

Queermuseu: decifra-me ou te devoro.Clarissa Diniz¹

Este ensaio surge em meio às turbulências sociais, políticas e morais que o Brasil tem atravessado. À beira das eleições de 2018, escrevo sobre uma das situações que, a partir da arte, tem integrado este tumultuado momento histórico: a exposição *Queermuseu: cartografias da arte brasileira*.

Ainda que enfiada (posto que enfiadxs estamos todxs) nesse contexto que nos atravessa violentamente, este ensaio não percorre o caminho de uma reflexão sobre os processos sociais e políticos *em torno* da mostra. A surpreendente trajetória de *Queermuseu* diante do irresponsável e arrivista boicote perpetrado pelo Movimento Brasil Livre (MBL); sua perversa censura por parte do Santander Cultural (instituição realizadora do projeto); sua passagem pelo Museu de Arte do Rio e a ameaça de afundamento institucional feita pelo prefeito Marcelo Crivella – diante da qual o MAR preferiu boiar – e, por fim, sua recente reabertura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) mediante um processo de financiamento coletivo e sua relevante mobilização política em favor da cultura e da liberdade não são, portanto, focos deste escrito. Tampouco me proponho a analisar a versão ampliada da iniciativa no Parque Lage, contexto no qual à exposição foi politicamente *contraposto* um projeto educativo com visitas, debates, shows e inclusive uma nova exposição – determinação institucional sob a coordenação de Ulisses Carrilho, curador da EAV. Nesse sentido, o foco deste ensaio é a própria exposição *Queermuseu* e, ainda mais especificamente, sua dimensão de *plataforma curatorial*, conforme proposto por seu curador, Gaudêncio Fidelis.

¹Crítica de arte e curadora. Graduada em Lic. Ed. Artística/Artes Plásticas pela UFPE e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Entre 2006 e 2015, foi editora da Tatuí, revista de crítica de arte. Foi Gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio – MAR desde 2013 até 2018. Publicou os livros “Gilberto Freyre” em coautoria com Gleyce Heitor; “Montez Magno”, em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; e “Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX” em coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares.



A escolha por este recorte não foi, obviamente, feita por qualquer desconsideração à importância e urgência das mobilizações realizadas – e das quais, ao contrário, inclusive fiz parte – a partir da censura à exposição, das quais seu curador foi figura fundamental. É necessário reconhecer a clareza e o firme posicionamento de Fidelis desde os primeiros ataques realizados à mostra. Sublinho também uma de suas posições, aquela que me pareceu medular: a absoluta disposição ao debate. Pois, como vimos, o curador esteve amplamente presente em todos os tipos de debates públicos sobre *Queermuseu*, não refutando discussões inclusive com um de seus principais opositores, o MBL. Sua incansável postura – constituinte da *persona* por vezes acionada ao longo do texto sem que, com isso, esta crítica reivindique personalizar-se no curador – se inscreve num regime de exceção, pois, como podemos testemunhar cotidianamente, as polarizações em curso no país frequentemente conduzem a momentos em que as partes nelas envolvidas se recusam a tratar umas com as outras, sob as mais diversas justificativas ou mesmo explicação alguma.

Parece-me que a inclinação de Gaudêncio Fidelis ao debate integra a exposição justamente em sua dimensão de plataforma curatorial: um dispositivo que não corresponde exclusivamente às obras de arte e seus arranjos em *Queermuseu* (portanto, não se caracteriza apenas por sua dimensão expositiva) mas que, de modo expandido, atua desde o pensamento que a constitui e que, desse modo, é por ela mobilizado. Não à toa, o curador produziu dezenas de textos (publicados nos dois catálogos² do projeto) que refletem sobre esse pensamento – suas bases, estratégias, implicações. É também por essa fartura de reflexões que é possível nos relacionarmos criticamente com *Queermuseu enquanto plataforma curatorial*, constituindo não uma crítica da exposição num sentido tradicional, mas uma

² O primeiro catálogo da exposição foi publicado pelo Santander Cultural e está fora de circulação desde a censura realizada por parte da própria instituição. Por sua vez, a reabertura da mostra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage editou também novo catálogo, no qual textos inéditos de Gaudêncio Fidelis estão publicados. Em sua primeira versão, o catálogo apresenta a ideia de uma plataforma curatorial e as obras dela participantes. No segundo há, como não poderia deixar de ser, um foco no processo social e político provocado não só pela exposição como por suas posteriores censura e reabertura.



análise epistemológica que se funda eminentemente em suas prerrogativas curatoriais.

O desafio em fazê-lo não é, mais adiante, nutrido unicamente pelo interesse em pensar sobre *Queermuseu*. Ele é igualmente impulsionado pelo desejo de realizar uma reflexão (o que, por atuar como curadora, implica em autocrítica) sobre o exercício da curadoria face às turbulências de agora e para além (bem como aquém) delas. *Queermuseu* protagoniza esta análise não só porque em torno dela esses processos tectônicos foram se tornando, no que tange à arte, especialmente visíveis. Seu protagonismo se dá porque, como plataforma curatorial, ela foi concebida justamente para gerar debate crítico. O que este ensaio faz é, então, aceitar seu convite e seguir o rastro de suas provocações epistêmicas.

Contradições originárias

Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira se define como uma plataforma curatorial que deixa evidente o desejo de inscrever-se na “história das exposições no contexto mundial”³, “Ingresso que depende da boa vontade dos grandes centros de produção do conhecimento”⁴. Ao mesmo tempo em que ambiciona ser benevolmente integrada à narrativa curatorial hegemônica em termos globais, *Queermuseu* reivindica ser anticanônica no que tange à história da arte e, mais amplamente, afirma não ser heteronormativa ou heterocentrada: “*Queermuseu* é um museu desviante”⁵, “plataforma curatorial [que] produz (...) uma abordagem da diversidade. (...) São poucas ainda as exposições que nos permitem situações mais desafiadoras (...) de repensar o cânone da história da

³ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.

⁴ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.

⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.



arte”⁶. A contradição que surge entre a programática intenção de inserir-se na hegemonia da arte justamente por meio de uma exposição que dela seria desviante configura, já nas intenções do projeto, um território complexo e escorregadio, cujas implicações políticas me parecem de relevante problematização.

