

Os Desajustados na Floresta: corpos dissidentes em museus insubordinados

Bruno Brulon¹

DOI 10.26512/museologia.v10i19.33903

102

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 10, n.º 20, Jul./Dez. de 2021.

Resumo

Adotando a indisciplina como ponto de vista para observar museus e exposições, este artigo analisa a exposição *Queermuseum: cartografias da diferença na arte brasileira*, cuja censura em 2017 levou a um movimento no Rio de Janeiro pela sua abertura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre agosto e setembro de 2018. Nossa análise se baseia no potencial de insubordinação de uma exposição que se tornou um devir do socio-ativismo museal no contexto político brasileiro nos anos que antecederam à eleição do presidente Jair Bolsonaro. Com base na análise etnográfica da exposição e do programa educativo da EAV, buscamos compreender as disputas de narrativa sobre o “queer” e o “normal” ou o “ajustado”, denunciando a violência museal sobre os corpos dissidentes e discutindo as apropriações contemporâneas dos museus em sua insubordinação ao poder disciplinar.

Palavras-chave

Museu. Museologia. *Queermuseum*. Indisciplina. Desobediência. Insubordinação.

Abstract

Adopting the perspective of indiscipline to observe museums and exhibitions, the article analyzes the exhibition *Queermuseum: cartographies of difference in Brazilian art*, whose censorship in 2017 generated a movement in Rio de Janeiro for its reopening at the School of Visual Arts (EAV) in Parque Lage, from August to September 2018. Our analysis is based on the potential for insubordination of an exhibition that became a turning point of museum socio-activism in the Brazilian political context in the years before the election of president Jair Bolsonaro. Based on the ethnographic analysis of the exhibition and the educative program of EAV, the article intends to understand the disputes of narratives involving the “queer” and the “normal” or the “adjusted”, denouncing museum violence on dissident bodies and discussing contemporary appropriations of the museum in its insubordination to disciplinary power.

Keywords

Museum. Museology. *Queermuseum*. Indiscipline. Disobedience. Insubordination

“A placa de censura no meu rosto diz:
Não recomendado à sociedade
A tarja de conforto no meu corpo diz:
Não recomendado à sociedade

Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado!
Má influência, péssima aparência, menino indecente,
viado!”

(*Não recomendado*, música composta por Caio Prado, 2017)

¹ Bruno Brulon é professor de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST). Coordena o Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem (MEI) e o Laboratório de Museologia Experimental (LAMEX) nessa universidade, desenvolvendo pesquisas junto a museus de base comunitária e experimental. Atualmente é presidente do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM) e copresidente do Comitê Permanente para a Definição de Museu (ICOM Define) do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Não se ouvia voz alguma. Em um autofalante, anunciava-se o princípio de uma inauguração histórica. Em outro, gritava-se o nome de um candidato à presidência da República que falava pela “família tradicional brasileira” e contra uma suposta “ideologia de gênero”. A multidão, confusa, não sabia se achava graça ou se pedia silêncio e respeito àquela efeméride cultural. O choque entre autofalantes e cartazes expostos junto aos corpos de ativistas em defesa de projetos sexuais antagônicos produzia um ruído incontornável e a imagem de um conflito que mimetizava a cena política nacional, fazendo daquela ocasião artística um ato político-cultural. Reféns da mídia cujo cerco se instalara em torno do Palacete, nem um lado nem o outro ultrapassava o seu limite na disputa por narrativas concorrentes entre o certo, o errado e o desajustado. O museu *queer* havia chegado à cidade.

A exposição, que atraiu multidões no Rio de Janeiro, entre agosto e setembro de 2018, teve como efeito visível as filas de corpos dissidentes que esperavam por até duas horas e meia, em alguns momentos, no final de semana², para observar cerca de duas centenas de obras já expostas em outras mostras e pouco comentadas até o ano anterior. A fila era um ato político, assim como era percorrer as galerias renovadas do espaço reaberto das cavaliças históricas do Parque Lage. *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* produziu um tipo de agência museal inédito para os estudiosos da arte e da cultura no Brasil contemporâneo. A arte se tornou política e religiosa no momento em que um grupo de ativistas conservadores do Movimento Brasil Livre (MBL) protestaram contra a exposição, em sua primeira abertura ao público, num centro cultural em Porto Alegre, realizada por um banco estrangeiro que, respondendo aos manifestantes, decidiu fechá-la. O alvoroço e a divisão de opiniões fizeram da exposição – não vista pela maioria daqueles que opinavam sobre ela – um fenômeno da mídia nacional com repercussões internacionais. Tudo se passava como se as instituições da cultura no país estivessem ameaçadas; a arte podia ser censurada e o direito de escolha do público fora transferido a um Estado com nuances de um autoritarismo já conhecido na história nacional.

Nas semanas que se seguiram ao fechamento da exposição original, em setembro de 2017, provou-se que não se tratava de um fenômeno isolado. Um movimento de controle dos meios de representação da cultura brasileira estava sendo posto em prática em diferentes espaços culturais do país. Poucos meses depois do fechamento contestado da exposição no centro Santander Cultural, em Porto Alegre, no início do mês de outubro, o Conselho do Museu de Arte do Rio (MAR), fazendo uso de sua autonomia curatorial, manifestou publicamente o interesse da instituição por receber a exposição censurada. No entanto, a decisão unilateral do prefeito Marcelo Crivella de impedir a sua realização no museu predominou sobre o desejo da direção do MAR.

O prefeito associava a exposição a práticas de “pedofilia” e “zoofilia”, e falava em nome do “povo do Rio de Janeiro” contra a exibição de símbolos religiosos nas obras de arte. Diante do ocorrido, diversos artistas e profissionais da cultura se mobilizaram em defesa da liberdade de expressão e da separação entre Estado e religião – esta última servia como base para os argumentos em defesa da família brasileira e contrários à exposição acusada de apresentar obras blasfematórias. Em vídeo divulgado em redes sociais, o bispo licenciado pela Igreja Universal e prefeito da cidade comentava a decisão com deboche:

2 No último final de semana da exposição, o tempo de espera na fila chegava a seis horas.

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

“Saiu no jornal que vai ser no MAR. Só se for no fundo do MAR.”³

Duplamente censurada, a exposição *Queermuseu* ganhava cada vez mais adeptos e o apoio de setores progressistas da sociedade carioca. Um ato público na frente do MAR, dias depois da declaração do prefeito, exibia arte improvisada e equipamentos marítimos, fazendo referência à frase que ecoava como um grito contra a democratização da arte nos museus. Já não importavam as obras ou mesmo a curadoria. A exposição era um ato político e um marco na construção de um ponto de vista *queer* no setor dos museus.

Em outubro de 2017, numa tentativa de fazer reviver o projeto para um público de interesse revigorado, a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, com a autorização da Secretaria Estadual da Cultura a qual está ligada, decide mobilizar a sociedade civil para viabilizar a realização da exposição na cidade. A EAV inicia um processo de mecenato coletivo (*crowdfunding* ou benfeitoria), implicando a sociedade na escolha daquilo que se desejava ver numa exposição de arte. O clamor do público pela exposição tornava-se mais político do que artístico, e não havia como ignorar a relevância que aquele evento adquiria num contexto de disputas nacionais por narrativas artísticas e por projetos políticos para o futuro do país.

A exposição recriada por meio de uma mobilização social inédita no contexto museal carioca, para além do amplo público, pretendia subverter a normatividade da proposta original, questionando o próprio sentido do “*queer*” e do “museu” em uma mostra centrada em artistas estabelecidos da arte contemporânea nacional e que não incluía a diversidade sexual e de gênero implicada em seu título. Para o curador do educativo da exposição no Parque Lage, Ulisses Carrilho, foi necessário conceber “um projeto do educativo que se entendia como um projeto de microativismo.” A proposta de reconduzir a narrativa da *Queermuseu* envolveu o trabalho de uma equipe do educativo composta por 32 pessoas trans, que assumia uma postura de insubordinação e indisciplina no interior de uma Escola de prestígio reconhecido no contexto artístico da cidade: “As insubordinações, elas eram provocadas conceitualmente”, afirma Carrilho, “essa energia sempre esteve colocada” (2018, informação verbal).

