

QUEM TEM MEDO DO *QUEER*? QUANDO A POTÊNCIA POLÍTICA DA ARTE CEDE À CAFETINAGEM

Adalberto Ferdnando Inocência *
Cléberon Diego Gonçalves **

Resumo: Este artigo insere-se no campo das micropolíticas e das posições de censura imanentes em um contexto político mais amplo, o do inconsciente colonial-capitalístico. Analisa-se, aqui, a captura do desejo de criação, considerando a censura no campo da arte ocorrida no ano de 2017 com a exposição *Queermuseu*, suspensa em Porto Alegre, após protestos contra o Santander Cultural. Mergulhou-se nos discursos, obras e relações inscritas no percurso do olhar opressor sobre as artes *queer*, e as relações crescentes de um desejo arcaico, mas, ao mesmo tempo, recente, entre neoliberalismo e conservadorismo que assolam o contexto brasileiro. A materialidade discursiva presente em *Queermuseu* pode seduzir para a quebra de transe do inconsciente colonial-cafetinístico, e sobre isso elucidamos as práticas de censura e denunciemos os discursos que permeiam nossa realidade.

Palavras-chave: *Queer* arte. Micropolíticas reativas. Inconsciente colonial-capitalístico. Desejo.

¿QUIÉN TIENE MIEDO DEL *QUEER*? CUANDO LA POTENCIA POLÍTICA DEL ARTE CEDE A LA CAFETINACIÓN

Resumen: Este artículo encaja en el campo de la micropolítica y las posiciones de censura inmanentes en un contexto político más amplio, el del inconsciente colonial-capitalista. Analiza-se aquí, la captura del deseo de creación, esta acción analítica se llevó a cabo a través de la censura en el arte, que tuvo lugar en 2017 con la exposición *Queermuseu*, suspendida en Porto Alegre después de las protestas contra Santander Cultural. Adentra-se en los discursos, obras y relaciones inscritas en el curso de la mirada opresiva sobre las artes *queer*, y las crecientes relaciones de un deseo arcaico pero al mismo tiempo reciente entre el neoliberalismo y el conservadurismo que plagan el contexto brasileño. La materialidad discursiva presente en el *Queermuseu* puede seducir a la ruptura del transe del inconsciente colonial-cafetinista, es en este contexto que dilucidamos las prácticas de censura y denunciemos los discursos que impregnan nuestra realidad.

Palabras llave: Arte *queer*. Micropolítica reactiva. Inconsciente colonial-capitalista. Desear.

Introdução

A escrita que rege este ensaio embebe-se da indignação e de revoltas que ainda se fazem produtivas no presente momento que atravessamos e nos atravessa. Antes, a chave de leitura que convidou a ser temática deste texto beira o domínio das interdições, mais precisamente, quando se manifestam, no plano da censura, sendo esta, no âmbito nacional, um substantivo utilizado nos livros de história referentes à ditadura militar (1964-85). Na atual conjuntura, argumenta-se que as posições de censura são imanentes a um contexto político mais amplo, o do inconsciente colonial-

capitalístico (ROLNIK, 2018) que se encontra no ponto máximo de seu regime, caracterizando-se pela captura do desejo de criação.

Considera-se o caso do *Queermuseu*¹ como um acontecimento histórico, cuja exposição fora instalada no município de Porto Alegre, cedida pelo grupo de agências nacionais do banco Santander. Aposta-se que a analítica que se debruça nesse caso nos tenha muito a dizer sobre atravessamentos recentes que entrecortam a geopolítica nacional e não cessam de se complementar em seus entremeios. Assumindo os contornos da censura, a interdição não é exclusiva do tempo presente, mas apresenta-se nele, em pormenores fundamentalistas ultrajantes, tolhendo as expressividades de gênero e sexualidades consideradas desviantes. O que existe nessa censura é, antes, uma micropolítica de aniquilamento das diferenças. Nesse sentido, o objetivo deste ensaio teórico foi o de analisar algumas das obras presentes na exposição que integrou o *Queermuseu*, buscando ensejá-las num domínio mais amplo, o de uma micropolítica reativa que entrecorta as expressões não hegemônicas de gêneros e sexualidades.

O presente texto está organizado em três partes. A primeira apresenta o conceito de *queer*. Apresentado o conceito, discute-se de que modo ele pode funcionar como uma lente-ferramenta pela qual se olham as obras de artistas que compunham as galerias apresentadas no *Queermuseu*. A segunda parte do texto instrumentaliza uma discussão que envolva o exercício político discursivo da censura, apresentando o conceito de inconsciente colonial-capitalístico e seu modo de regulação no âmbito do desejo. O arsenal teórico de base encontra-se nas vertentes pós-estruturalistas, caracterizadas nas teorizações *queer* de Paul Preciado (2014) e de desejo, envolvendo Gilles Deleuze (1996; 1998; 2012), Félix Guattari (2013) e Sueli Rolnik (2016; 2018). Para acentuar os contornos políticos que atravessam os circuitos da arte contemporânea, a terceira parte do texto constitui-se pela apresentação e discussão das obras que compuseram a exposição com ênfase nos modos de vida *queer*, tensionados por elas.