Dando um passo adiante dessa contradição inicial, devemos atentar-nos especialmente para a estratégia curatorial desse “empreendimento cultural”⁷ que toma a história e o imaginário *queer* como uma “grande sombrinha”⁸ sob a qual se produziria “conhecimento avançado sobre a produção artística a partir do desvio da norma canônica”⁹. O *queer* é “instrumentalizado”¹⁰ para “subverter a consolidação de uma política de identidade essencialista, pois permite a desconstrução de barreiras de gênero sem impor outras”¹¹, donde seu simultâneo foco nos debates sobre sexualidade e sobre diferença. A ‘sombrinha *queer*’ é armada para selecionar alguns de seus ‘aspectos’ que, tidos como conceituais, são “instrumentalizados” para pensar a arte, sua história e a prática curatorial: “*queer* é, portanto, uma porta de entrada, um dispositivo, um gerador de conflito, uma evidência a partir da qual se gerou esta exposição para construir uma plataforma de investigação crítica da formação de sentido através de exposições”¹².

A sombrinha como dispositivo pode obliterar a esQUIVA originária da exposição em relação ao *queer*, uma vez que o projeto se afasta de uma relação efetiva com a

⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaç o*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.

⁸ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência   criminaliza o da produ o artística*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 17.

⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 11.

¹⁰ A ideia de “instrumentaliza o”   recorrentemente usada pela plataforma curatorial, tanto em referência   instrumentaliza o do *queer* quanto   arte enquanto instrumental.

¹¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência   criminaliza o da produ o artística*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 18.

¹² FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em rela o a uma curadoria não heteronormativa*. In: Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.



trajetória social, cultural e política dessa perspectiva ao atribuir a tal aproximação um caráter “temático”, “existencialista” ou “ilustrativo”. Além de essas abordagens não se integrarem às estratégias da plataforma curatorial em questão, vale sublinhar que, para Gaudêncio Fidelis, tampouco o *queer* teria uma densidade por assim dizer “artística” a ponto de legitimar a dedicação de *Queermuseu* ao próprio território que a batiza: “não se trata de sugerir que existe uma produção *queer* que tenha um corpo tão relevante a ponto de ser abordado em uma exposição com tal dimensão”¹³. Assim, ao julgar o *queer* insuficiente para *Queermuseu*, ao passo que julgar como “primárias” abordagens menos difusas em relação à sua dimensão social, esse “empreendimento cultural” situa a produção e os sujeitos *queer* num patamar de insuficiência sobre o qual erige e “justifica”, por sua vez, o processo de apropriação e ressemantização perpetrado pela exposição. O caráter de ‘excepcionalidade’ e de “conhecimento avançado” atribuído a *Queermuseu* vem, portanto, de um gesto inaugural que é camuflado: a desqualificação e a deslegitimação do *queer* em nome do próprio *queer*.

Mais do que indicar, como corolário dessa operação fundacional, a ‘ausência de *queer* em *Queermuseu*’ (esforço já realizado pela crítica Daniela Name¹⁴), o que move este texto é o desejo de compreender quais são os pressupostos que sustentam tal estratégia, bem como algumas de suas implicações – pois, como nos mostra a trajetória de censura da exposição, elas são de fato incalculáveis. Nessa direção, proponho uma aproximação às premissas indicadas por seu curador para a ressemantização do *queer* que foi perpetrada em *Queermuseu*, o que, espero, possa apontar para um campo de problemáticas fundamentais não apenas a essa exposição, mas à prática curatorial de modo mais amplo.

Representação e formalismo

¹³ Idem.

¹⁴ NAME, Daniela. *Falta queer em Queermuseu*. Disponível em <http://revistacaju.com.br/2018/08/19/falta-queer-em-queermuseu/>.



Definida como uma “plataforma não heterocêntrica e não heteronormativa que explora conceitualmente, por meio de uma estratégia não tematizante ou ilustrativa, a expressão e a identidade de gênero e a diferença na arte brasileira”¹⁵, *Queermuseu* refuta abordagens curatoriais diretamente implicadas/engajadas com o *queer*. Tal recusa estende-se, ainda, como crítica a certa ideia de representação: “a construção modernista da lógica de exposições é movida pelo argumento de que obras, uma vez na parede, representam a presentificação da personalidade de quem as produziu, um testemunho da sua existência expressiva como indivíduos artistas. Esse mecanismo de representação é remanescente de antigos modelos ultrapassados de bienais onde para cada artista era designada uma sala ou uma parede de representação, com sua obra, e a autoridade estilística de sua produção era vista como uma assinatura a ser celebrada, muitas vezes sob extensas negociações políticas e diplomáticas¹⁶”.

Ainda que estejamos vivendo, há décadas, a emergência e a luta de muitos movimentos e grupos sociais invisibilizados pela colonização (ainda em curso) em prol do reconhecimento e da efetivação de seus direitos (os quais, teoricamente, já deveriam universais), a ideia de representação convocada por *Queermuseu* passa ao largo da luta por participação e representação política. Tampouco é a recente história de políticas afirmativas que, assim como a lei de cotas, visa combater o racismo estrutural do Brasil e realizar o debate das reparações históricas, que serve de pano de fundo para sua crítica à representatividade.

Por sua vez, é a crítica a outra ideia de representação – a prática canônica das “representações artísticas” no seio do campo hegemônico da arte – que, situada entre o subjetivismo biográfico e a diplomacia cultural, justifica a negação das preocupações com a representatividade na prática curatorial: *Queermuseu* “promove a desconstrução do gênero de exposições como “representações de

¹⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visita*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

¹⁶ Idem, p. 49.

artistas” nos termos compreendidos pela rotina de execução de equivalências: um artista negro para uma exposição de diversidade negra, um artista *queer* para uma exposição *queer*, uma artista mulher para uma exposição feminista e sucessivamente”¹⁷. É justamente na “equivalência” entre determinados aspectos da “arte” e da “sociedade” – o que, vale salientar, oblitera o fato de que a arte é, em si, um campo social – que a curadoria ancora seu argumento de que exposições com tais intentos seriam “temáticas” ou “ilustrativas”, de “recorrente padrão formalista: lista de nomes de artistas para formar um campo temático e ilustrativo com correspondência real”¹⁸.