Segundo apontado por Felipe Rivas San Martín, membro fundador do Coletivo Universitário de Dissidência Sexual – CUDS⁴ que inspirou conceitualmente o educativo da *Queermuseu*, os aparatos de educação, por meio dos quais as instituições transmitem as identidades e as memórias a elas associadas, nunca podem ser pensados como neutros, pois “constituem maneiras específicas de organizar o conhecimento e regular o corpo e o desejo” (SAN MARTÍN, 2018 [2016], p.184). É com base nessa constatação que o ativista irá propor um tipo de produção e transmissão que, para além de transdisciplinar, é *indisciplinada*.

Adotando a indisciplina como método para observar museus e exposições insubordinadas, este artigo pretende analisar a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, cuja censura em 2017 levou a um movimento da sociedade brasileira pela sua abertura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre agosto e setembro de 2018. Nossa análise se baseia no potencial de insubordinação de uma exposição que se tornou um devir do socio-ativismo museal no contexto político brasileiro, nos anos que antecederam à eleição do presidente Jair Bolsonaro.

3 Cf. MARTÍN, María. Crivella veta no Rio a exposição *Queermuseu*, censurada em Porto Alegre. *El País*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html. Acesso em 07 de julho de 2020.

4 Coletivo transfeminista criado no contexto universitário em Santiago do Chile em 2002.

Partimos do argumento proposto por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998, p. 6) de que “expor não apenas mostra e fala, mas faz”, para considerar em nossa análise o *museu como prática*, que transforma a realidade social, mais do que meramente reproduz os seus efeitos simbólicos. Segundo uma práxis *cuir*, a performance museal construída na EAV requalificou a narrativa expositiva original ao reclassificar objetos e corpos por meio de um projeto educativo “indisciplinado” que almejou “fazer do direito de significar um ato de tradução cultural” no sentido elaborado por Homi Bhabha (1998 [1994], p.322). A partir da análise etnográfica da exposição citada, e buscando compreender as disputas de narrativa sobre o “queer” e o “normal” ou o “ajustado” naquele contexto histórico, pretende-se discutir as apropriações contemporâneas dos museus por corpos dissidentes e identidades que escapam, pela insubordinação, ao poder disciplinar das instituições.

O museu, o templo e o sexo

No domingo, dia 10 de setembro de 2017, era fechada, no Santander Cultural em Porto Alegre, a exposição *Queermuseu*, que ficou aberta ao público por menos de um mês naquele ano. A mobilização de grupos de ativistas associados ao pensamento conservador da extrema direita no Brasil fizera com que os diretores do centro, ligado ao banco espanhol, tomassem a decisão pelo fechamento, contra a vontade do curador Gaudêncio Fidélis e de parte da classe artística e cultural. Após o fechamento, sendo ameaçado de boicote por diferentes setores da sociedade, o Santander manifestou a sua posição afirmando que “algumas obras desrespeitam símbolos, crenças e pessoas”⁵, o que não estaria em linha com a “visão de mundo” daquela instituição privada.

Alguns dias depois, o Ministério Público do Rio Grande do Sul concluiu que as obras da *Queermuseu* não faziam “nenhuma apologia ou incentivo à pedofilia”, e recomendou a reabertura da exposição pelo banco, o que acabou não ocorrendo. Enquanto uma parte da classe artística brasileira condenava o fechamento como um ato que feria a liberdade de expressão, e grupos do movimento LGBTI+ protestavam contra a homofobia institucional, o MBL defendia a decisão do banco, sem considerar que a ação da empresa privada poderia configurar “censura”. Nas palavras de Paula Cassol, então coordenadora do movimento no Rio Grande do Sul:

Querer dizer que isso é censura, ditadura? Censura é o que acontece na Venezuela, em Cuba, na Coreia do Norte, onde você não pode veicular conteúdo nenhum. Aqui é Brasil e as pessoas têm liberdade de expressão, mas isso não quer dizer que você pode produzir conteúdo pornográfico pedófilo e dar acesso a isso para crianças.⁶

Enquanto esteve aberta, a exposição atraiu romarias e manifestações variadas de grupos evangélicos e católicos. Nos meses que seguiram ao seu fechamento, ela foi tema da CPI dos Maus-tratos à Infância, presidida por Magno Malta, pastor evangélico eleito senador pelo Espírito Santo. Convocado para depor na CPI, em Brasília, em novembro de 2017, o curador da exposição, Gau-

5 Cf. CARNEIRO, Júlia Dias. ‘Queermuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. *BBC News Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

6 Cf. CASSOL, Paula In: SPERB, Paula. ‘Não vejo censura’, diz dirigente do MBL sobre fim de mostra. *Veja*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

dêncio Fidélis foi obrigado a explicar o conteúdo das obras, e apontou que algumas das obras atribuídas à *Queermuseu* nas redes sociais sequer faziam parte do acervo da exposição⁷. Não era a primeira vez que a representação artística estava sendo submetida a um julgamento com base na moral religiosa.

Em abril de 2006, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro tomou a decisão polêmica de retirar da exposição *Erótica* a obra “Desenhando com Terços” da artista Márcia X, em que a forma de dois pênis se via desenhada com terços católicos⁸. Entre os anos de 2017 e 2018, quando mais se falou da *Queermuseu*, o setor cultural no país testemunhava diversos outros casos de repressão contra obras de arte movidos por crentes e lideranças religiosas que se apoiavam na convicção da exclusividade da propriedade sobre símbolos da fé cristã. Nesse contexto, a maioria das reclamações de atentados à moral religiosa se viam marcadas pela pauta conservadora que tem como principal pilar o modelo normativo da família heterossexual mononuclear.

Desde que foi criado, em 2012, o primeiro museu brasileiro dedicado exclusivamente às dissidências sexuais, o Museu da Diversidade Sexual de São Paulo, apresenta, em uma das estações de metrô mais movimentadas da cidade, obras de arte que evocam uma evidente ruptura com os padrões normativos de sexo e gênero. Como relata o seu diretor, Franco Reinaudo, o museu vem tendo que lidar com as frequentes represálias da sociedade que envolvem desde golpes com a Bíblia na fachada de vidro do museu, até chutes dos manifestantes mais violentos (2018, informação verbal). No entanto, o caso mais evidente de repressão à instituição se deu quando a exposição *Todos podem ser Frida*, em que os visitantes podiam se travestir da artista mexicana, exposta na cidade de São Paulo em 2014, teve a sua versão itinerante vetada pela prefeitura da cidade de Votuporanga, no interior do estado, onde estava prevista para ser remontada em setembro de 2018.

Ao longo da história dos museus, a insubordinação à norma e a indisciplina foram interpretadas como “blasfêmia”, ferindo sensibilidades religiosas que percebem o espaço museal como lugar onde se performa um *sagrado* (BRULON SOARES, 2019). Os museus, tanto quanto as igrejas modernas, fazem parte de uma engrenagem normativa que produz corpos dóceis e disciplinados. Aprendemos com Foucault que certas instituições (prisões, escolas, hospícios e, também, os museus) fazem parte de um poder disciplinar, atuando em conjunto para produzir o *ajustamento* de corpos, objetos e imagens dentro de regimes de normalidade específicos. Os museus, assim, contribuíram para moldar comportamentos e corpos, operando como parte de uma tecnologia jurídico-disciplinar que tem como finalidade comandar o corpo social por meio da normalização (FOUCAULT, 1999 [2019]). Deriva dessa relação entre o museu, a norma, o normal e o disciplinado, a dificuldade contemporânea de subverter os valores historicamente preconizados pelas instituições que ainda performam o *templo*.

