

## Arte sob ataque: Os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu

Márcio Tavares

### Como citar:

TAVARES, M. Arte sob ataque: os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 18–49, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667547. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667547>.

**Imagem modificada:** Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva, Fernando Baril, 1996, acrílico sobre tela, 150x125 cm. Foto: arquivo do autor.

# Arte sob ataque: Os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu

Art under attack: The uses and abuses of art by reactionary networks during the censorship of the Queermuseu exhibition

Márcio Tavares\*

## RESUMO

O artigo aborda o episódio de censura à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* em 2017. O enfoque se dá para a forma como as redes reacionárias abordam a exposição e mais especificamente as cinco obras que foram as mais atacadas. Em análise estão as obras *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), de Fernando Baril, as pinturas *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013) e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (2013), de Bia Leite, *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão, e *Et verbum* (2011), de Antonio Obá, que foram extensivamente difamadas através das redes sociais. O texto considera o modo como a cultura visual conformadas nas últimas décadas pelas tecnologias digitais tem alterado percepções e considera os riscos que essa condição traz para a garantia da liberdade de expressão e produção artística.

## PALAVRAS-CHAVE

Queermuseu. Reacionarismo. Cultura visual. Liberdade de expressão. Censura.

## ABSTRACT

The article addresses the episode of censorship of the exhibition *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* in 2017. The focus is on the way in which reactionary networks approached the exhibition and, more specifically, the five artworks that were the most attacked. Under analysis are the works *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), by Fernando Baril, the paintings *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013) and *Adriano Bafônica and Luiz França She-há* (2013), by Bia Leite, *Cena interior II* (1994), by Adriana Varejão and *Et verbum* (2011), by Antonio Obá, which were extensively defamed through social media. The text considers the way in which visual culture shaped in recent decades by digital technologies has changed perceptions and considers the risks that this condition brings to guaranteeing freedom of expression and artistic production.

## KEY WORDS

Queermuseu. Reactionaryism. Visual culture. Freedom of expression. Censorship.

Em 10 de setembro de 2017, a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, foi vítima de um ato de censura que desencadearia uma onda de ataques contra a arte inéditos no Brasil desde a redemocratização no final dos anos 1980. A censura foi aplicada pela própria instituição promotora da mostra, o Santander Cultural, localizado em Porto Alegre, após uma coordenada ação de difamação da exposição, de suas obras de arte e de muitos dos artistas participantes. Esse evento tornou-se um assunto de imensa discussão pública e foi profundamente exemplar da divisão da sociedade brasileira. Aqueles dramáticos acontecimentos apontaram para o surgimento de novas formas de censura engendradas por grupos autoritários em sua corrida pelo poder. A censura de *Queermuseu* desencadeou um processo de constrangimento à atividade e a produção artística que colocaria a liberdade artística sob constante ameaça nos últimos anos.

O fechamento de *Queermuseu* trouxe à baila questões a respeito da chamada guerra cultural implementada pelas redes reacionárias<sup>1</sup> e suas formas de combate à arte, considerada como uma de suas inimigas ideológicas. Por isso, reputo como importante recapitular mesmo que brevemente os eventos daqueles dias de 2017. A abertura da exposição aconteceu em 15 de agosto, com previsão de encerramento no dia 8 de outubro de 2017, conforme consta no catálogo que acompanhou a exposição. Entretanto, o centro cultural promotor da exposição encerrou abruptamente a mostra no dia 10 de setembro de 2017, isto é, cerca de um mês antes da previsão de término, respondendo a pressões advindas sobretudo das redes sociais, contrárias ao tema da exposição, arte queer, e usando algumas obras de arte em particular para ilustrar sua rejeição e reforçar sua narrativa contrária a abordagem da sexualidade na arte.

A censura de *Queermuseu* foi um caso carregado de ineditismo e significado em nosso contexto político, artístico e cultural. Acontecido em um momento em que se agudizava a polarização da sociedade, com o

avanço do radicalismo de extrema direita atacando de modo contundente posições progressistas – tais como a liberdade sexual, a igualdade de gênero, por exemplo. Igualmente, um acontecimento marcado pela emergência das redes sociais como agentes políticos decisivos e capazes de serem usados para a manipulação da opinião pública. A exposição foi catapultada ao centro do debate público e suas obras de arte tornaram objeto de análise não pelos seus méritos ou deméritos poéticos, mas a respeito de se estimulavam ou não atitudes criminosas ou desviantes, a exemplo de pedofilia e zoofilia para permanecer em algumas das mais prevalentes.