Aparentemente, a crítica que faz a perspectiva *queer* ao entendimento da sexualidade enquanto “psicologia individual” ou “orientação pessoal” – abordagem subjetivista que ignora as relações de poder que são inextrincáveis, do ponto de vista social e cultural, da sexualidade – tampouco encontra ressonância em *Queermuseu*. A centralidade das discriminatórias dinâmicas sociais que faz com que umxtrans seja excluídx do âmbito das representações de uma sociedade não é, por exemplo, trazida à tona para amparar a dimensão política e antinormativa que teria a inclusão da produção de umxartistxtrans numa exposição que se imagina inscrita na narrativa hegemônica global. Ao contrário da consideração de sua dimensão social, é uma ideia personalista do sujeito (“presentificação da personalidade (...), um testemunho da sua existência expressiva como indivíduos artistas”) – eco da ideia de autor – que é usada como argumento para afirmar que a representatividade na curadoria seria “uma lógica primária de pensamento que ignora que obras de arte produzem e alavancam problemas artísticos e que estes devem ser nominados antes da expressão individualista e representacional do indivíduo-artista na forma de uma perspectiva essencialista de sua representação no campo da instituição”¹⁹.

¹⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 15

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.



Constitui-se, assim, o que me parece uma politicamente problemática inversão entre “representação”, “formalismo” e “essencialismo”: ao invés de a representatividade ser entendida como programa político, ela é definida, por Gaudêncio Fidelis, como essencialista ou existencialista. Por sua vez, não é o distanciamento em relação às implicações sociais da arte que é, como de hábito, taxado como formalista, senão seu exato oposto: formalismo seria, para o curador, “tematizar” ou “ilustrar” aspectos não-estéticos na arte justamente pela intenção de nela indicar “correspondências” ou “equivalências” com o “real”.

O exercício de inversão poderia, é verdade, ser epistemologicamente produtivo se não fosse, por fim, conservador. Pois seu corolário central é a absoluta aposta na obra de arte como instância totalitária capaz de endereçar e problematizar, em amplo sentido, o *queer*: “a indiscutível singularidade de se trabalhar com obras como dispositivos deflagradores de problemas estéticos, históricos, culturais, políticos e artísticos. Fora isso, o que vemos é a falência do essencialismo como alternativa de representação e o fracasso desse tipo de estratégia para construir um espaço de alteridade diante do complexo enfrentamento que é preciso fazer para que ultrapassemos o cotidiano do pensamento e cheguemos a produzir conhecimento avançado”²⁰.

A aposta de *Queermuseu* é, como vemos, numa espécie de “distanciamento crítico” em relação ao “cotidiano” que a arte seria supostamente capaz de instaurar, produzindo um conhecimento socialmente distinto (“avançado”) que se apoiaria nos “interstícios do significado” articulado “em dois pontos de força: aquele da obra e o da sua convivência com outra obra ou um conjunto de obras”²¹. Noutras palavras: a complexidade do *queer*, transformada em sombrinha, tem suas dimensões sociais, políticas e culturais subalternizadas diante da intenção de, tomando o *queer* somente como disparador, manter a arte como protagonista ao

²⁰ Idem.

²¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaço*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 49.



objetivar “continuar repensando o cânone artístico a partir de uma investigação profunda da realidade material e conceitual dos objetos de arte”²².

Não apenas o cânone central da história da arte – *a ideia de arte* – não é posto em questão como, mais adiante, é protegido por seu próprio território epistêmico, uma vez que *Queermuseu* se sustenta na fricção de arte contra a própria arte (obras que convivem exclusivamente com outras obras, exposição que se pensa exclusivamente a partir da história das exposições), desinteressando-se e por vezes negando a legitimidade e a qualidade de outros parâmetros ou modos de conhecimento que possam vir a se interpor a ele. Ainda que a antinormatividade seja reconhecida pela curadoria como “uma indisposição à “normalidade” (...) cuja aspiração é atingir um estado de liberdade de expressão que se baseia na aceitação múltipla de diversos padrões comportamentais (...) que residem fora do terreno da normatividade”²³, ao que parece, quando a normatividade questionada é a própria arte, o *outro* que com ela não se identifica é violentamente atacado como “inteligência maléfica do submundo”²⁴, “parasita de instituições”, “dublê de artista”, “rapaz sem escrúpulos nem caráter” ou mesmo “estuprador em potencial”²⁵, numa impressionante virulência cuja contradição – inclusive ética – parece residir na demonização da diversidade epistemológica dos sujeitos em prol da sacralização de uma espécie de “episteme diversa” da arte.

Potencial queer

Como visto até aqui, uma vez refutada a ideia da “representatividade existencialista, ou seja, de mostrar (no sentido de representatividade) artistas

²² FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.

²³ Idem, p. 14.

²⁴ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 14.

²⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *A Queermuseu e a transformação da luta política no Brasil*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 36



*queer*²⁶, a plataforma curatorial optou não por “obras que tematizassem o assunto, mas, sim, obras que os problematizassem conceitualmente”²⁷, a saber: “(...) o vasto universo que podemos conceber como *queer*, seja por vocação ou inclinação. Utilizo a palavra inclinação sistematicamente, desde o início deste projeto, porque ela designa uma vocação pendular para um determinado estado, nesse caso, um que se curva em direção a determinadas prerrogativas pertencentes (história e culturalmente) à experiência *queer*, mas que não são necessariamente determinantes em torná-las *queer* ou mesmo que seja atribuída a ela tal característica por natureza”²⁸. Reiterando a crença no distanciamento da arte em relação ao cotidiano social como modo específico de produção de “conhecimento avançado”, o distanciamento das obras de arte em relação ao contexto *queer* igualmente as conferiria algum atributo de “problematização conceitual” o qual, como se depreende, não poderia ser realizado pelo próprio campo *queer* senão como “tematização” ou “ilustração”.

O esforço de inclinações arqueológicas de vasculhar coleções públicas e privadas em busca de obras não-exatamente-*queer* que pudessem problematizar conceitualmente o *queer* é realizado como o maior gesto anticônico da exposição ao pretensamente incidir contra as interpretações canônicas da história da arte que excluiriam, da narrativa hegemonicamente já estabelecida pela mesma, o *queer* como caráter conceitual (e não temático, social ou político). Como evidencia Fidelis, “*Queermuseu* nunca foi uma exposição ilustrativa da produção *queer* (...), mas antes um espaço de possibilidades para desvendar a produção com

²⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 19

²⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaçào*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

²⁸ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 13.



inclinações *queer* que se encontrava também obscurecida pelos artifícios e mecanismos da interpretação crítica ou historiográfica”²⁹.