Neste sentido, *Queermuseu* representa uma insubordinação ao próprio museu, e não por acaso a exposição nunca foi exposta em um museu. O que há de *queer* nessa exposição – no sentido antinormativo que o termo carrega hoje – talvez não ultrapasse a insubordinação do próprio título, que foi rein-

7 Cf. FARAH, Tatiana. Queermuseu, a exposição censurada em Porto Alegre, faz vaquinha na internet para reabrir no Rio. *Buzzfeed News Brasil*, 2 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/tatianafarah/queermuseu-a-exposicao-censurada-em-porto-alegre-faz>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

8 Após ter sido exposta no CCBB de São Paulo, onde a mostra *Erótica* foi vista por 56 mil pessoas, a mesma obra despertou a reação de grupos religiosos no Rio de Janeiro, o que motivou a instituição a removê-la da exposição. A decisão foi considerada por artistas e produtores como censura.

interpretado pelas/e/os educadores da EAV no Parque Lage como um convite à indisciplina.

Os diversos casos de repressão envolvendo exposições de arte e museus nos últimos anos têm demonstrado que a apresentação do sexo e do gênero nas instituições culturais está historicamente subordinada à sua função disciplinar. Ao dispor uma relação entre os corpos humanos e os objetos, com a finalidade de exibir “técnicas biopolíticas que almejam governar sexo, gênero e raça”, os museus promovem um tipo de experiência cultural que pode ser interpretada como uma experiência sexual, segundo propõe Jennifer Tyburczy (2016, p.9). Museus funcionam como palcos para a reprodução daquilo que se deseja ver materializado na sociedade, mas também podem atuar para a subversão do desejado, do confortável e do normal. Assim, ao apresentarem a crítica aos valores cristalizados, podem despertar revoltas e represália por parte daqueles que se sentem ameaçados por sua capacidade de desconstruir ao expor aquilo que está sedimentado para ser celebrado como sagrado.

Museus e ativismo: uma breve genealogia

A relação entre museus, arte e política não é nova. No Brasil, poderíamos narrar a sua genealogia a partir de diferentes marcos, desde os movimentos de vanguarda artística nos anos da ditadura (1964-1985), e sua absorção nos museus durante o período de liberalização do país após o regime militar, até a mais recente apropriação dos espaços museais por coletivos de ativistas, reivindicando a revisão de narrativas coloniais, patriarcais e cis-heteronormativas. A arte de vanguarda e suas múltiplas expressões na arte contemporânea brasileira, definindo-se pela ruptura com os cânones da arte clássica e desafiando os limites da obra de arte tradicional, apresenta alternativas criativas para as relações dos corpos com os objetos nos espaços museais, bem como aos padrões normativos de gênero e sexualidade, desde muito antes da polêmica curadoria da exposição *Queermuseu*.

Ao propor uma relação de “penetração” da obra de arte, em seus iconoclastas *Parangolés*, Hélio Oiticica, nos anos 1960, fez do corpo a parte penetrável e indispensável à obra de arte. Questionando a separação ontológica entre *sujeito* e *objeto artístico* – descendente do colonialismo e reprodutora de padrões normativos de comportamento – Oiticica percebe a arte como instrumento de experimentação e de criação dos sujeitos, inventando uma nova forma de se conceber uma arte política. Nas obras neoconcretas, assim como no tropicalismo que tomava forma na música brasileira na mesma época, a participação do público não estava dissociada da revolta contra o regime autoritário vigente.

Nos anos 1970, a resistência artística ganhava fôlego como a expressão do fortalecimento dos movimentos sociais organizados contra a ditadura, alguns deles em torno das dissidências sexuais. Diante de um Estado militarizado que tinha o disciplinamento dos corpos como parte indispensável do controle social, o discurso pela liberação sexual configurava uma forma radical de manifesto político. Com este propósito, emergem no final da década as primeiras expressões do ativismo LGBTI+⁹ no país, tendo como um dos seus marcos a criação do Somos – Grupo de Afirmação Homossexual, entre 1978 e 1979, em São Paulo, e posteriormente no Rio de Janeiro. Para alguns dos integrantes desse grupo,

9 Embora naquele momento inicial o movimento fosse composto majoritariamente por homossexuais masculinos e cisgêneros, utilizamos a sigla adotada atualmente em referência à abertura para a diversidade sexual que se daria nos anos seguintes.

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

entre os quais havia artistas plásticos e escritores, a expressão artística seria um instrumento importante de mobilização política e conscientização coletiva no interior de uma comunidade que começava a se identificar em sua diversidade.

Poderíamos entender os encontros do Somos, suas reuniões íntimas com uma dezena de integrantes – em geral, homens cisgêneros e homossexuais –, como a primeira expressão de um *ativismo* que servia ao movimento LGBTI+ no Brasil. Esses encontros, que se davam geralmente em espaços privados, ainda nos anos 1970, serviam como locus de uma experimentação da sexualidade, onde se discutia o significado de ser gay e se despertava um sentido de liberdade dos corpos e das subjetividades a partir da tomada de consciência sobre os regimes heteronormativos. Seus integrantes valorizavam a expressão sexual livre e a exploração dos corpos como ato simultaneamente poético e político. Poderíamos ver a exibição dos corpos dissidentes entre os ativistas do Somos como a primeira exposição homossexual produzida por este movimento. O ativista e escritor João Silvério Trevisan descreve um desses encontros/exposições:

Decidimos nos reunir com a única finalidade de ficar pelados, para nos tocarmos indiscriminadamente uns aos outros e assim revelar as carnes que nossas relações ativistas teimavam em camuflar. Talvez se tratasse de uma intenção demasiado ingênua, mas na época fazia absoluto sentido, enquanto preocupação em colocar a vida cotidiana no turbilhão das transformações com as quais sonhávamos. [...] Lembro que fiquei fascinado, sentindo numa mão a textura inflada de uma cabeleira afro e, na outra, o inflar-se de um pau generoso, ambos se entregando ao meu carinho (TREVISAN, 2018, p.326-327).

Nesta mesma década, seria criado, no Rio de Janeiro, em 1975, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, pelo artista Rubens Gerchman, ligada a um discurso da contracultura e da experimentação artística, e autodefinida como uma “escola livre”¹⁰. Ocupando um conjunto arquitetônico e paisagístico tombado como patrimônio histórico – e, logo, inserida no patrimônio “oficial” –, aos pés da floresta da Tijuca, em uma área privilegiada da cidade, a Escola, cujo projeto pedagógico partia de “uma aliança extraordinária entre arte, natureza e educação”, se caracterizou como um espaço de vanguarda, onde se debatiam as ideias marxistas, ao mesmo tempo em que eram levantadas questões relativas à sexualidade e a alterações psicoativas de consciência (LAGNADO, 2018 [2016], p.195). Foi no espaço do Parque Lage onde eram impressas as primeiras edições do jornal *Lampião da Esquina*, criado como o primeiro veículo com assuntos gays a circular em escala nacional no país, tendo como editores uma grande parte dos ativistas do Somos.

Reconhecida como um “lugar de memória” do movimento LGBTI+ em seus primórdios, essa instituição reviveria o seu caráter de vanguarda no momento de ascensão de uma nova – ou ainda antiga – ideologia conservadora no Brasil do século XXI, assumindo um ponto de vista político às vésperas de uma eleição que exaltaria uma agenda moralista em nome da qual o Estado e as instituições ligadas ao mercado ultraliberal vinham praticando atos sucessivos de censura no âmbito da cultura.

10 Cf. LAGNADO, Lisette (org.). *O que é uma escola livre?* Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

Um “levante queer”? A ascensão de uma nova cultura política nos museus

O contexto particular em que a exposição *Queermuseu* se concretizou no Rio de Janeiro, em 2018, se via marcado por uma onda de repressões à cultura e às instituições cujos efeitos iriam se sentir como o anúncio de uma nova época de autoritarismos no país, praticado pelo Estado, em diferentes níveis e setores, e justificado com base na primazia do capital e na “liberdade” de expressão mediada pelo mercado.