1 Que(m) reivindica o conceito de *queer*?

De que contexto emerge um conceito? Em que momentos específicos das narrativas históricas se podem identificar o surgimento de palavras, noções,

descrições, enredos, novas disposições? Na perspectiva deleuzo-guattariana, um conceito surge e faz-se produtivo a partir de uma necessidade, como um ato de criação para determinada urgência momentânea ou de uma época.

Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser compreendidos na medida de sua solução: estamos aqui diante de um problema concernente à pluralidade dos sujeitos [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 24).

Todo conceito está enredado por um ato de criação que infere nas multiplicidades de um contexto histórico, político e cultural. Um conceito pode incluir e excluir, ao mesmo tempo, criar e apagar realidades, narrar e invisibilizar vidas.

O que se tensiona com o uso do conceito *queer*?

É necessário fazer uma breve digressão acionando que, por intermédio de processos de colonização – orientadores e constituintes de matrizes hegemônicas de formas, corpos, raça, etnia e, principalmente *epistemes*, saberes e conformações do pensamento – fomos encetados por instâncias religiosas e narrativas eurocentradas que ditaram uma estética do que é bom, belo e verdadeiro. A modernidade instituiu uma forma binária de pensar o mundo, estimulando o ideal do bom e do belo, como a sexualidade heterocompulsória (LOURO, 2007) e, também, a branquidade, a masculinidade e a riqueza.

Essas instâncias, preservadas e reiteradas incessantemente pelas mais variadas narrativas históricas, também elegeram aqueles relegados às margens dessas narrativas, e reconhecem que a sexualidade não se constitui num campo externo a outros modos de diferença: gays, lésbicas, negras, negros, pessoas trans e travestis, mulheres, indígenas, populações ribeirinhas, idosos, idosas, povos ciganos, pessoas estrangeiras, ademais, todo corpo desviante da norma instituída. São os sujeito lidos como “descontínuos” ou “incoerentes”, nas palavras de Butler (1999), por causarem a sensação de deslocamento ou de “não lugar” da pertença.

Em suma, o *queer* trata da abjeção, da diferença incapaz de ser taxada e lida por intermédio do padrão homogêneo da norma heteropatriarcal, branca e colonizadora. O conceito é uma resposta afirmativa e orgulhosa a um modo de vida desviante de uma modalidade de poder totalitário, sem cair no risco de reivindicar para si uma política identitária (LOURO, 2007). Nesse sentido, quando um grupo de

diferenças e lutas específicas se coaduna, antes, pela diferença em seu estado puro e não pela reivindicação de um lugar na norma, pode-se falar em uma multidão *queer* (PRECIADO, 2014).

Desse modo, o termo expande sua designação de sexualidades desviantes, assumindo uma perspectiva de oposição e contestação a um tempo no qual os binarismos de gênero e sexualidades são reconhecidos como insuficientes para dizer dos sujeitos e das práticas características do presente (LOURO, 2007). Por isso, concorda-se que *queer* pode ser o nome atribuído a uma teoria nômade que visa cartografar vidas imersas em uma multidão habitante do território das dissidências, das resistências. Ele recusa todos os atributos identitários que normatizam o corpo falante (PRECIADO, 2014).

A questão do *queer* torna-se mais complexa quando pensamos na posição de representação do subalterno, no sentido de que, por ser um termo híbrido, não pode ser pensado como algo cristalizado, mas que se move em diferentes territórios geográficos, políticos, culturais, sociais (SPIVAK, 2010). A teoria *queer* apresenta-se como uma crítica radical aos modos de vida normativos, aludindo a outras expressões corporais e maneiras de viver permeadas por subjetividades múltiplas, abertas a um devir ininterrupto.

Quando o *queer* ganha materialidade em circuitos mais evidentes, como na arte, por exemplo, produz-se uma fissura dos modos hegemônicos de ser e estar no mundo. O público que prestigia esses circuitos é convidado a inventariar novos valores, aproximando-se das experimentações. Ao experienciar, as subjetividades distanciam-se do desejo regulador típico das instituições reguladoras seculares, como as instâncias religiosas. Ao profanar seus códigos de condutas tão decantados e enrijecidos, abre-se a possibilidade daquilo que é lido como sacralizado tornar-se comum entre as pessoas (AGAMBEN, 2007).