A pretensão de *Queermuseu* é “rearticular uma segunda vida institucional e historiográfica” para obras queer que não estariam “ausentes nos acervos dos museus, apenas escondidas, disfarçadas, como em um ‘armário’ (*in the closet*)”³⁰. Novamente, o problema do caráter excludente e discricionário da arte não estaria tanto em sua constituição social enquanto campo mas, sobremaneira, no suposto limite interpretativo de sua historiografia canônica³¹, que interpretaria obras “a partir de abordagens formalistas ou de outra natureza totalmente discrepante de sua intrínseca inclinação artística e estética, dissimulando uma eventual vocação *queer* que estas possam ter”³². Assim, não somente *Queermuseu* refuta a preocupação e as estratégias políticas da representatividade social na arte como, mais adiante, coextensivamente termina por afirmar que essa problemática tampouco existe nas políticas institucionais do campo artístico – “ao contrário do que possamos pensar de imediato, a produção artística queer se encontra dentro do museu. Não se pode dizer, é claro, que ela foi absorvida por eles”³³.

Essa não-absorção implicaria, portanto, na adoção de outra lógica interpretativa diante dos mesmos objetos, propondo, ficcionalmente, por meio de um museu circunstancial, uma “conversão” estratégica: “é justamente por isso que encontramos nesta exposição uma conversão temporária de obras de caráter

²⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *A emergência da performatividade política do queer e por que ela é indispensável para a epistemologia*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 30.

³⁰ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.

³¹ Tampouco ignoro que circunscrições sociais também estão implicadas em práticas interpretativas, na arte ou qualquer outro campo do conhecimento.

³² FIDELIS, Gaudêncio. *A emergência da performatividade política do queer e por que ela é indispensável para a epistemologia*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 30.

³³ FIDELIS, Gaudêncio. Em direção a uma curadoria não heteronormativa: exposições queer e curadoria olfatória no contexto museológico. In: FIDELIS, Gaudêncio; TAVARES, Márcio (ed.). *Escola experimental de curadoria*. 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma nova América. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015. P. 72.

formalista ou outras que tratam de questões não relacionadas a nenhum dos principais subtemas aqui tratados na exposição em dispositivos *queer*. Essa condição temporária consiste em um estado momentâneo de imprevisibilidade conceitual que desestabiliza noções consolidadas de interpretação e das quais essas obras são suprimidas como modo de reconciliar os diversos estados da diferença no campo da estética”³⁴. Essa ‘conversão do não-*queer* em *queer*’ (a capacidade de elucidar o “potencial *queer*explícito, inerente ou ocasional”³⁵ a qualquer obra) como crítica à historiografia canônica da arte seria, segundo Gaudêncio Fidelis, eminentemente produzida em dois movimentos: a seleção de obras diversas e sua justaposição no espaço expositivo.

Como já apontado anteriormente, a fricção entre obras – o que, em termos museográficos, opera fundamentalmente por sua justaposição no espaço, procedimento antiformalista nos termos colocados por Fidelis por distinguir-se da “harmonia compositiva” característica da “ambientação patriarcal”³⁶ – seria a estratégia fundante da produção de “conhecimento avançado” a que se propõe *Queermuseu*. A aposta política por trás dessa estratégia seria, se bem compreendi, a de que sem a atenção à diversidade na arte e “nas escolhas das obras [da exposição], não teríamos sequer como começar a pensar a diferença em outras esferas da vida pública e privada. Incluindo aquela da razão epistemológica e sua constituição programática”³⁷.

Argumentado noutra direção, tem-se que, por meio do “choque de imagens”³⁸ promovido pela exposição, bem como por meio produção de diferença e

³⁴ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.

³⁵ Idem.

³⁶ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 16.

³⁷ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 12.

³⁸ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.



antinormatividade que seriam supostamente intrínsecas à arte, podemos aprender a constituir uma existência não heteronormativa: “*Queermuseu*”, sobretudo, uma exposição que pretendia dar projeção à arte e à cultura por meio das inúmeras questões artísticas que ultrapassam os mais diversos aspectos da vida contemporânea (...) [e que], em última análise, são determinantes na construção do gênero, da diversidade e da diferença”³⁹. “Transformar o mundo do ativismo curatorial em algo possível em favor da não heteronormatividade é a vocação de *Queermuseu* como plataforma”, (...) resultando num “instrumento político de construção de novas avenidas de pensamento militante”⁴⁰. Paradoxalmente, uma exposição que, refutando a dimensão contextual e implicada da arte no social no que tange ao *queer*, por outro lado acredita que, na direção contrária – a saber, partindo da “arte” em direção ao “social” –, essa relação não só não é “temática” ou “ilustrativa” como seria, fundamentalmente, “significativa” e “inovadora”.

Desvendamento

Para melhor entendermos a hipótese da plataforma curatorial é necessário circunscrever a “problematização conceitual” do *queer* realizada por obras não-exatamente-*queer* que, todavia, tiveram seu “potencial *queer*” revelado mediante a capacidade interpretativa da curadoria. Antes, devemos sublinhar que seu gesto ‘interpretativamente anticônico’ o seria por desviar-se da “norma formalista das exposições”, o que seria “construir o sentido por meio da equivalência entre aparência e significado”⁴¹. *Queermuseu* operaria um desvio entre a “aparência e o significado” ao conceder sentido *queer* a obras aparentemente desprovidas de qualquer relação com o mesmo. Ao fazê-lo, a curadoria intenciona devolver o caráter político dessas obras, o qual teria sido alijado por interpretações e historiografias canônicas: “muitas dessas obras tiveram sua interpretação

³⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaço*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 50.

⁴⁰ Idem, p. 51.

⁴¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.



convergida para estratégias de interpretação formais, conceituais ou de ordens diversas, porém raramente politizadas em seus aspectos *queer*⁴². Como, para Fidelis, toda essa problemática seria eminentemente uma questão de interpretação é, obviamente, uma estrutura narrativa interpretativa que não só sustenta a mostra, como também é uma capacidade interpretativa específica que é demandada de seus espectadores.

