n. 5, p. 1475-1504, 2017a.

SILVA-REIS, Dennys. Da literatura à dança: sobre trânsitos e transmutações de Giselle. In: RIBEIRO, Emílio Soares; TABOSA, Leila Maria Araújo; SILVA, Nilson Roberto da (orgs.). *Tradução em três vertentes: teoria e prática, intersemiose e linguística de corpus*. Mossoró: Queima-Bucha, 2017b. p. 145-170.

SILVA-REIS, Dennys. Escultura e Literatura: caminhos exploratórios. In: BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys (orgs.). *Literatura e Outras Artes na América Latina*. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 263-291.

SILVA-REIS, Dennys. Preliminares: LGBTextos em Tráfegos e Traduções Queer. In: SILVA-REIS, Dennys; FLORES, Vinicius Martins (org.). *Estudos da Tradução e Comunidade LGBT: Sobre vozes entendidas e transformistas textuais*. Salvador: Devires, 2024. p. 17-34.

SMITH, Catherine. *Translation as a Methodology within an Expanded Painting Practice*. (Tese) - The Glasgow School of Art, School of Fine Arts, 2023.

SPISIAKOVÁ, EVA. *Queering Translation History: Shakespeare's Sonnets in Czech and Slovak Transformations*. New York: Routledge, 2021.

STEYERL, Hito. The Language of Things. *Transversal Texts*, 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>. Acesso em: 11 jun. 2025.

TAVARES, Jeremias Lucas. *Estudo de tradução de legendas inclusivas em Pose (2018): especificidades contextuais e questões de gênero*. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2021.

TURNER, Andrew D. Moche Pottery. In: CHIANG, Howard et al. *Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer*. Charles Scribner's Sons: Farmington Hills, Michigan, 2019. p. 1076-1080.

VILLANUEVA-JORDÁN, Iván; PLEGUEZUELOS, Antonio J. Martínez. Olhares sobre o queer/cuir na tradução ibero-americana. Trad. Willian Moura. *Mutatis Mutandis*, v. 16, n.1, p. 1-16, 2023.

VILLANUEVA-JORDÁN, Iván. *Traducción audiovisual y teleficción queer. Teoría y metodología*. Lima: Editorial UPC, 2024.

The Queer Body in Translation: Visual Archives, Sexual Dissidence, and Refraction in Latin America

ABSTRACT

This article explores how the so-called “erotic ceramics”, crafted by pre-Columbian cultures, may be read as non-verbal intrasemiotic translations of queer dissidence in Latin America. Far from passive archaeological artifacts, these tridimensional images operate as visual archives that precede both Western graphic regimes and the historiographical grammar of sexuality. They translate embodied affects and erotic gestures untethered from reproductive logic and binary norms, offering alternative imaginaries of desire and existence. Here, Moche pottery is approached not as a singular artifact but as a language – a gesture of survival that resists colonial erasure by inscribing forms of dissident life long before modernity named or pathologized them. Finally, drawing on the theory of refraction, we interrogate the colonial mechanisms that have silenced and erased the “queer” content of these artifacts, with particular attention to the intersemiotic readings promoted by the Museo Larco. We examine how colonial empires have normalized, reinterpreted, and distorted dissident visual archives through a refractive regime that converts pre-colonial memories and identities into forms of translation and pathology.

Keywords: Moche “Erotic Ceramics”; translation; Museo Larco; refraction.