No interior mesmo do próprio processo de colonização, as urgências vão ganhando corpo e tornam-se uma necessidade a ser discutida. As resistências nascem no interior das relações de poder e os atos de criação ganham potência nos ativismos *queer*, para os quais a desobediência sexual e outras coalizões de desejos e corpos não normativos redefinem as lógicas de exclusão e apagamento que ordenam os espaços sociais. Desse modo, quando postos em circulação, esses saberes apresentam possibilidades de subversão de relações naturalizadas do olhar.

É por esses motivos apresentados até aqui que as discursividades *queer* são tão atacadas no tempo presente. Em sentido mais amplo, essas discursividades permitem um “curto-circuitar” do projeto colonial de um capitalismo ainda vigente, projeto apresentado e discutido na próxima seção.

2 O inconsciente colonial-capitalístico e a cafetinagem da criação.

Por inconsciente colonial-capitalístico ou cafetinístico, Rolnik (2019) conceberá o regime do capitalismo em sua versão contemporânea, portanto, financeirizada, neoliberal e globalitária, que começa a se formar na guinada do século XIX ao XX, e intensifica-se após a primeira guerra mundial, com a internacionalização dos capitais. Esse novo regime não se sustenta apenas da acumulação do capital, mas da cafetinagem da força vital que provoca desestabilizações temporárias, sustentando sua onipotência no tempo presente.

Uma das características do inconsciente colonial-capitalístico que mais importa destacar neste ensaio é sua influência no âmbito das atividades humanas que contribui para ensejar mundos enfraquecidos em sua força de criação, esgotando os diversos campos do pensamento humano - dentre eles o artístico - na atual conjuntura. Isso porque esse regime atua no âmbito micropolítico, reduzindo uma série de movimentos que, das décadas de 1980 até os anos 2000, não cessaram de gerir novas formas de viver no plano dessa segmentaridade.

Por micropolítica, alude-se às esferas da vida cotidiana, às singularidades próprias, individuais ou coletivas, às pluralidades que se expressam nos modos de se relacionar, distanciadas das relações, em princípio, institucionalizadas e burocratizadas. Rolnik (2019) ainda destaca o movimento punk, o movimento feminista, o movimento negro e o movimento LGBTQI², para ficar nesses exemplos. Em mais ou menos grau, todos contribuem para a eclosão das experimentações e modos de vida *queer*.

Por atualizar uma mentalidade colonial, o inconsciente age limitando a potência produtiva do desejo. Só se pode entender o potencial devastador de encarceramento do inconsciente colonial-capitalístico na sua relação micropolítica com o desejo. Um

diálogo entre Deleuze e Parnet captura, de maneira precisa, o que se concebe por desejo neste ensaio:

O desejo é o sistema de signos a-significantes com os quais se produz fluxos de inconsciente no campo social. Não há eclosão de desejo, seja qual for o lugar em que aconteça, pequena família ou escolinha de bairro, que não coloque em xeque as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 64).

Na perspectiva desses autores, o desejo opera por meio de uma máquina desejante, um sistema que funciona pela afirmação da potência de vida, por mecanismos de recusa ao estabelecido. O desejo, como categoria mais ampla, move o social, cria outras instâncias, permite universos psicossociais, produz saberes. Não houve revoluções, insurgências e recusas em qualquer âmbito social sem que existisse envolvimento do desejo coletivo. O desejo permite a construção e a desconstrução de territórios, num fluxo contínuo e interminável, alternando entre o estável e o instável social.

Para Rolnik (2016, p. 58) “[...] não existe sociedade que não seja feita de investimentos de desejo nesta ou naquela direção, com esta ou aquela estratégia”, bem como a contrapartida incessante de que “[...] não existem investimentos de desejo que não sejam os próprios movimentos de atualização de um certo tipo de prática e discurso, ou seja, atualização de um certo tipo de sociedade”. Nessa perspectiva, o desejo e seus movimentos desejantes correspondem a estratégias de formação de cristalizações ou libertações existenciais que vêm a ser, exatamente, o desenho de novas configurações no campo social (ROLNIK, 2016).

Essa leitura histórica pela via do conceito de desejo coloca os acontecimentos em mutação descontínua. Os modos de vida mais afirmativos ou reativos corresponderão a posições oscilantes que se mesclam ao longo das existências individuais e coletivas, nas quais o desejo é a própria produção do real social. Do que fora apresentado acerca do conceito de inconsciente colonial-capitalístico, fica nítido que, na atual dobra do capitalismo, da qual ele decorre, a tendência predominante é de que as massas desejem modos de vida mais reativos. Isso porque, nesta nova dobra, neoliberalismo e conservadorismo, posições ideológicas até então contrárias

no plano da história, passam a trabalhar juntas, “fagocitando” o que é considerado progressista e libertário (ROLNIK, 2018).