Queermuseu engendra, desse modo, o que adjetiva como uma “perfeita engenharia na construção conceitual e espacial da exposição”, produzindo “pequenas constelações (ou ilhas)”⁴³ por meio do entrecruzamento de obras significativamente distintas entre si. Vejamos um exemplo: a constelação formada por uma obra de 1930, a pintura *Imigrante lituano*, de Paulo Osir; uma obra de 1962, da série *Desenhos gestuais*, de Montez Magno e o vídeo *Come/Cry* (2008), de Maurício Ianês – três obras distintas em termos de linguagem, período histórico e problemas conceituais.

Nesse arranjo, indica Gaudêncio Fidélis em *Cartografias da experiência museológica: uma visão transversal das obras na exposição Queermuseu* – ensaio de fôlego no qual o curador interpreta e analisa todas as obras que integram a mostra, pontuando o que seriam os “links secretos”⁴⁴ que sustentam sua convivência e justaposição –, se daria a perturbação do protagonismo do olho⁴⁵ por meio do tato, metafórica e materialmente aludido por meio de um “jato que estabelece equivalência com os fluidos do corpo”⁴⁶ (o esperma jorrado sobre o rosto de Ianês, sugerindo lágrimas), da pintura gestual calcada no escorrimento da tinta e no

⁴² Idem.

⁴³ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 20.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman *apud* Gaudêncio Fidelis. FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 15.

⁴⁵ Cf. FIDELIS, Gaudêncio. *Cartografias da experiência museológica: uma visão transversal das obras na exposição Queermuseu*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p.70-71.

⁴⁶ Idem, p.70.



retrato de um imigrante triste, de olhos semicerrados, ao fundo do qual repousa um copo de água. É, portanto, em torno do ocularcentrismo que operaria a provocação não-normativa dessa constelação, uma vez que o “olho não desfruta mais do privilégio de construção das prerrogativas do cânone porque outros sentidos (...) ganham privilégio”⁴⁷. Citando Bataille, Fidelis sublinha, em referência a um dos raros momentos menos higienizados da exposição (onde, portanto, o abjeto que integra o *queer* é ativado), que “o olho chora, o pênis ejacula, a boca cospe e saliva. Os sentidos são elevados a um patamar de relevância que provém não da ausência de formas, mas do choque com a formalização e a força de sua tentativa”⁴⁸. Assim, a inscrição dessas obras em *Queermuseu* residiria não porque tratam de aspectos *queer* (somente o vídeo o faria ao claramente referir-se a relações não heteronormativas), senão porque sua problematização do *informe* e as metáforas em torno da hegemonia (no caso, da visão) as relacionam à problemática da diferença e da diversidade que cabe embaixo da sombrinha em que o *queer* se transformou naquela plataforma curatorial.

Como demonstra o exemplo, “é uma batalha de metáforas que está em curso, na qual a percepção constitui o mecanismo desencadeador dos problemas e das possíveis soluções”⁴⁹. Como indica Gaudêncio Fidelis, os “estágios da estrutura curatorial foram metodicamente pensados para propiciar ao espectador um conjunto de alternativas durante o processo de desvendamento da exposição com o objetivo de expandir o campo do conhecimento”⁵⁰. Trata-se de um “intrincado “quebra-cabeça” de obras”⁵¹ cujo “impacto desconcertante” intenciona estimular o público a buscar a “lógica produtiva por trás dessas relações colocadas em

⁴⁷ Idem, p.71.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *Não heterocentismo e não heteronormatividade na exposição Queermuseu e seus percursos originais de visitaço*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 48.

⁵⁰ Idem, 51.

⁵¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Queermuseu: táticas queer em relação a uma curadoria não heteronormativa*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2017. p. 13.



movimento”⁵², numa espécie de jogo em torno de uma exposição-charada, a ser desvendada.

São muitas as constelações que compõem a “engenharia” de *Queermuseu*. Além do “choque de imagens” perpetrado como estratégia de desvio diante do que, para a curadoria, seria um formalismo interpretativo, considero fundamental ressaltar dois aspectos que igualmente constituem a plataforma curatorial e que me parecem interessantes e produtivos, ainda que pouco explorados nos próprios textos da exposição: a destituição da hegemonia geopolítica da produção artística do Sudeste brasileiro e a provocação ao gosto burguês que, na arte, historicamente configurou hierarquizações epistêmicas entre obras que seriam dignas de adentrar o campo da “excelência” e outras, dele apartadas por seu desvio em relação às preferências (estéticas, morais, linguísticas) de classe que produziram a arte burguesa a qual, hoje – pela operação lacunar⁵³ que, cara à ideologia, suprime dados contextuais para gerar imagens unitárias, inteligíveis e “reais” –, naturalizamos como *arte*.

Pensada originalmente para o Santander Cultural de Porto Alegre, *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira* se constitui, fundamentalmente, a partir de obras de artistas do Sul do Brasil. Além de muitos gaúchos, artistas do Paraná e de Santa Catarina são apresentados como matrizes da exposição, num gesto duplamente decolonial do ponto de vista da geopolítica da história da arte: a partir do – nesse caso, não apenas metafórico – Sul do Sul político do mundo, tanto o imperialismo cultural quanto o colonialismo interno são tensionados. É, decerto, instigante tomar contato com obras cuja circulação é lamentavelmente ainda muito restrita, para o que a reabertura da mostra no Rio de Janeiro foi absolutamente oportuna.

⁵² Idem.

⁵³Cf. Marilena Chauí em *Crítica e ideologia* (1977). In: CHAUÍ, Marilena. O discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2011. p. 32.



O verificado estranhamento de alguns críticos em relação ao “excesso” de artistas do Sul denota, nesse sentido, uma face desse colonialismo interno: tais mensurações não costumam ser aplicadas à história e à atualidade das exposições do eixo hegemônico do Brasil, cujas proporções entre artistas do Rio de Janeiro, de São Paulo e outros (provenientes da vastidão social e cultural do Brasil continental) são raramente colocadas em questão. Opostamente, é a naturalização da hegemonia do Sudeste (evidente, por exemplo, desde leituras como as que apresentam o modernismo paulista como modernismo brasileiro) que está por trás do questionamento em relação ao suposto excesso sulino de *Queermuseu*.