Menos de três semanas após o fechamento da exposição pelo Santander Cultural, um vídeo da performance *La Bête*, do artista e coreógrafo Wagner Schwartz, se tornava o epicentro de uma guerra de narrativas sobre a liberdade e a repressão nos espaços museais e na arte. Realizada na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, a performance, inspirada nas esculturas dobráveis *Bichos*, de Lygia Clark, consistia na apresentação do corpo nu do artista, permitindo que o público o manuseasse. A performance de 40 minutos, entretanto, ficou conhecida pelo momento em que uma criança, acompanhada da mãe, toca os pés do artista. Suscitando uma discussão sobre a liberdade de escolha dos pais sobre o consumo de arte dos filhos, a propagação do vídeo na internet motivou acusações não apenas contra a instituição, mas contra Schwartz, que foi obrigado a depor em uma delegacia, além de ter recebido ameaças de morte (VELASCO, 2018, p.16-17).

No mesmo período, na cidade do Rio de Janeiro, ouviam-se boatos de um novo caso de censura pelo prefeito Marcelo Crivella, quando artistas reclamavam a apreensão de obras e o fechamento de uma exposição no centro cultural conhecido como Castelinho do Flamengo¹¹, na zona sul da cidade. A exposição *Curto-circuito*, reunindo cerca de 50 artistas e performers que tematizavam em suas obras corpos e sexualidades dissidentes, estava pronta para ser inaugurada como parte da agenda do “Outubro da diversidade”, uma programação temática criada pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade. No entanto, no dia da inauguração e às vésperas da estreia do espetáculo *Bicha oca* (que fazia parte do evento), o centro cultural foi fechado para visitação, sob a alegação de pane elétrica pela prefeitura. Alguns artistas sequer sabiam sobre o paradeiro de obras que haviam sido retiradas do prédio¹². O clima de represália espalhava o medo entre as instituições e fazia da cultura um termômetro para a previsão de um futuro incerto, em meio a um momento de instabilidade política.

Desde 4 de outubro de 2017, quando foi anunciado, pela direção da EAV, o desejo da instituição de realizar a exposição *Queermuseu*, o motivo para esta escolha se justificava, nas palavras do diretor da Escola, Fabio Szwarcwald, no seu “comprometimento inegociável com a liberdade de expressão”, mas, também, em “uma tomada de posição política diante do obscurantismo”¹³. Mobilizando ativistas da cultura e artistas de renome nacional, a campanha de *crowdfunding*

11 Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, instituição ligada à Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro.

12 Cf. GOBBI, Nelson. Artistas acusam prefeitura de censura a mostra de diversidade no Castelinho. *O Globo*, 5 de outubro de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artistas-acusam-prefeitura-de-censura-mostra-de-diversidade-no-castelinho-21914722>. Acesso em: 07 de julho de 2020.

13 Cf. SZWARC WALD, Fabio. *Queermuseu, queerescola*. In: FIDELIS, Gaudêncio (org.). *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. Rio de Janeiro:AMEAV, 2018. p.8-9. pp.8-10.

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

iniciada pela instituição com uma meta de 690 mil reais, acabou se tornando a maior arrecadação por meio de financiamento coletivo do Brasil até então, com o total de R\$ 1.081.176,00. No país que mais mata pessoas LGBTI+ no mundo, o sucesso de uma exposição autointitulada *queer* que atraiu cerca de 40 mil visitantes, entre 18 de agosto e 16 de setembro de 2018, poderia ser o indício de um “levante” nunca antes visto em nossa história.

Os eventos realizados antes da abertura da exposição no Parque Lage, que receberam o nome de “levante *queer*”, envolveram a participação de coletivos artísticos como o movimento # 342 Artes, o coletivo trans Xica Manicongo e de personalidades como Caetano Veloso, que fez um show beneficente na instituição, no dia seguinte ao assassinato da vereadora Marielle Franco¹⁴. As mesas de debates e atividades de cunho político-cultural, segundo o educador da *Queermuseu*, Ulisses Carrilho, foram uma contrapartida para as doações da sociedade, e uma forma de tirar proveito daquela instituição privilegiada para lançar luz sobre temas sociais pouco visíveis na zona sul da cidade.

A mobilização política em torno da *Queermuseu*, mais do que uma manifestação em prol da liberdade de expressão, foi um ato de resistência contra a repressão na cultura, que fez de uma exposição de arte tradicional um processo de ativação de microativismos que adquiriu visibilidade global. Contrariando a vontade do seu curador, Gaudêncio Fidélis, a exposição não foi “a primeira exposição não heterocêntrica realizada no país”¹⁵, contudo, o seu fechamento em um centro privado levantou um debate de proporções inéditas sobre a liberdade de expressão, a representação das dissidências sexuais e o papel das instituições culturais para lidar com as diferenças que compõem a nossa sociedade.

Reunindo 223 obras de 84 artistas, incluindo nomes estabelecidos no campo da arte contemporânea, como Adriana Varejão, Volpi, Lygia Clark e Leonilson, a exposição representava um recorte elitista da arte brasileira¹⁶, seguindo os altos padrões e critérios de singularidade estabelecidos no mercado de arte gerido pelo Norte global. Sem incluir nenhum(a) artista trans ou não binária, e deixando de discutir a sexualidade dos artistas para apresentar uma curadoria fundada sobre a estética das obras, *Queermuseu* reiterou valores consagrados da arte contemporânea. Ao se limitar aos nomes aceitos priorizando uma abordagem estética sobre a política, a exposição reproduz uma categorização dominante que pressupõe a existência de precondições axiológicas e quadros partilhados de percepção da arte (HEINICH, 2014, p.37) no espaço expositivo, este tampouco demonstrando uma ruptura com o “cubo branco” onde se encena a relação entre sujeito e objeto fundadora dos museus.

O prefixo *queer*, evocado em seu título, se refere à representação daquilo que há de intraduzível nas dissonâncias sexuais e culturais que contemporaneamente vêm sendo interpretadas e transmitidas pelos museus, não sem resistência e envolvendo intensos embates que decorrem da penetração das minorias políticas no mundo estabelecido das artes. As lutas na arena pública por uma biopolítica *queer* vêm levando à reflexão sobre o papel das instituições na normalização dos corpos e suscitando diferentes opiniões sobre o seu uso

14 Além do show, no dia 15 de março de 2018, a EAV realizou um leilão de obras de artes doadas por 81 artistas, muitos dos quais sequer figuravam na *Queermuseu*.

15 Segundo afirma Fidélis no texto “*Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira: a primeira exposição não heterocêntrica realizada no país e censurada*” (FIDELIS, 2017).

16 A representatividade dos artistas envolvidos na exposição *Queermuseu* foi um ponto questionado por seus críticos. Segundo a pesquisa realizada por Guilherme Altmayer (2020), 73 % dos artistas que assinavam as obras selecionadas eram homens, entre os quais apenas um se identificava como negro.

pelos grupos dissidentes. No entanto, a aposta em estruturas normativas como fonte de conforto e segurança para as comunidades agrupadas em torno da sigla LGBT, segundo apontou a ativista Jota Mombaça (2017 [2016], p.303), é um “sinal evidente da falta de imaginação política interseccional desses ativismos”. Para Mombaça, nomear a norma, identificar os seus efeitos disciplinares, é o primeiro passo rumo a uma “redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência” (MOMBAÇA, 2017 [2016], p.306).

Segundo a crítica transfeminista esboçada pelo sociólogo Sam Bourcier, as políticas liberais de igualdade sexual asseguradas unicamente pelas leis e adotadas como princípios de inclusão pelas instituições não são suficientes para uma biopolítica *queer* que busca reconhecer as diferenças dentro da diferença. Enquanto gays e lésbicas são definidos como sujeito(a)s jurídico(a)s, as tecnologias de segurança social praticadas pelas instituições disciplinares continuam a excluir os corpos de pessoas trans, das putas, das negras, das invertidas, ou seja, das dissidências que não cabem na classificação da diferença aceita e docilizada. Esse tipo de “inclusão” que tem o efeito de continuar excluindo, acaba por fazer dos LGs, na sigla preconizada pelo movimento, a parte mais conservadora dentro das dissidências e os aliados objetivos das desigualdades sistêmicas (BOURCIER, 2017, p.54-55).