Apresentadas essas considerações, importa sublinhar que o circuito da arte é oscilante e ondulatório. Luana Tvardovskas (2007), ao comentar a obra da artista carioca Márcia X, situa-a num território brasileiro controverso. Antes de estar exposta no *Queermuseu*, o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) já suspeitava do potencial polêmico de *Desenhando em Terços*, quando a censurou da mostra “*Erótica - Os Sentidos na Arte*”, em 2006. Dado que “[...] Márcia X produz diversas performances e instalações onde, com humor, critica o discurso falocêntrico e propõe novas fulgurações para a sexualidade” (TVARDOVSKAS, 2007, p. 2-3), a obra foi retirada da mostra pelo próprio CCBB, devido a pressões exercidas pela organização católica *Opus Christi* e demais grupos religiosos que ameaçaram boicotar o Banco do Brasil na época. Pode-se dizer que, desse ano em diante, o inconsciente colonial-capitalístico não cessou de se desenvolver, até ganhar a consistência existencial atual.

Assim, incorporar o elemento desejo na análise permite reconhecer que as lutas sociais não se restringem ao plano da economia política, mas abrangem o âmbito da “economia subjetiva” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 53). Abrir-se para essa modalidade de pensamento é ir além da ideia de que os afrontamentos sociais se resumem a disposições de ordem econômica, incorporando territórios que atravessam as noções de classe/raça/gênero/grupo social. Reconhecer tal ampliação é afirmar que as grandes e pequenas lutas incorporam, também, “as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência” (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 53).

Contudo, esses movimentos não se dão em uníssono, nem de forma progressiva no tecido social. Na perspectiva deleuzo-guattariana, são, também, as massas que clamam pelos fascismos. Os filósofos já perceberam, desde o final do século passado, que todo desejo é revolucionário, porque investe no real, rearranjando-o, desestrutura. Desejo é movimento: “faz passar estranhos fluxos que não se deixam armazenar numa ordem estabelecida” (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Essas definições dão vazão ao pensamento, este concebe que o desejo pode ameaçar as estruturas ensejadas pelo modelo econômico vigente. O desejo é a força motriz das revoluções, não a grande e única revolução, mas das pequenas revoltas

diárias, as revoluções microfísicas e micropolíticas, dos territórios difusos nos fluxos diagramáticos. O campo do desejo é revolucionário porque produz a diferença em si mesma, sem mediações. Por isso, o desejo é disputado e minado, porque “constrói máquinas que, inserindo-se no campo social, são capazes de fazer saltar algo, de deslocar o tecido social” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 103). Máquinas capazes de funcionar nas relações que se produzem nas aulas, nos espetáculos de teatro, nas manifestações políticas, nas exposições artísticas.

Existem, ainda, dois operadores que movimentam a ordem das coisas na linguagem empreendida pelos filósofos: a segmentaridade de nível molar, e a segmentaridade de nível molecular. Não interessa, aqui, aprofundar esses conceitos, mas é necessário destacar a imanência de uma macropolítica e uma micropolítica decorrentes a fim de entender o panorama atual de ataque aos modos de vida *queer* nos circuitos artísticos, objeto em questão.

Por macropolítica entende-se a ordem das grandes instâncias de individuação na forma de unidades e totalizações, como nas instituições que conhecemos: o Estado, o mercado, o sistema de governo, o/a representante desse sistema, a classe social; Por seu turno, micropolítica, como já referido anteriormente, diz respeito a ordens flexíveis, atreladas ao que acontece na capilaridade de nossas vidas, das relações que desempenhamos em família, na escola, com amigos, no trabalho etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Tratam-se, estas, “de operações estratégicas do desejo na matéria não formada das intensidades” (ROLNIK, 2016, p. 61).

Sílvio Gallo (2009) entenderá o fenômeno do fascismo como de massa, veiculado molecularmente e capaz de estender rizomaticamente seus tentáculos pela teia social. São os microfascismos, os fascismos do cotidiano – que se apresentam cristalizados nas relações de casal, de irmãos, entre pais e filhos, nas relações pedagógicas e escolares, nas nossas relações com outrem mas, também, no modo com que lidamos (ou não) com a diferença e com o desconhecido – que tornam o fascismo um monstro socialmente forte.

Não se trata do fascismo de Hitler ou Mussolini, mas de um fascismo que está em nós, como já anunciara Foucault (2014b) no prefácio da edição francesa de *O anti-édipo*, conceito capaz de designar um desejo coletivo cotidiano orientado pelo ressentimento e por categorias do negativo - a lei, o limite e a castração - presentes em cada um de nós e nas potenciais atitudes totalitárias frente ao governo das vidas.

Nessa perspectiva, a interdição ao *Queermuseu* é um fenômeno evidentemente molecular.