Junto aos artistas do Sul e a partir da pesquisa quase arqueológica da curadoria em busca de obras com “potencial *queer*”, nota-se também que a diversidade artística que interessava a *Queermuseu* se configura não somente em polissemia, como, igualmente, num corpo informe, assimétrico e marcado por arestas em relação à tradição do gosto (burguês) na arte (burguesa). Dessa forma, a plataforma curatorial não perturba os valores estético-sociais-morais entrepostos somente na relação entre a arte e seus espectadores numa perspectiva subjetiva e individualista, mas sobremaneira – como brilhantemente nos ensinou Pierre Bourdieu – engendra essa perturbação a partir das obras enquanto dispositivos de classe e de gênero. Obras não conformadas à hegemonia (como tal, burguesa) – portanto, *desclassificadas* – são cruzadas com obras *degeneradas*, que buscam escapar aos gêneros (seja da arte, seja da sexualidade). O resultado que, para muitos, é de “mau gosto”, parece-me alcançar seus objetivos, ainda que parcialmente.

Isso porque a inexistência de contextualização das obras joga, por outro lado, contra a dimensão antinormativa que a provocação ao gosto enquanto “marca de classe” (Bourdieu) – e, portanto, como parte da luta de classes (assim como das disputas entre gêneros ou raças) que é obliterada pela ideia de uma “cultura legítima”, “especializada” ou de “bom gosto” – poderia ter. Ordens diversas de contextualização são refutadas em *Queermuseu*: os contextos das poéticas dos



artistas cujas obras integram a mostra de modo recortado e isolado; os contextos histórico-políticos que circunscrevem as obras anacronicamente justapostas; a dimensão contextual de certas obras (como as de Lygia Clark ou Flávio de Carvalho), apresentadas tão-somente como objetos/vestuários; os contextos do debate *queer* que, mesmo sob o efeito-sombrinha, estariam sendo mobilizados pela conversão temporária ao *queer* realizada pela curadoria. Há, contudo, um motivo para a recusa à contextualização: a aposta numa ideia essencialista de obra de arte.

Ontologia

Devemos, aqui, revivificar as já mencionadas inversões entre as ideias de “representação”, “formalismo” e “essencialismo” perpetradas por *Queermuseu* para agora chegarmos ao último dos termos dessa tríade, o essencialismo. Contudo, antes de nos dedicarmos ao entendimento essencialista em relação à obra de arte sobre o qual se sustenta a plataforma, é preciso pontuar que não é apenas a arte que, no projeto, está circunscrita a uma chave ontológica.

Temos, em relação ao *queer*, um duplo movimento nesse sentido. De um lado, poderíamos talvez nos deixar levar pelo argumento de que, ao evitar uma abordagem social, histórica, política e culturalmente implicada com o *queer* para, noutra direção, favorecer o *queer* como “potencial”, estaríamos deixando de encará-lo de modo “existencialista” para abri-lo à diversidade. De outro, contudo – e ainda dentro do território da operação de traços catequéticos da ‘conversão *queer*’ –, podemos atentar para uma outra ontologia que, fundamentada na linguagem, é o que sustenta a transformação do *queer* em sombrinha e sua subsequente negação em razão de uma suposta abordagem não-essencialista: “trata-se de uma exposição que aborda em toda a sua extensão as ramificações que a palavra *queer* como um centro ontológico irradia”⁵⁴.

⁵⁴ FIDELIS, Gaudêncio. O museu do desvio. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 13.



Uma vez que *Queermuseu* refuta o *queer* enquanto campo social, histórico e cultural, o que dele fundamentalmente se explora é, como adverte o Gaudêncio Fidelis, a dimensão ontológica da *palavraqueer*, descontextualizada de seu território semântico-político. A ressemantização do *queer* implementada pela plataforma baseia-se, portanto, ainda que argumente refutá-la, numa perspectiva radicalmente essencialista do mesmo, cuja corolário último seria a possibilidade epistêmica de que o *queer* existisse fora de si mesmo. Corolário esse claramente convocado por *Queermuseu* a ponto de afirmar, numa chave politicamente conservadora, que o *queer* já se encontra institucionalizado nos museus brasileiros, ainda que invisível diante de nossa cegueira interpretativa.

A ontologização linguística do *queer* é, precisamente, um dos riscos (e equívocos) apontados por seus ativistas: “em português “*queer*” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmiconão fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos *queer*. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil”⁵⁵. Por isso, visando retexturizar a dimensão lisa que o termo adquire em português, teóricos e artistas diversos irão propor outros modos de “traduzi-lo”, contextualizá-lo e mesmo canibalizá-lo, como *cuir*⁵⁶ ou *teoria cu*⁵⁷, cuidando para sustentar sua politização (e sua abjeção) desde a linguagem – gesto inscrito no projeto de uma gramática não heteronormativa que também irá, por exemplo, problematizar o binarismo dos artigos de gênero na língua portuguesa, donde *artistx*, *artisty* ou *artiste*, dentre outrxs. Mais adiante, há outro essencialismo fundamental em *Queermuseu*: o da arte.

⁵⁵ PELÚCIO, Larissa. *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?*. In: *Revista Periódicus*. V. 1, n. 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014. de Larissa Pelúcio.

⁵⁶ Conforme Jota Mombaça, dentre outrxs.

⁵⁷ Conforme Larissa Pelúcio.



Natureza da arte

Além de ser uma curadoria tradicionalista do ponto de vista dos esgarçamentos promovidos pela própria arte (são mormente *objetos de arte* que estão em exposição, cuja ausência de “gêneros” menos canônicos – mesmo as já tradicionais performances, instalações, textos ou vídeos (que tendem ao zero na mostra) – contradiz, sem dúvida, a pretensão à diversidade da plataforma curatorial), *Queermuseu* é também uma exposição estética e politicamente conservadora por essencializar a arte. A negação de diversas ordens de contextualização é, como já dito, um dos aspectos de sua ontologização, frequentemente tratada como “natureza”⁵⁸.

Ainda que a ênfase interpretativa defendida pela curadoria pudesse dar-nos a impressão de uma concepção ‘contingente’ da arte – inextricável de suas interpretações e, portanto, por elas constituída e transformada ao passo que dialogicamente transformadora –, não é essa sua premissa, senão outra: “uma obra é o que ela é, independentemente do que é dito sobre ela pela crítica ou pela historiografia. Essas instâncias promovem apenas interpretações, expandindo seu significado”⁵⁹, mas a “intenção artística não pode ser em essência mudada”⁶⁰. Para Gaudêncio Fidelis, as “obras de arte têm (...) características inalienáveis que as caracterizam como obras”⁶¹, o que será kantianamente indicado como a “natureza das obras de arte”⁶².