O modo como ocorreu a censura também “inovou”. Não foi um organismo externo, destinado à promoção da censura, que promoveu o fechamento da exposição. Foi o próprio centro cultural que decidiu pela censura ao ser confrontado com a onda de pressão fomentada pelos grupos reacionários através das redes sociais. O Santander Cultural, que conhecia largamente o conteúdo e pretendia usar a exposição para manifestar seu compromisso com os direitos da população LGBTQIA+, terminou por condenar a mostra, tornando o debate a respeito das novas formas de censura no país uma realidade. A partir da atitude do Santander Cultural o modelo de pressão e manipulação através das redes sociais ganharia centralidade nos atos censórios que seriam cada vez mais frequentes após setembro de 2017.

Dessa forma, o dramático fechamento de *Queermuseu* foi um processo que envolveu desde o centro cultural promotor da exposição se voltar contra sua própria programação, atirando artistas, curadores, obras de arte e público nas fogueiras inquisitórias das redes reacionárias, passando pela provocação de um debate público de imensas proporções, que tomaria conta inclusive da agenda política nacional durante vários meses após o acontecimento. A censura da exposição entraria no centro de uma miríade de episódios de grande impacto – manifestações de 2013, golpe parlamentar de 2016 e eleições de 2018, dentre outros – que mudariam os rumos da sociedade brasileira contemporânea e, assim, extrapolaria e muito as

discussões e a repercussão que uma exposição de arte normalmente recebe para além do campo artístico se convertendo em uma espécie de pomo da discórdia a respeito das características e valores que a sociedade brasileira promoveria, definindo os aspectos programáticos e de ação de grupos que se contrapõem até os dias de hoje.

Realizada em um contexto de franco avanço do reacionarismo no país, a censura à exposição trouxe para o primeiro plano do debate público nacional as posições obscurantistas das emergentes redes reacionárias. *Queermuseu* era uma exposição de arte cuja plataforma curatorial buscava se apropriar do conceito *queer* para discutir questões referentes ao padrão excludente do cânone artístico e, por consequência, promover discussões a respeito das desigualdades de gênero ao longo da história até o presente. De acordo com o curador Gaudêncio Fidelis, a exposição foi pensada da seguinte forma:

A *Queermuseu* é um museu desviante, um empreendimento curatorial realizado com o objetivo de produzir conhecimento avançado sobre a produção artística a partir do desvio da norma canônica. Concebido como um museu provisório, metafórico e circunstancial, a *Queermuseu* busca instituir a possibilidade da inclusão propositiva de um conjunto de obras capazes de sugerir que a possibilidade de transgredir determinadas prerrogativas canônicas é possível e igualmente necessária (e evidentemente desejável), possibilitando, assim, que a transgressão da norma canônica (e não das normas canônicas), mas da norma como uma regra singular e indissolúvel, é absolutamente necessária para a construção de exposições de relevância na atualidade, viabilizando que estas se inscrevam em uma história de exposições no contexto mundial (Fidelis, 2018: 11).

A partir das palavras do curador, pode-se verificar que a exposição, mesmo detendo um claro posicionamento político em favor das políticas progressistas, foi construída sobretudo com uma narrativa textual e uma seleção de obras de arte que objetivava sua inserção em um debate muito específico do campo artístico, que é o da formação do cânone da arte. Isto

é, *Queermuseu* possuía um alvo político preferencial e ele se encontrava no campo artístico: as políticas de exclusão na construção das narrativas da História da Arte. No entanto, no confronto com os públicos, a exposição foi tragada pelo ambiente de polarização política e utilizada pelos grupos reacionários para dar divulgação à sua plataforma de combate ao progressismo na arte, na cultura e na sociedade e, tal qual um castelo de cartas, os efeitos dessa perseguição se irradiaram para inúmeros outros eventos artísticos. Após a censura de *Queermuseu*, inúmeros outros casos de censura similares aconteceram em todo o Brasil, demonstrando que os ataques à arte se tornariam uma plataforma preferencial para a disseminação do programa das redes reacionárias<sup>2</sup>.