Em sua atuação arrebatadora, o monstro do fascismo já se apresenta naturalizado no social, sem que percebamos com facilidade sua existência quando seus tentáculos se mostram nos autoritarismos imanentes à calibração dos dispositivos de sexualidade contemporâneos ou em qualquer processo capaz de sufocar e esgotar a outridade, atualizando-se em um domínio cada vez mais solúvel entre o território público e privado.

Reconhece Pelbart (2019) que uma das maneiras de esgotar a outridade é por uma relação furiosa que insiste na afirmação de toda e qualquer divisão molar: de classe, gênero, raça, nacionalidade, religião, partido, filiação, em suma, qualquer levante que seja lido como ameaça capaz de embaralhar as figuras identitárias, daí a relação com as expressões *queer* dos circuitos artísticos cuja potência é a de “borrar” os contornos estáveis das divisões molares. Nas palavras do próprio autor, a reação do contemporâneo pode assim ser expressa:

Índio é índio, pobre é pobre, negro é negro, homem é homem, mulher é mulher, museu não é bordel, a escola serve só para ensinar [...], venezuelano não pode cruzar a fronteira [...] (PELBART, 2019, p. 139).

Em suma: “É uma potência micropolítica ou molecular que torna o fascismo perigoso, porque é um movimento de massa: um corpo canceroso mais do que um organismo totalitário (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 92-93)”. Desse modo, os efeitos de uma micropolítica reativa, no caso do *Queermuseu*, podem encontrar paralelo nas análises de Rolnik (2018, p. 93) que pondera que, nesta nova versão do regime colonial-cafetinístico, “a arte tornou-se um campo especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la”. Para além do ideal moderno do bom e do belo, a autora argumentará que os circuitos artísticos cedem a objetivos micropolíticos muito singulares na atual dobra reativa:

[...] O primeiro é neutralizar a força transfiguradora das práticas artísticas, reduzindo-as ao mero exercício da criatividade, dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia. O segundo objetivo micropolítico consiste em valer-se da arte como passaporte

para ser admitido nos salões internacionais das elites do capitalismo financeirizado [...] é assim que, também nesse campo, a potência de criação vai sendo desviada de seu destino ético e levada para a direção de produzir mercadorias e ativos financeiros [...] exatamente pelo fato de que tem se tornado cada vez mais difícil praticar o pensamento de uma perspectiva ético-estético-política também nas ações no campo da arte, muitos artistas têm se dedicado a práticas que fazem da problematização desse estado de coisas a matéria prima de sua obra. (ROLNIK, 2018, p. 93-94).

Nessa análise, fica nítido o movimento de embate poder-resistência. O campo político, demarcado por elites internacionais que dominam o mercado da arte por seu poder de compra e poder sob as galerias e museus para os quais os artistas tendem a se adequar a essas demandas, pode ser o mesmo campo capaz de efetuar deslocamento do paradigma cultural dominante ensejado nas produções artísticas, daí a preocupação em interditar a possibilidade de criação de devires singulares do *Queermuseu* (ROLNIK, 2018, p. 95). Atacar a arte é lançar-se contra uma atividade essencial para a “saúde” de um contexto social. A arte cria corpos visíveis, audíveis e palpáveis, quando a vida se vê sufocada em nossos modos de existir, de interpretar o mundo e de reagir aos acontecimentos.

A mostra em questão denuncia, em certa medida, a precariedade dos modos de vida que se busca incessantemente territorializar como naturais e verdadeiros; a mesma busca neurótica que trabalha por reconhecer que “[...] a estigmatização de modos de existência destoantes permite que se projete o mal-estar em segmentos da sociedade que destoam do modo de subjetivação dominante” (ROLNIK, 2018, p. 175). Assim, o que se atualiza no caso do *Queermuseu* é uma guerra mais ampla contra as formas de alteridade e outridade.

Na próxima seção, apresentam-se e discutem-se algumas obras que integraram a mostra do *Queermuseu* na capital gaúcha, buscando, nessas materialidades apresentadas, demonstrar potenciais análises que visibilizam as existências destoantes discutidas até aqui.

3 O *Queermuseu* e a rebeldia da diferença

No dia 10 de setembro de 2017, inaugurou-se a exposição intitulada “*Queermuseu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*”, exposta no espaço do Santander Cultural, em Porto Alegre, capital gaúcha. A exposição contava com artistas como Cândido Portinari, Alfredo Volpi, Lígia Clark, Leonilson e Adriana Varejão e outros artistas plásticos. Após ganhar circulação nas redes sociais, a exposição é fechada pelo apoio da pressão popular proveniente de grupos moralistas orientados por desejos fascistas. Os ataques à exposição resultam em uma vigilância estreita, violenta e moralista para um dos únicos espaços de sociabilidade crítica existentes no mundo de hoje, a criação e fruição em arte.