Queermuseu congregou artistas já consagrados e reconhecidos por suas obras que apresentavam as inflexões de sexo e gênero sem romper com a normatividade nas instituições e no campo da arte. Apesar de considerar alguns artistas que se reconhecem dentro da sigla LG, a curadoria deixou de incluir outras dissidências que vêm se afirmando na arte contemporânea experimental, fazendo de seus corpos inclassificáveis a própria obra de arte. Esses corpos, ignorados pela *Queermuseu*, já vinham questionando os limites institucionais da produção artística e da sua própria classificação marginal em ativações como a exposição – anterior e menos visibilizada – intitulada *Os Corpos são as Obras*, sob a curadoria de Guilherme Altmayer e Pablo León de La Barra, no espaço independente Despina, em 2017, onde foram apresentadas ações estético-políticas ativando obras-corpo e corpos-obra que marcavam a presença de identidades transviadas num espaço de arte¹⁷; ou, ainda, a exposição coletiva de artistas trans e travestis intitulada *A retomada da imagem será a presença*¹⁸, curada pela artista e educadora trans Agrippina R. Manhattan, em junho de 2018.

Quando a literatura *queer* inventou o termo “heteronormatividade”, nos anos 1990, para nomear e combater a heterossexualidade institucionalizada, alguns teóricos introduziriam o termo *homonormatividade* de modo a denunciar como a cultura gay e lésbica, sob a forte influência do neoliberalismo, vinha aderindo a uma perspectiva assimilacionista (TYBURCZY, p. 4), para acomodar as dissonâncias no que se refere à representação e à política gay. Para Tyburczy, a relação entre políticas macroeconômicas e a cultura sexual cotidiana pode ter

17 A exposição *Os Corpos são as Obras* fez parte do programa Arte e Ativismo na América Latina, ciclo promovido pelo espaço Despina em 2017, que – com um orçamento de R\$ 4.000,00 – envolveu 18 pessoas trans e travestis realizando performances e apresentado as suas obras e os seus corpos. Nas palavras de um dos seus curadores, a exposição se propunha a “pensar em ações estético-políticas como práxis de ativação de novos processos de subjetivação, coletivizados, produtores de memória coletiva que fortalece ancestralidades transviadas negadas” (ALTMAYER, 2020).

18 Apresentada na Galeria Oriente, no bairro da Glória, entre junho e agosto de 2018, a exposição não teve orçamento para remunerar as artistas e a curadora, mas foi uma das inspirações para a formação do educativo da *Queermuseu* no Parque Lage. Segundo a curadora Agrippina R. Manhattan (2020, informação verbal) não se tratou de uma exposição trans ou sobre trans, mas de um diálogo sobre arte entre mulheres trans e travestis.

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

chegado aos museus como uma nova forma de assimilar uns e excluir outros, dentro do grupo diverso identificado pela sigla elástica LGBTI+.

A exposição *Queermuseu*, como foi ressignificada na curadoria da EAV, teria buscado colocar em cena, por meio de uma performance transgressora do museu, uma “economia de corpos e prazeres” (FOUCAULT, 1985 [1976]) distinta daquela apresentada em sua versão anterior, censurada, na medida em que incluiu outros corpos no espaço de uma Escola de vanguarda. A reencenação de uma exposição normativa e explicitamente alinhada com os critérios de valor de uma classe artística específica, num contexto político marcado por disputas acirradas sobre o lugar da arte e dos museus, envolveu um processo de re-criação de narrativa e transformação de valores na curadoria educativa que pretendeu *queerizar* o *queer*. Ao inserir corpos desajustados no espaço aberto de uma floresta da zona sul do Rio de Janeiro, os educadores da EAV colocam em prática uma pedagogia experimental fundada sobre princípios antinormativos, e pautada nos conceitos de indisciplina, desobediência e insubordinação.

Um projeto educativo indisciplinado: práticas, performances e subversões do museu

A curadoria institucional da exposição *Queermuseu* na EAV foi uma contra-curadoria, propondo a reinterpretção crítica da intenção original do curador Gaudêncio Fidélis e se comprometendo a subverter a própria ideia de arte “*queer*”, assim como subverter o “museu”. O trabalho de contra-curadoria, idealizado pelo curador do educativo e ex-aluno da EAV, Ulisses Carrilho, se propunha a desconstruir hierarquias e a tensionar a própria autoridade do curador. Muito além da mediação tradicional, o educativo incluiu uma série de eventos preparatórios, performances, intervenções no Parque transbordando o espaço expositivo das cavalariças, bem como a organização de um fórum de debates que mobilizou intelectuais, artistas e ativistas na crítica à própria concepção original da mostra.

O trabalho de definir um projeto educativo autônomo, segundo descreveu Carrilho em uma entrevista realizada após o término da exposição, teve como bases teóricas as ideias de “desobediência”, “insubordinação” e “indisciplina”, que o permitiram lidar com a problemática de “uma exposição *queer* que não tem artistas *queer*” (CARRILHO, 2018, informação verbal). Com este propósito, o orçamento disponível por meio do financiamento coletivo permitiu a contratação de 32 trabalhadoras trans¹⁹, que foram remuneradas e receberam formação específica para atuar como educadoras na exposição. A instituição, que não tinha nenhuma pessoa trans em seu corpo de funcionários, e poucos alunos trans no corpo discente, teve que passar por uma necessária transformação interna, no sentido de uma re-educação institucional que transformaria o ambiente da Escola, esta provocada à nomear a sua própria normatividade para tentar transpô-la.

“Imagina chamar uma menina que faz programa a ensinar algo a alguém,” indagou Carrilho, ao relatar o processo de transformação interna na EAV. Na opinião desse “curador viado” – como ele se descreve –, o educativo da *Queer-*

19 No momento inicial de constituição da equipe do educativo para a exposição, Ulisses Carrilho buscou contato com a Casa Nem, casa de abrigo e centro de formação para pessoas trans e travestis, localizada na Lapa, por meio da ativista Indianara Siqueira. A partir desse contato, e da parceria com a instituição que receberia recursos por meio de um leilão beneficente organizado pela EAV, se deu a primeira seleção de educadora(e)s para a equipe da *Queermuseu*.

museu não podia fazer o que se espera tradicionalmente de um educativo. Era preciso ser um educativo indisciplinado. Neste sentido, a contra-curadoria tinha o objetivo primeiro de causar incômodo. A presença de corpos dissidentes naquele espaço cultural e turístico das elites evidenciou, ao longo do período em que a exposição esteve aberta, as contradições e a força da disciplina num espaço que se pensa na “vanguarda” da cultura nacional.

Dentro de seu projeto de uma “educação sexy”²⁰, Felipe Rivas San Martín considera que os aparatos educativos nunca são neutros, constituindo maneiras específicas de organizar o conhecimento e regular o corpo e o desejo. O educador define a prática da *indisciplina* como “uma maneira de confrontar as marcas da autoridade” na academia, nas artes e nos museus em sociedades heteronormalizadas (SAN MARTÍN, p.185). A indisciplina, neste sentido, se define pela impossibilidade de colocar “ordem entre os membros de um grupo”, o que significa dizer que ela corresponde a uma prática coletiva. Em segundo lugar, ela pode ser definida como a “falta de obediência a uma disciplina” – ela possui um caráter de insurreição.