Assim, o caso da censura à exposição ganha contornos de profundo interesse político e sinaliza importantes discussões no âmbito da História da Arte, uma vez que há uma completa dissonância entre a proposta curatorial, a legibilidade artística das obras de arte em exposição e os argumentos usados pelas redes reacionárias para atacar *Queermuseu*. Por isso, torna-se necessário reconstituir os pontos de desenlace, bem como os de encaixe discursivos e interpretativos daqueles acontecimentos a fim de compreender exatamente o que estava sendo colocado em questão naqueles dias e seus efeitos que reverberam até a atualidade<sup>3</sup>.

No entendimento da curadoria, pensar as formas de lidar com as questões referentes à sexualidade e ao gênero baseadas em uma perspectiva que privilegiava a dimensão artística possibilitava, entre outros pontos, vislumbrar a maneira restritiva como o cânone artístico tem sido construído ao longo do tempo e como a própria estrutura do campo artístico estaria permeada por mecanismos de poder que, como já nos mostrou Michel Foucault tempos atrás, permitem formular as estruturas de produção de conhecimento e saber (Foucault, 2012).

O discurso que permeava a construção da exposição, dessa maneira, era extremamente especializado, inserindo um vasto conjunto de obras de

arte em uma discussão que se revestia de interesse no interior do campo no qual ela emergiu. Entender esse elemento é o primeiro passo para verificar a situação paradoxal da censura realizada contra a exposição, com seu fechamento abrupto e unilateral pela própria instituição que a produziu sob encomenda. Pois as discussões específicas a respeito do campo artístico a que a exposição se propunha foram sobrepujadas por questões externas oriundas do debate político nacional altamente polarizado desde 2015, pelo menos.

O entendimento das redes reacionárias – um consórcio que envolvia MBL, fundamentalistas religiosos, saudosistas da ditadura, dentre outros – propalava que a exposição fomentava comportamentos desviantes e um conjunto específico de obras de arte eram usadas para ilustrar sua posição. Insistiam, a despeito da intencionalidade artística, que as obras de arte que eles difamavam, promoviam a blasfêmia a símbolos cristãos, estimulavam a prática de atos sexuais desviantes como a zoofilia, por exemplo, e, ainda, promoviam práticas criminosas, tal como a pedofilia.

Os ataques contra a exposição se deram, sobretudo, por meio da difamação de algumas de suas obras de arte. Pensar a forma como esses trabalhos terminaram sendo lançados violentamente para o debate público por esses grupos de extrema direita, utilizando as redes sociais para descolar as obras de arte de um universo de produção de sentido almejado por seus criadores para serem desconstruídas e reconstruídas à luz da ideologia reacionária é fundamental para compreender os modos que esses grupos atuam em seu combate à arte.

## **As cinco obras atacadas**

O processo de ataque contra *Queermuseu* por parte dos grupos reacionários liderados pelo MBL (Movimento Brasil Livre) foi direcionado contra a

exposição, mas as imagens de obras de arte que passaram a ser fortemente difundidas pela internet formavam um grupo bastante restrito diante das quase duas centenas de obras em exibição na exposição. Por meio do ataque a poucas obras esses ativistas buscavam comprovar suas teses, como as de que a exposição promovia a blasfêmia contra símbolos religiosos, a pedofilia e a zoofilia, o que notadamente não era verdadeiro.

Estavam entre os trabalhos mais difamados nesse processo: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), de Fernando Baril, as pinturas *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013) e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (2013), de Bia Leite, *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão, e *Et verbum* (2011), de Antonio Obá. Durante o processo de ataque à exposição, passaram a circular pelas redes sociais imagens dessas obras de arte, apontando sentidos e significados para elas que estavam completamente fora da intencionalidade artística dos seus criadores e mesmo de uma avaliação mais ampliada de suas possibilidades semânticas.

É evidente que as obras de arte são naturalmente provocativas, pois existem inúmeras possibilidades de leitura que uma obra pode receber dos públicos, contudo o mais surpreendente da interpretação dos grupos conservadores é sua incapacidade de ler em profundidade aquilo que era apresentado pelos artistas. Como veremos, os trabalhos artísticos foram percebidos em uma literalidade primária, impedindo a entrada de subtextos na construção interpretativa. Aliás, esse tema leva, inclusive, a um debate a respeito da cultura visual predominante, em que os espaços para leituras mais complexas são exíguos; essa situação é agravada no âmbito dos grupos reacionários que repetem a mesma literalidade fundamentalista na interpretação da Bíblia, por exemplo.