O fechamento da exposição endossa a leitura de que as relações de poder e resistência – e todas as suas assimetrias – nunca estão estabelecidas de uma vez por todas, e apresentam-se na ordem agonística do atual, situando as subjetividades num campo político entendido como “guerra por outros meios”. Concebe-se, ainda, que o fechamento da exposição permeia uma economia política que entrecorta os direcionamentos atuais das discussões de gênero e sexualidade, como já discutido anteriormente. É o ultraconservadorismo brasileiro em plena virada populista.

Argumenta o coletivo Centelha que parte disso decorre do caráter hábil do fascismo em localizar o verdadeiro potencial de sedição social:

[...] todo fascismo fala tanto sobre sexo, sobre corpos em contato, sobre quem e o que pode ser visível, sobre nossas crianças ameaçadas, sobre a maneira singular com que cada um se desenha e se decompõe [...]. (CENTELHA, 2019, p. 59).

Também está em discussão o fato de a exposição em questão abrandar, em certa medida, o potencial político incômodo, imanente à noção de *queer* reivindicada por grupos sociais que trabalharam, desde o início, com o potencial político desse conceito. É novamente o coletivo Centelha quem ponderou que uma das formas de silenciar a arte tem sido

[...] através de sua captura por fundações privadas mantidas por corporações financeiras. A polêmica sobre a mostra *Queermuseu* tem relação com a Fundação Santander, que financiou o evento através de renúncia fiscal. (CENTELHA, 2019, p. 81-82).

Apesar disso, ainda se aposta que o título e as obras apresentadas na exposição foram capazes de gerar incômodos em parte da população civil por “borrar” os clichês imagéticos da arte moderna, tendência reverberada no circuito artístico de um Brasil conservador. Contribui para isso a observação de Rolnik (2018) de que as fronteiras do ativismo e da arte estão cada vez mais indiscerníveis no tempo presente, de modo que as expressões materiais de gênero e sexualidades não hegemônicas se tornam atacadas.

Disso decorre uma “inteligência fascista” atual que se caracteriza por lutas que operam por um caráter “profilático”, contra aquilo que é novo e considerado diferente. Nesse ínterim, a interdição ao *Queermuseu* está subjacente a um desejo das massas na eliminação de modos artísticos que tensionam a “potências de criação”, capazes de dar vazão a fabulações de modos de vida que se distanciam de condutas estabelecidas pela norma moderna.

É nisso que reside o veneno da micropolítica imanente à cultura moderna ocidental colonial-capitalística. Seus efeitos tóxicos são a separação de sua força pulsional de germinação: estanca-se com isso a potência desejante de criação de mundos nos quais se dissolveriam os elementos da cartografia do presente em que a vida se encontra asfixiada. Assim dissociada, a subjetividade está pronta para deixar que esta potência seja cafetinada pelo capital e é o próprio desejo que orientará suas ações nessa direção [...] (ROLNIK, 2018, p. 76).

Assim, as expressões artísticas, questionadas, até então, dentro de suas especificidades e cânones da história, passam a ser boicotadas por abordar as relações de formações coloniais que ensejaram vidas minoritárias. Distanciada de um teor artístico puramente monetizado, a amostra revelou-se como um acontecimento capaz de abalar, mesmo que momentaneamente, as narrativas totalitárias e eurocêntricas orientadoras da sexualidade vigente, que buscam se manter como narrativas únicas.

Apresentadas essas considerações, importa sublinhar que não se considera a existência de um lugar privilegiado da interpretação, mas interpretações e sensações que se abrem à multiplicidades possíveis daquele que observa. As obras estabelecem tensão nas maneiras com que se pensam os modos de vidas dissidentes, isso é, não capturados pelas narrativas hegemônicas. Sugerem um

estranhamento estético do bom e belo que, de tão naturalizados, são lidos pelos olhos como um “logotipo” ou “código de barras” que se entranha no social.

A figura a seguir caracteriza a obra “*Travesti de Lambada e Criança Viada*”, de Bia Leite.

Imagem 1 – Pintura “*Travesti de Lambada e Criança Viada*”.



Fonte: LEITE (2013)³

Apesar das obras não levarem os nomes das minorias em posição de autoria, são capazes de desestabilizar alguns terrenos políticos forjados, por exemplo, sobre o dispositivo de sexualidade discutido por Foucault (2014a). A obra alude à noção da figura do transviado, corpo desviante que é preciso combater como figura emergente do século XVIII. Imbricando-se com a linguagem da internet, mais precisamente do Tumblr⁴, “Criança Viada” pode assumir um caráter político quando visibiliza, assim como fazia o próprio Tumblr, que existem crianças que se expressam na fronteira dos gêneros dominantes e impostos a cada sexo, desde o nascimento. Não se trata de qualquer incentivo à prática pedofílica, no sentido que a obra não expressa qualquer incitação, como argumentam os comentários do público que a atacou. De forma diametralmente oposta a essa interpretação, os grupos moralistas parecem mais se incomodar com as fraturas do dispositivo de sexualidade, dessa relação que não é

natural, mas reiterada incessantemente por um conjunto de práticas seculares que incitam sexualidades hegemônicas por meio da repetição de atos e performances da linguagem.