Das 32 educadoras contratadas para trabalhar na *Queermuseu*, 14 delas nunca haviam visitado o Parque Lage, e foram pela primeira vez à EAV quando faltavam 45 dias para a abertura da exposição. Segundo descreve Carrilho:

Algumas das meninas estavam muito interessadas em trabalhar ali porque elas estavam interessadas na possibilidade de trabalho que não fosse a rua e a prostituição. Não estavam interessadas em trabalhar ali pela qualidade estética de um Portinari de 100 anos de idade. E isso flexiona a ordem de valor de uma maneira muito mais interessante. Tudo fica mais complexo. A gente desnaturaliza o bom, o gostoso, o confortável (CARRILHO, 2018, informação verbal).

No primeiro dia de treinamento lhes foi dito que podiam ter liberdade para interagir com o espaço do Parque, para realizar performances e propor relações imprevisíveis dos seus corpos com o ambiente da exposição recriada. A proposta era a de desconstruir o próprio lugar da curadoria e da mediação por meio de práticas horizontais de insubordinação. A presença de corpos outros, a existência dissidente no espaço de uma floresta habitada por um segmento da elite cultural da cidade, representou um ato de ativismo maior que a própria *Queermuseu*, e as obras expostas foram reinseridas numa gramática museal insubordinada, como símbolos de uma resistência e suportes para a indisciplina que elas por si só não davam conta de provocar.

A primeira atitude insubordinada, proposta por Carrilho, foi a da mudança das placas dos banheiros “masculino” e “feminino” por placas indicando a possibilidade da autodefinição, seguindo uma tendência internacional de espaços tidos como *queer*. Algumas das atividades, com crianças de até três ou quatro anos de idade, incluíam “visitas” não planejadas aos banheiros “masculino” e “feminino”, que haviam sido *queerizados* com as placas de autoidentificação de gênero desde o momento em que a exposição foi inaugurada. A criação de novos sentidos para o espaço patrimonializado do Parque, por meio da produção corporal e discursiva de contrapatrimônios, esteve perpassada pela contestação contínua da instituição que autorizava a insubordinação:

20 Em vez de falar em “educação sexual”, usando o termo carregado de normatividade, o autor prefere se referir a uma “educação sexy” (SAN MARTÍN, 2018 [2016]).

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

Essas insubordinações aconteciam de maneira muito contínua, de maneira muito presente, fosse sobre reclamar do lanche que era dado, do olhar do segurança na subida do Palacete, do valor da passagem, do uso do uniforme, da remuneração em si, das horas de trabalho [...] As investidas e tentativas de dobrar a instituição foram muitas e várias (CARRILHO, 2018, informação verbal).

Como relatou a artista e educadora Agrippina R. Manhattan, ao ser entrevistada sobre o seu trabalho na exposição como assistente de curadoria, os limites normativos da EAV não foram completamente transpostos, e mesmo durante a contratação temporária das educadoras a burocracia institucional prevaleceu sobre algumas das demandas individuais. Apesar do discurso “inclusivo” garantindo que “ninguém vai precisar mostrar RG para ganhar o pagamento”, na prática os pagamentos foram feitos por meio de cheques, “e para sacar no banco a gente tem que apresentar o nosso RG” – considerou a educadora, que define a burocracia como “uma ferramenta do *CiStema* para dominar, humilhar, separar corpos dissidentes” (MANHATTAN, 2020, informação verbal).

Atuando como mediador entre a direção da Escola e as educadoras da exposição, e entre o corpo de funcionários da instituição e os corpos dissidentes que faziam incidir a ruptura com o espaço tradicional do Parque, Carrilho relata ter tido que lidar com situações de fricções diversas: desde uma visitante de 70 anos que “não queria receber hospitalidade de uma pessoa trans de 30 anos de idade que faz ponto na Lapa”, até o estranhamento dos seguranças do Parque que não estavam preparados para receber 32 trans e travestis que passavam a frequentar o espaço cotidianamente. Para o educador, tratou-se de “uma mudança radical e que dá conta de uma paisagem humana mais complexa do que simplesmente chamar o Parque Lage de uma instituição hegemônica.”

A mudança proposta provocou um momento de performance museal inédita, que foi simultaneamente a performance do museu num lugar que não se intitula “museu”, e a performance do “*queer*” numa exposição que falhava com o próprio sentido antinormativo do termo. A encenação coletiva da *Queermuseu*, que adentrou indisciplinadamente a floresta do Parque Lage, representou uma suspensão momentânea da cis-heteronormatividade, e até mesmo da homonormatividade no espaço disciplinar da Escola que performava museu para poder subverter essa instituição normativa.

Para além de apresentar as obras em exposição como suportes para se compreender a arte ou a intenção estética dos artistas, a mediação elaborada com as educadoras contratadas considerou o potencial de devir das obras e dos artistas expostos. Como exemplo, uma das mediadoras, ao falar a um grupo de visitantes sobre as obras do pintor e escultor Leonilson, deixa de abordar o seu olhar específico sobre o figurativo na arte, para discutir a condição de homossexual e soropositivo do artista que morreu jovem no início dos anos 1990, vítima da epidemia da Aids. Muda-se o olhar do repertório da qualidade artística das obras para a sexualidade dos artistas, chamando a atenção para as ausências na narrativa expositiva original.

Entendendo o *queer* como um eterno vir-a-ser, um devir que possibilita a abertura para formas inclassificáveis de ser, as educadoras e educadores da *Queermuseu* fizeram da exposição um pretexto para subverter o gênero e o sexo num ato de desorganização do museu – aqui entendido como uma prática disciplinar autorizada a organizar corpos, sujeitos e desejos. Fazendo da obra de arte objeto-devir²¹ para sexualidades outras, histórias outras que não estavam

21 Sobre o conceito de “objeto-devir” ver BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e

sendo contadas, a mediação se comprometia com o projeto de insubordinação aceito pela instituição no novo regime sexual em que a *Queermuseu* se apresentava.

Carrilho narra a interação com a obra “FUCK” (2016) do artista Danillo Villa, em que almofadas de tecido em forma de letras são ordenadas para escrever a palavra “fuck” (“foda”, em português). Segundo ele, todos os dias algum visitante colocava as almofadas em ordem no espaço expositivo. A intenção do artista, entretanto, era a de que as partes da obra pudessem ser desordenadas livremente pelo observador/ator. Não havia vitrine e nem qualquer interdição à interação do público. Os corpos dos visitantes tinham liberdade para recriar e re-dispor a “foda”. A obra é quase um convite para desorganizar a “foda”, que serve de metáfora para as dificuldades encontradas na proposta de uma educação baseada na indisciplina. “Talvez esse trabalho seja a melhor resposta sobre isso, sabe? E a gente tinha um educativo que vinha ali dizer que as coisas podiam ficar fora de ordem” (CARRILHO, 2018, informação verbal). Para o público da exposição, o educativo informava que havia algo de *queer* na performance do museu, algo de insubordinado que permitia desorganizar a “foda” e questionar a nossa vontade permanente de organizar o desejo.

Superando a violência museal: da disciplina à libertação

Qual é o *devir-museu* que queremos para as instituições que traduzem as nossas identidades no presente? Em que medida projetamos nos museus os nossos passados e futuros, deixando de olhar para o que estão representando em sua materialidade no agora? Somos corpos encenados para serem valorados, expostos nas vitrines confortáveis dos museus, ou a carne que excede aos regimes normativos e de representação?

A primeira pergunta que se deve fazer uma museologia que pretende questionar a disciplina e a normatividade é sobre o que significa ser um corpo desajustado nos museus. O que significa para este corpo penetrar um espaço que contribui para a legitimidade da estrutura mesma que o exclui e o expele como um excedente necessário para a sua operacionalização? Quais são os efeitos da violência provocada por essa estrutura sobre esse corpo indesejado?