Nesse sentido, a disputa em torno dos significados de uma obra de arte não é acolhida como parte inextricável de sua existência social, senão apontada como uma “disfunção entre a propriedade da imagem e o seu conceito”, “cisão que ocasiona uma quebra dramática entre a condição de existência dos objetos, sua

⁵⁸ O catálogo publicado pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage contém, inclusive, na página 21, um texto intitulado *Sobre a natureza das obras de arte*, de autoria de Gaudêncio Fidélis.

⁵⁹ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 21.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.



evidência por meio da sua realidade material e a incompatibilidade de visões que se opõem a ela”⁶³. A negatividade com a qual Fidelis parece encarar as “dramáticas” disputas político-semânticas em torno da arte – no caso específico de *Queermuseu*, adjetivadas como “insanidade visual e curto-circuito da inteligência”⁶⁴ – fundamenta-se na ontologização da mesma: na perspectiva defendida pela plataforma curatorial, não só a arte tem sua dimensão de campo social obliterada como, mais adiante, mesmo que por vezes silenciosamente, é a aposta numa “dimensão verdadeira da expressão do objeto”⁶⁵ que sustenta a crítica anticanônica realizada pela exposição.

Noutras palavras: a provocação interpretativa da plataforma curatorial não se faz somente para colocar historiografias em movimento, mas, fundamentalmente, para erigir sobre as narrativas em curso uma outra que, por pretensamente ser mais próxima à verdade e à natureza das obras em questão, seria, assim, “conhecimento avançado”. Trata-se, portanto, de uma perspectiva desenvolvimentista da história da arte, cuja não-linearidade de traços warburgianos a todo tempo imiscui-se com uma perspectiva ontológica da arte.

Decorre, dessa ontologia, o essencialismo em torno de seus objetos, as famigeradas obras de arte. Dentre os vários aspectos a ele relacionados, gostaria de ressaltar aqueles que possuiriam implicações morais, conforme delineia Gaudêncio Fidelis: “obras de arte não podem por sua natureza ser maléficas da mesma forma que não podem fazer apologia ao crime, caso contrário não seriam obras de arte. Está na própria natureza das obras de arte uma perspectiva ética de visão de mundo (...), pois o ato criminoso revogaria seu caráter estético”⁶⁶; “uma obra de arte possui o que eu gostaria de chamar de “externalidade positiva”, ou seja, mais pessoas, além de seu proprietário (coleccionador ou artista), beneficiam-se de sua existência”⁶⁷;

⁶³ FIDELIS, Gaudêncio. *O museu do desvio*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 15.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 22

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.



“obras de arte (...) contabilizam características intangíveis da ordem da beleza e da transcendência”⁶⁸.

Como se vê, além de serem benéficas⁶⁹, belas e transcendentais, as obras de arte são ‘boas por natureza’. Possuiriam, portanto, uma moral a elas intrínseca e inalienável. Não uma moral social, cultural e politicamente construída como as demais, mas uma moral ontológica (noutro sentido, uma ontologia moral) – como tal, superior⁷⁰: “a arte (...) é um instrumento privilegiado do conhecimento, ou seja, o conhecimento em essência; (...) questiona a todo momento a lógica capitalista da moral como uma manifestação de uma rotina infinita ao qual o sujeito precisa se submeter para viver uma vida sem questionamentos”⁷¹ – “o conhecimento avançado desafia inclusive impedimentos morais arraigados na cultura da sociedade”⁷².

A afirmação de que a arte seria ontologicamente não-maléfica ou criminosa a situa inclusive numa instância supra-jurídica, inalcançável mesmo pela garantia constitucional e “universal” do direito à liberdade de expressão, uma vez que à arte não bastaria apenas ser livre. Mais do que isso, ela seria moral e ontologicamente superior e exemplar porque boa e insubstituível – “nada pode ser colocado em seu lugar, nem por similaridade, parentesco ou continuidade. Assim é a obra de arte,

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Vale sublinhar, na afirmação de Fidélis, a perspectiva tradicionalista da arte – entendida como “objeto” – e de sua inscrição no social, considerada como um “bem” necessariamente vinculado a um proprietário (o qual, por sua vez, é reduzido ao comprador ou autor). As expressões não-capitalistas da arte (no sentido de não se adequarem à lógica da propriedade e dos bens) parecem ser desconsideradas, talvez por não serem garantidamente “positivas” ou, de outra maneira, por não estarem irrevogavelmente inscritas no entendimento da história da arte que subjaz a essa afirmação.

⁷⁰ Versa sobre esse tema o primeiro parágrafo do texto *As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz* que, escrito em 1933, é considerado a primeira crítica de Mário Pedrosa, cuja reprodução aqui – ainda que sob a descrição de uma nota de rodapé – me parece absolutamente válida: “A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade nem no seu pórtico pãram, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, é ela corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais”. In: *O Homem Livre*. N. 6-9 (2, 8, 14 e 17 de julho de 1933).

⁷¹ FIDELIS, Gaudêncio. A Queermuseu e a necessidade de pensarmos uma teologia de militância política de resistência. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 39.

⁷² Idem.

seja ela relegada ao *status* da irrelevância ou aquela que acendeu ao patamar da canonicidade”⁷³. A perspectiva ontológica que a situa fora dos regimes de violência ofusca, por sua vez, a violência que ela pode produzir.

À estratégia de desqualificação do *queer* em nome do próprio *queer* que é perpetrada pela plataforma curatorial concebida por Gaudêncio Fidelis ao, de um lado, indicar que não haveria uma produção *queer* que pudesse ser suficiente para uma exposição com “tal dimensão” e, por outro, julgar normativa, improdutiva, temática e ilustrativa a consideração e o exercício de uma lógica de representatividade na arte, devemos contrapor uma pergunta fundamental, lançada por Jota Mombaça: “ao invés de por em dúvida nossa capacidade de forjar discursos e saberes desde as subalternidades, [interrogo] a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças. Pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta?”⁷⁴

A negação do *queer* em nome do próprio *queer* nos termos em que foi engendrada por *Queermuseu* parece-me uma estratégia “sofisticada” para, numa “engenharia” de difícil “desvendamento” (por isso o inevitável tamanho desse texto), camuflar o óbvio: o fato de que a resposta à pergunta de Jota Mombaça é **não**. O saber dominante – nesse caso, a arte em sua versão ontológica, moralizante e sócio-culturalmente hegemônica e hierarquizante – não só não está sabendo escutar como está criando estratégias para justificar a não-escuta. Afinal, já não é mais possível argumentar de que a fala subalternizada não seja audível. Estamos diante, portanto, de um processo de violência epistêmica.