Além da pedofilia, entoaram-se acusações sobre conteúdos de zoofilia e a sexualização precoce de crianças, enunciados dispersos por um viés de medo e insegurança que se apoia numa potência pedagógica destrutiva da ordem moralista burguesa.

Imagem 2 – Recorte da Pintura “Cena de Interior II”.



Fonte: VAREJÃO (1994)⁵

Na obra “Cena de Interior II”, da artista Adriana Varejão (1994), tem-se imagens de relações sexuais que envolvem animais e pessoas de diferentes etnias. Novamente, não há metanarrativas interpretativas. Há provocações acerca de corpos humanos e não humanos, de consumações sexuais que ainda acontecem e tem um público que, inclusive, a consome por intermédio da indústria imagética e filmográfica da pornografia. Como manifestação da vida, a arte apresenta e discute essas narrativas. No exterior de perspectivas literais, a obra pode aludir à metáfora da exploração. Não se trata do sexo pela via do prazer, mas da dominação, de uma relação de violência em que se esgotam as relações suscitadas pelo poder. Nesse campo, o sujeito (ou animal) não são incitados sutilmente a entrar em uma relação, tratando-se de coações.

Na obra “Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva”, de Fernando Baril (1996), temos a iconografia do cristianismo tirada de seu lugar sacro para se juntar a outra vertente religiosa, o hinduísmo. O que uma obra de 1996 traz para o discurso de modos de vida *queer*?

Imagem 3 – Pintura “Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva”.



Fonte: BARIL (1996)⁶

Uma analítica possível é a de que o corpo é um suporte político em potencial que pode atuar por linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Por meio desse “traçado errante”, ele questiona os discursos da norma, da patologização e da vigilância. Um corpo que, quando aparece nos espaços de poder, não se deixa docilizar, o que não é aparente na obra de Baril, que apenas faz fusão entre religião e consumo.

Uma leitura superficial, apoiada numa linguagem que expresse, unicamente, significantes, reconhece um processo de profanação da religião cristã, calibrando usos da língua burocratizada, endurecida. Em vez dessas interpretações provenientes da língua enrijecida, ressaltam-se outras entradas, provenientes de operações de deslocamento da linguagem. Para Rolnik:

Na versão terrestre do paraíso prometido, o capital substitui Deus na função de fiador da promessa e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo: este constitui o mito fundamental do capitalismo avançado. É através de nossa crença nesse mito que as imagens desse regime, inventadas pelo assim chamado “cognitariado”, se tornam realidade concreta em nossas próprias existências. (ROLNIK, 2016, p. 20).

Na mesma perspectiva, Agamben (2012) pondera, numa inclinação benjaminiana, que “Deus não morreu, ele se tornou dinheiro”. Pela via dessa analítica, o Banco, “armado” com seus cinzentos funcionários, é quem assume o lugar da Igreja e dos seus padres e, governando o crédito (até mesmo dos Estados, que abdicaram de sua soberania), passa a manipular e gerenciar a fé. Esta é a *poiesis* do contemporâneo, do capitalismo como religião que, nas sociedades hodiernas, naturaliza títulos como “salvar o euro a qualquer preço” (AGAMBEN, 2012).

Nesse caso, não se trata de uma dessacralização, mas de uma mudança de lugar do sagrado. A leitura do deus (agora em minúsculo) mercado assume o novo templo das práticas do contemporâneo. Os únicos braços que se projetam do corpo de Jesus enramam-se em galhos frondosos, enquanto os demais se alternam entre *pop-art* e bens de consumo. Uma questão é passível de emergência: que fé é esta que cede, cada dia mais, aos apelos de mercado?

Presas a uma matriz engessada e incapaz de ceder às multiplicidades, as leituras conservadoras esgotam-se na ideia de obra de arte que se resume à representação. Desse modo, tratam de Jesus, assim como de zoofilia, crianças invertidas etc. A interpretação faz-se pelos próprios elementos da representação que se apresentam nas obras, esgotando as multiplicidades possíveis de ser afetado e experimentar as demais obras.