Em geral, qualquer exercício da disciplina, como nos é ensinada nas instituições normativas e na educação formal, é algo cômodo e, na maioria de nós, provoca o sentimento de segurança. Mas a disciplina também serve para que se estruture um pensamento sobre os seus próprios efeitos. Na perspectiva apresentada por San Martín, a disciplina pode servir como um estado para ativar formas diferentes e imprevistas de se relacionar com a norma e o normal, um estado que nos concederia “uma margem de agenciamento, mas para fins inesperados”, ou seja, a indisciplina como “uma traição à disciplina e à sua ordem facultativa heteronormatizada” (SAN MARTÍN, 2018 [2016], p.186). Neste sentido, a libertação do poder disciplinar envolveria, não o abandono total nem uma ruptura radical com a disciplina, mas a sua apropriação como “um requisito para o agenciamento crítico”.

Os regimes disciplinares – dos quais fazem parte museus e escolas – serviriam, logo, para uma constante revisão dos seus limites e exclusões, que produzem, por meio de tecnologias específicas, a ininteligibilidade de alguns corpos. A carne que excede a esses regimes seria, para Santner (2011, p.38-39), essa

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

“dimensão da subjetividade incorporada que registra um excesso das pressões normativas que informam e potencialmente ‘deformam’ uma vida vivida em relação a agências de autoridade e autorização”. Essa carne incompreensível, inclassificável e excedente é matéria insubordinada que irá colocar em questão a própria engrenagem que a exclui. Sua representação nos museus e nas obras de arte é frequentemente percebida como uma ameaça às instituições que mantêm a inteligibilidade mesma que ela contesta.

A obra que talvez tenha sido o símbolo mais visível das acusações infundadas contra a exposição *Queermuseu*, da artista Bia Leite, intitulada “Travesti da lambada e deusa das águas” (2013), foi também a que ficou mais famosa pela quantidade de *selfies* publicados em redes sociais pelos visitantes que estiveram no Parque Lage e fizeram questão de registrar a sua presença. A pintura em acrílico apresenta duas crianças com características não binárias, sobrepostas pelas frases “criança viada travesti da lambada” e “criança viada deusa das águas”. A imagem libertadora de crianças insubordinadas aos padrões de gênero, sem apresentar qualquer conotação sexual, foi considerada um indício de “pedofilia” por parte dos militantes contrários à abertura da exposição. No entanto, a potência da obra de Bia Leite consiste no uso da linguagem artística para classificar o inclassificável, ao tornar visível e dizível a “criança viada” – que tantos de nós já foram – que é reprimida e estigmatizada, dentro e fora dos museus.

Para cada imagem *viada* ou *cuir* apresentada em um museu, há pelo menos centenas de milhares de outras imagens que impõem a norma e os padrões de gênero, sexo e desejo socialmente aceitos e celebrados por essas instituições. Nas paredes imaculadas dos museus sustentados por uma tradição binária, *familiar*, e normativa, a indeterminação de corpos não binários, trans ou travestis, intraduzíveis nos regimes culturais vigentes, representa um problema classificatório. Ao mesmo tempo em que incomodam e perturbam a ordem de todo um sistema de representações, esses corpos impõem um “elemento de resistência” (BHABHA, 1998 [1994], p.308), são corpos desobedientes e insubordinados, violentados para se tornarem normais ou serem excluídos dos palcos normativos e dos enquadramentos museais.

“Se a travesti não pode usar o banheiro da instituição pública, esse lugar é injusto, esse lugar não faz sentido, nós somos uma péssima escola” (CARRILHO, 2018, informação verbal), afirma o curador e educador da EAV, a partir da reflexão humana despertada pela presença de corpos não normativos durante a exposição. A desnaturalização do que há de confortável nas artes, segundo a proposta do educativo da *Queermuseu*, teve como finalidade uma redistribuição do indesejado, do incômodo e da dor causados historicamente pelas instituições disciplinares sobre os corpos dissidentes. A violência museal, mais do que excluir, produz a consciência nos sujeitos desajustados de que – nos termos de Butler (2015, p.87) – “o que limita quem eu sou é o limite do corpo, mas o limite do corpo nunca pertence plenamente a mim.”

Vale considerar que participação não implica necessariamente em inclusão. Apesar de inverter, durante o período da exposição, a estrutura excludente do campo das artes e dos museus contratando uma equipe quase exclusivamente formada por educadoras trans e travestis, a EAV não alterou os critérios de suas contratações internas depois que a exposição foi encerrada, em setembro de 2018. Segundo afirma Agrippina R. Manhattan (2020, informação verbal), uma das educadoras contratadas e ex-aluna da Escola, nenhuma das profissionais do educativo permaneceu na instituição, e quando, em 2019, um novo educativo foi formado no Parque Lage, nenhuma pessoa trans ou travesti foi contratada. No

quadro de professores e funcionários, ainda não se vê a presença de pessoas trans ou travestis, e a cisgeneridade institucional continua a perpetuar um “cistema” excludente – segundo as palavras da educadora.

A libertação dos corpos, a superação da violência institucional, só pode se dar por meio de uma força contrária exercida pela sobrevivência de corpos intraduzíveis no interior dos sistemas incapazes de representá-los. Em sua carne excedente esses corpos atuam como contrapatrimônios, fazendo emergir as contramemórias, indicando que algo novo, ainda não enquadrado, pode, a qualquer momento, submergir, rompendo com a repetição normativa das estruturas do passado e abalando os fundamentos do templo.

O museu também pode ser uma barricada! Apontamentos em direção a uma museologia insubordinada

“Em 12 de setembro de 2017, a partir das 16hs, mais de 3.000 pessoas representativas de amplos setores da sociedade se reuniram em frente ao Santander Cultural em Porto Alegre para protestar contra a censura e o fechamento da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* pelo banco Santander.”²² O registro de insubordinação e indisciplina do público faz parte do catálogo da exposição, editado pela EAV, em 2018. Mais do que configurar um momento singular de protestos a favor da liberdade de expressão, o evento que fez parte de uma onda de manifestações contra o conservadorismo reincidente no Brasil fica como parte da memória recente do país, fazendo lembrar da potência da arte e das instituições culturais para reverter o quadro de violências que elas historicamente também contribuíram para manter contra certos corpos, certos saberes e certos modos de ser antinormativos e dissidentes.

Entre as imagens guardadas, ficam na memória da *Queermuseu* os cartazes com dizeres “Eu fui uma criança viada! Eu existo!”, “Arte sim! Fascismo não!” e “Censura = Morte”. A bandeira do arco-íris servia de pano de fundo para a resistência artística que tomava as ruas do país. A ocupação do museu por corpos outros, *artistas* e contestatórios dos valores familiares baseados na heteronormatividade gritada nos alto-falantes de membros do MBL, representava um ato de politização da cultura mais relevante para o momento presente do que a própria exposição em questão. A *Queermuseu*, na sua possibilidade de reabertura como um ato de resistência e de sobrevivência das diferenças, serviu de palco para uma congregação artística e política que foi, com efeito, muito maior do que a própria mostra pretendia ser em sua configuração original, despertando uma cadeia de microativismos que marcou o contexto brasileiro às vésperas de uma eleição polarizada.

Em sua reencenação indisciplinada no espaço da floresta carioca, este mesmo um espaço sexual com sua gruta repleta de camisinhas e onde ocorrem performances artísticas ao ar livre que desafiam os corpos normais, a *Queermuseu* se tornou um devir-museu que é devir insubordinado. Suas múltiplas apropriações e traduções no espaço do Parque Lage produziram uma mobilização político-cultural que serviu para provar a potência da arte e da cultura num contexto de desvalorização do setor e de perseguição de seus principais agentes transgressores. No domingo 26 de agosto de 2018, sem qualquer ciência dos

22 Cf. FIDELIS, Gaudêncio (org.). *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. Rio de Janeiro:AMEAV, 2018. p.124.

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

coordenadores do espaço, um *Lulaço* – ato político em defesa da concessão de liberdade ao ex-presidente Lula – ocupou o espaço da floresta na zona sul da cidade. No ambiente pacífico do Parque, que já havia sido palco de protestos e romarias, dezenas de manifestantes gritavam “Lula livre” e “Olê, olê, olê, olá, Lula, Lula!”²³, num ato político que aparentemente não dialogava com a exposição de arte contemporânea.