Violência epistêmica

O modelo civilizatório moderno – a hegemonia – produziu, por meio da colonização e do imperialismo cultural, processos de epistemicídio:

⁷³ FIDELIS, Gaudêncio. *Censura e democracia: a Queermuseu mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística*. In: *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. p. 22

⁷⁴ MOMBACA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>.



destruição maciça de experiências e conhecimentos (...) considerados inadequados ao projeto colonial⁷⁵. O epistemicídio integrou e viabilizou, desde os imaginários, a subalternização do *outro*, tornando-se parte inextricável do genocídio colonial. Mesmo após as independências e a transformação das estratégias da colonização, o epistemicídio persiste enquanto política de aniquilação da diversidade, bem como em formas complexas de violência epistêmica, conforme definido por Spivak em *Pode o subalterno falar?*: “a alteração, a negação e em casos extremos como o das colonizações, a extinção dos significados da vida cotidiana, jurídica e simbólica de indivíduos e grupos”. A violência epistêmica é uma forma de invisibilização do outro cuja operação central é retirar-lhe a possibilidade de representação através da “anulação tanto dos sistemas de simbolização, subjetivação e representação que o outro tem de si mesmo, como das formas concretas de representação, registro e memória de sua experiência”⁷⁶, produzindo silêncios.

A violência epistêmica é de difícil percepção por se dar não como interdito à representação, senão justamente pelo poder de representar, duplo do silenciamento. Como lembra Spivak, *representar* também pode ser *substituir*. O que torna a discussão especialmente problemática no âmbito da arte é precisamente a sobreposição entre dois sentidos da representação, elevando os riscos de violência epistêmica: “a representação como “falar por” como na política e a “representação”, como aparece na arte ou na filosofia (...). Sentidos relacionados, mas (...) irreduzivelmente descontínuos”⁷⁷.

Enquanto alguns epistemicídios são facilmente identificados, há outros “revestidos de justificações para ocultar a violência da imposição de uma cultura ou universo

⁷⁵SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. VOL 1. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2007.

⁷⁶BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. *Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación*. Debate Feminista, ano 12, vol. 24, outubro 2001. Disponível em http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/024_14.pdf.

⁷⁷SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (1988) *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



simbólico”⁷⁸, a exemplo das estratégias de ressemantização, práticas que histórica – como atualmente – serviram para salvaguardar hegemonias, processos para os quais concorreram inclusive ideias de educação (e de evangelização) cuja “violência era apresentada como sacrifício salvador em benefício dos colonizados”⁷⁹. Essa circunscrição ética e política é semelhante àquela de certa arte e sua hegemonia (que, como vimos, se imagina supra-jurídica).

Todavia, como adverte Spivak, é preciso ter clareza da “violência geral que é a possibilidade de uma episteme”⁸⁰, de forma a buscar não substituir uma centralidade epistemologicamente opressora por outra. Por isso, é necessária uma atenção (e a crítica ideológica contígua) à “demanda implícita de que o sujeito da opressão (...) apareça na história como uma narrativa resumida de um modo de produção”⁸¹, ressemantizando-o para conservar as hegemonias, ou seja, para salvaguardar as referências e autoridades históricas da arte – como, espero, tenha ficado evidente em relação às estratégias de *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*.

Como sublinha Boaventura de Sousa Santos, devemos “(...) fazer a pergunta, em um gesto auto-reflexivo, se o conhecimento que identifica as ausências não é ao final o mesmo que antes legitimara as condições que levaram à supressão da possibilidade de realidades alternativas, agora identificadas como ausências”, reencenando, desta vez por meio da arte, algo como *a substituição do outro em nome da representação do outro*, assim como testemunhamos “a destruição da democracia em nome da democracia (...), restrições das liberdades fundamentais em nome da preservação da liberdade e da segurança” e outras “inversões

⁷⁸SOARES DO BEM, Arim. *Dominação da subjetividade e repressão à religiosidade africana: uma práxis transatlântica secular*. In: *Revista Kulê-Kulê*. Maceió: EDUFAL, janeiro de 2008.

⁷⁹DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade y eurocentrismo*. In: LANDER, Eduardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectiva latino-americanas*. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

⁸⁰SPIVAK, GayatriChakravorty. (1988) *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁸¹Idem.



ideológicas empregadas para esconder [as discrepâncias que] são tão massivas quanto a brutalidade das referidas práticas”⁸².

É, por isso, inevitável concluir este texto com um fato e uma pergunta – como tal, inconclusiva. Gaudêncio Fidélis é, nestas eleições de 2018, candidato a deputado federal pelo PT do Rio Grande do Sul, com o slogan “coragem para defender as liberdades”: “uma decisão como essa envolve coragem, vontade e uma imensa responsabilidade pública, mas especialmente uma nova inteligência política, capaz de entender a complexidade do mundo contemporâneo e colaborar para definir um modo de atuação que seja eficaz e estratégico, capaz de obter vitórias importantes para a democracia em seu sentido mais amplo”⁸³. Legitimando sua candidatura por meio da luta contra a censura perpetrada em torno de *Queermuseu*, ainda que essa plataforma curatorial tenha deslegitimado a ideia da representatividade *queer* em suas estratégias de construção, é, agora, justamente o lugar da representação política que é reivindicado por seu curador para inaugurar uma “nova inteligência política”. Mas que inteligência seria essa?

Decifra-me, ou te devoro.

⁸²SANTOS, Boaventura de Sousa. *Justicia entre saberes: epistemologias do Sul contra o epistemicídio*. Madrid: EdicionesMorata, 2017.

⁸³ Extraído do vídeo de campanha do candidato, publicado em sua página de Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/gaudencio.fidelis.1308/videos/138628717079011/>.