Pode-se dizer que, em seu conjunto, a exposição tensiona os modos de vida circunscritos pela imensa amarra de dispositivos de sexualidade que se atualizam no contemporâneo. A materialidade discursiva presente em *Queermuseu* pode seduzir para a quebra de transe do inconsciente colonial-cafetinístico. Pelos modos de vivências *queer* da exposição, pode-se pensar com Louro (2007) que descontinuidade e incoerência não sejam categorias que devem ser evitadas a qualquer custo. Em vez disso, os modos de vida *queer* - ou sua expressão no âmbito da arte - podem criar

disposições do pensamento, além do que usualmente se é capaz de pensar; podem levar-nos a questionar e romper os limites do pensável, em muitos espaços, em múltiplos domínios da vida.

Talvez seja produtivo desconfiar do estabelecido, do pensamento muito bem arranjado e absolutamente coerente, talvez se deva suspeitar das coisas e dos sujeitos demasiadamente respeitáveis e intocáveis. (LOURO, 2007 s/p).

Considerações finais

O presente ensaio procurou demonstrar que a materialidade discursiva imanente ao campo das obras que integraram a exposição cultural do “*Queermuseu – Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*”, proporcionadas pelo Banco Santander, atravessaram os domínios de um desejo capturado pelas subjetividades reativas, ensejadas por uma sequência de processos articulados, no Brasil, por uma tática de poder mais ampla, vinculada à nova dobra de um inconsciente colonial-capitalístico. A censura ao *Queermuseu* não é um processo isolado na sociedade brasileira dos últimos anos, estando inerente aos arcaísmos tacanhos decorrentes de um laço recente entre neoliberalismo e conservadorismo.

Acredita-se que visibilizar as materialidades discursivas censuradas na exposição à luz de uma micropolítica reativa que entrecorta as expressões de gênero e sexualidade no tempo presente favoreça, em contrapartida, que se percebam as estratégias de resposta, também no plano micropolítico, como é o caso da arte, recorte considerado neste ensaio. Nessa segmentaridade, as lutas nunca têm um desfecho de uma vez por todas, estando mais próximas de um incessante combate, em que a política é guerra por outros meios.

Finaliza-se este ensaio com as considerações do coletivo brasileiro Centelha, para o qual a arte não pode excluir a dimensão rebelde e antissistêmica:

Ela também diz respeito ao que abala formas. Ela diz respeito à criação e fruição de bens simbólicos inapropriáveis, recusando a produção industrial e o consumo entorpecente de mercadorias culturais. (CENTELHA, 2019, p. 88).

Notas

* Adalberto Ferdnando Inocêncio é licenciado e bacharel em Ciências Biológicas pela Universidade Estadual de MARINGÁ (UEM), mestre e doutor em Ensino de Ciências pelo Programa de Pós graduação em Ensino de Ciências e Educação Matemática da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: afinocencio88@gmail.com

** Cléberon Diego Gonçalves é licenciado em Artes Visuais pela Fundação Vizinhança Vale do Iguaçu, mestre e doutorando em Educação pelo Programa de Pós graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: afinocencio88@gmail.com

¹ *Queermuseu* refere-se ao termo que precede a exposição: Cartografias da diferença na arte brasileira, objeto de investigação deste ensaio.

² A sigla diz respeito aos grupos sociais de lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, *queer* e intersexuais, respectivamente.

³ Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html>>

⁴ Tumblr é uma plataforma de *blogging* que permite aos usuários publicarem textos, imagens, vídeo, links, citações, áudio e "diálogos". A maioria dos posts feitos no Tumblr são textos curtos, mas a plataforma não chega a ser um sistema de microblog, estando em uma categoria intermediária entre os blogs de formato convencional Wordpress ou Blogger e o microblog Twitter. Importa, nesse momento, anunciar que o Tumblr Criança Viada, plataforma que reunia fotos de crianças afeminadas (no caso de meninos) e masculinizadas (no caso de meninas), acompanhadas de uma legenda que carregava um sentido cômico, foi excluída após acusações do Movimento Brasil Livre (MBL), que acusaram os administradores da página de promover um conteúdo apolítico à pedofilia.

⁵ Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html>>

⁶ Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html>>

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Deus não morreu**: transformou-se em Dinheiro, Unisinos, 2012. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben>> Acesso em: 30 set. 2019

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do 'sexo'. in Louro, Guacira. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CENTELHA, Coletivo. **Ruptura**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, 2. ed. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **Prefácio**. in. FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos, volume IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade; organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b.

GALLO, Sílvio. **A vila: Microfascismos, fundamentalismo e educação**. In. GALLO, Sílvio; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). **Fundamentalismo & Educação - A vila**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: 2013.

LOURO, Guacira Lopes. O “estranhamento” *queer*. **Labrys**, estudos feministas. jun. 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/libre/guacira.htm>. Acesso em: set. 2019.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Na transversal: três artistas brasileiras. **Labrys**, estudos feministas. São Paulo. v. 1, p. 1-22, jan. 2007.

Recebido em: abril de 2019.

Aprovado em: setembro de 2020.