Qual é a relação do ex-presidente Lula, do movimento LGBTI+, do MBL e da Igreja com as artes e os museus, afinal? Um dos objetivos deste texto foi identificar como a potência política dos museus e da arte pode ser ativada em momentos de ameaça à liberdade e à democracia. Concluímos que a *Queermuseu* não foi um ato isolado de ativismo, mas parte de um movimento de resistência da sociedade brasileira às diversas formas de autoritarismo velado que se apresentavam, provocando efeitos da morte da cultura e da eliminação de corpos do espaço público. O levante *cuir* que ocorreu entre 2017 e 2018 pode ter sido iniciado em maio de 2016, quando o ativismo cultural provocou mobilizações em diversas capitais do país e as ocupações de prédios públicos em defesa do Ministério da Cultura ameaçado de extinção no governo de Michel Temer. Ou, ainda, sua origem pode estar na exposição de corpos gays nas reuniões subversivas do grupo Somos, em São Paulo, em 1979. Ou nas primeiras paradas do orgulho LGBTI+, iniciadas no Rio de Janeiro, em 1993, e depois em São Paulo, em 1997, levando às ruas das cidades corpos purpurinados que não mais desejavam ser invisibilizados.

O *museu cuir* existe muito antes da *Queermuseu*, e sua agência, cujo exemplo pudemos analisar no contexto de uma exposição duplamente censurada e recriada no Parque Lage, demonstra que o museu (re)existe para além do museu, ativando memórias da insubordinação que servem para a reflexão crítica sobre o presente.

Se a exposição *Queermuseu* pode nos levar a antever algo, trata-se da hipótese de que a próxima revolução dos museus se dará pelo corpo e não pelas obras. É fazendo do corpo, museu, e do museu, acontecimento disruptivo, que a experiência museal poderá conhecer outros limites e devires. Não se pode, entretanto, se deixar enganar por políticas de inclusão dos corpos LGBTs mobilizadas em prol do mercado, ou pela agenda assimilacionista de um Estado centralizador e normatizador. Ainda que as políticas identitárias de sexo e gênero, em sua penetração nas artes, possam significar momentaneamente o fortalecimento de certos movimentos, elas também podem ter engessada e isolada a sua potência, nas palavras de Guilherme Altmayer (2020, p.24), prevenindo a “sua infiltração nas lógicas estruturais dominantes do sistema, nas quais se dão relações de poder em que interessa encapsular mais do que se deixar penetrar”.

Ser *queer*, no presente, implica em abrir mão do exercício linear e normativo de se projetar para um futuro de igualdades presumidas. Tal ruptura com toda forma de herança normativa e disciplinadora se dá quando nos voltamos para a nossa existência no presente. A transmissão que acontece no agora se vê atravessada por fricções e disputas que não podem ser desprezadas pois importam para as demarcações materiais e simbólicas das fronteiras entre os que serão incluídos e os outros corpos que excedem aos sistemas de representação. Mas, como adverte Mombaça, resistir ao desejo controlador de projetar um mundo como desejamos que ele venha a se delinear não implica em abdicarmos da nossa responsabilidade de imaginar e conjurar forças para um futuro em que

23 Cf. LULAÇO no Parque Lage, Rio de Janeiro. 27 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://lula.com.br/lulaco-no-parque-lage-rio-de-janeiro/>>. Acesso em 28 de agosto de 2018.

outras lutas deverão ser travadas. Resistir ao desejo projetivo é “uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos” (Mombaça, 2017 [2016], p.309).

O caminho a ser percorrido é o da corrosão do museu ultra-masculino, transfóbico, homofóbico e impenetrável, para a invenção de um museu poroso, penetrado por diversas forças e poderes, explodido e explosivo, que serve tanto como espaço para a celebração das diferenças quanto como barricada em tempos de lutas pelas liberdades ainda não conquistadas.

Referências

ALTMAYER, Guilherme. Notas para uma curadoria transviada. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, jan./jun. 2020, pp. 17-34.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998 [1994].

BOURCIER, Sam. HOMO inc.orporated. *Le triangle et la licorne qui pète*. Paris: Cambourakis, 2017.

BRULON, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade* (UFPB, Online), vol. 25, 2015, pp. 25-37.

BRULON SOARES, Bruno. Every museum has a God, or God is in every museum? *ICOFOM Study Series*, 47(1-2), 2019, pp. 57-72.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015 [2009].

CARNEIRO, Júlia Dias. ‘Queermuseu’, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. *BBC News Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

FARAH, Tatiana. Queermuseu, a exposição censurada em Porto Alegre, faz vaquinha na internet para reabrir no Rio. *Buzzfeed News Brasil*, 2 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/tatianafarah/queermuseu-a-exposicao-censurada-em-porto-alegre-faz>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

FIDELIS, Gaudêncio (org.). *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, de 18 de agosto a 16 de setembro de 2018. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira: a primeira exposição não heterocêntrica realizada no país e censurada. In: PEDROSA, Adriano & MESQUITA, André (org.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017. pp.419-421.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985 [1976].

Os Desajustados na Floresta:
corpos dissidentes em museus insubordinados

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2019 [1999].

GOBBI, Nelson. Artistas acusam prefeitura de censura a mostra de diversidade no Castelinho. *O Globo*, 5 de outubro de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artistas-acusam-prefeitura-de-censura-mostra-de-diversidade-no-castelinho-21914722>. Acesso em: 07 de julho de 2020.

HEINICH, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain*. Structures d'une révolution artistique. Paris : Gallimard, 2014.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

LAGNADO, Lisette (org.). *O que é uma escola livre?* Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

LAGNADO, Lisette. Parque Lage: notas para adensar uma atmosfera. In: CERVETTO, Renata & LÓPEZ, Miguel A. *Agite antes de usar*. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: SESC, 2018 [2016]. pp. 193-202.

LULAÇO no Parque Lage, Rio de Janeiro. 27 de agosto de 2018. Disponível em: <https://lula.com.br/lulaco-no-parque-lage-rio-de-janeiro/>. Acesso em 28 de agosto de 2018.

MARTÍN, María. Crivella veta no Rio a exposição Queermuseu, censurada em Porto Alegre. *El País*, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html. Acesso em 07 de julho de 2020.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anti-colonial da violência! (2016). In: PEDROSA, Adriano & MESQUITA, André (org.). *Histórias da sexualidade*: antologia. São Paulo: MASP, 2017. pp.301-310.

SAN MARTÍN, Felipe Rivas. Uma educação sexy. Dissidência sexual e espaços estudantis. Entrevista por Miguel A. López. In: CERVETTO, Renata & LÓPEZ, Miguel A. *Agite antes de usar*. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: SESC, 2018 [2016]. pp.182-192.

SANTNER, Eric L. *The royal remains: the people's two bodies and the endgames of sovereignty*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011.

SPERB, Paula. 'Não vejo censura', diz dirigente do MBL sobre fim de mostra. *Veja*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/nao-vejo-censura-diz-coordenadora-do-mbl-sobre-fim-de-mostra/>. Acesso em: 11 de julho de 2020.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TYBURCZY, Jennifer. *Sex Museums: the politics and performance of display*. Chicago & London: University of Chicago Press, 2016.

VELASCO, Suzana. Ameaças à criação artística e à democracia. In: DUARTE, Luisa (org.). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. pp.15-21.

Entrevistas:

CARRILHO, Ulisses. Entrevista concedida a Bruno Brulon em 27 de novembro de 2018. Escola de Artes Visuais, Parque Lage, Rio de Janeiro, 2018.

MANHATTAN, Agrippina R. Entrevista concedida a Bruno Brulon e Thalyta Angelici, realizada por videoconferência, no dia 16 de julho de 2020. Rio de Janeiro, 2020.

REINAUDO, Franco. Entrevista concedida a Bruno Brulon e Silvilene Barros Morais no dia 23 de julho de 2018. Museu da Diversidade Sexual, São Paulo, 2018.