Abordar a questão do que chamamos de “intencionalidade artística” é importante nesse contexto por isso. É bastante aceito no âmbito da história da arte que as criações artísticas podem ganhar novos significados, inesperados pelos artistas que as produziram, a partir do momento em que

os públicos tomam contato com elas em ambientes de exibição. Contudo, em um processo de interpretação das obras de arte jamais a intencionalidade artística pode ser completamente desconsiderada em favor de outras percepções e atribuições que se possa fazer a uma criação específica.

Não obstante, o que os grupos de extrema direita que investiram sobre a exposição fizeram, ao se utilizar das imagens de determinadas obras de arte com a finalidade de difamá-las e desabonar a exposição como um todo, foi justamente desconsiderar e rejeitar a intencionalidade artística das obras e a intencionalidade do curador em sua produção intelectual para organizar uma camada de interpretação que lhes favorecesse politicamente. Atribuíram às obras conteúdos que jamais os artistas pretenderam lhes dar, pois buscavam vincular aquela produção artística e seus autores a atividades consideradas como imorais ou criminosas.

A imposição de uma interpretação limitada das obras de arte é imensamente agravada com o fechamento e a censura à exposição, pois o ambiente da discussão a respeito da mostra ficou restrito às mídias tradicionais e sociais, impedindo que os públicos formassem outras interpretações a respeito das obras em discussão e, sobretudo, perdeu-se a noção relacional de conjunto em que as proposições artísticas poderiam talvez engendrar novos questionamentos e percepções. Como disse apropriadamente o curador de *Queermuseu*, “com o fechamento da exposição, as obras não encontraram possibilidade de ter realizada sua própria defesa, o que constitui, pela natureza da obra de arte, a sua essência em verdade” (Fidelis, 2018: 21).

Alguns dos sentidos e conteúdos atribuídos às obras de arte presentes em *Queermuseu* e discutidas nesse segmento são absolutamente fantasiosos. Incitação à pedofilia e zoofilia jamais estiveram presentes em nenhuma das mais de 250 obras exibidas na exposição e, assim, também não faziam parte do conteúdo das cinco obras que mais apareceram em sites e redes vinculados ao MBL e outros grupos engajados no ataque à mostra. Porém,

os significados que esses grupos atribuíram a essas obras de arte foram tomadas como verdadeiros por boa parte das pessoas que entraram em contato com as imagens dessas criações através da internet, demonstrando a transposição, também para esse caso específico, do uso sistemático de notícias e informações falsas com o intuito de atingir fins políticos.

Uma das obras muito atacadas foi *Et verbum* [fig.1], do artista brasileiro Antonio Obá. É um trabalho que está em linha com uma série de outras criações do mesmo artista e que abordam, sobretudo, temas como o legado da escravidão, o preconceito e a desigualdade racial no Brasil. Essas questões têm sido recorrentes no trabalho de Obá e também são exploradas nesse trabalho que participou de *Queermuseu*.



FIG. 1. *Et verbum*, Antonio Obá, 2011, caixa de madeira sobre hóstias e corante alimentício, 40x54x14. Fonte: arquivo do autor.

A obra em si consiste em um livro-objeto. Foi desenvolvido como uma caixa de madeira repleta de hóstias escritas com corante alimentício. Em cada uma das hóstias o artista escreveu frases e sobretudo palavras que faziam referência a partes do corpo: braço, vulva, língua, dentre outras. O nome da obra *Et verbum* remete à frase usada durante o processo de celebração da eucaristia nas missas católicas *et verbum caro factum est* (e o verbo se fez

carne)<sup>4</sup>, que faz referência ao fenômeno da transubstanciação da palavra em corpo de Cristo, parte integrante do imaginário do catolicismo romano. Ou seja, o artista provocava a possibilidade da transubstanciação de corpos femininos, trazendo um forte questionamento a posições historicamente adotadas pelo cristianismo, notadamente católico, de repressão às mulheres. O uso de hóstias não consagradas na manufatura do trabalho também aponta para uma discussão crítica a respeito de questões referentes ao catolicismo brasileiro, principalmente quando se leva em conta o contexto de produção do artista, interessado nos processos de conversão forçada ocorridos durante a escravidão no país. A obra instigava uma percepção crítica a respeito da religiosidade e não se encontrava na esfera da devoção religiosa, mas da crítica histórica e cultural, absolutamente necessária em nosso país, marcado pelo legado escravagista e pelo preconceito racial contra as religiões de matriz africana.

Para Gaudêncio Fidelis, a inclusão dessa obra permitia estabelecer relação com o que ele chamava de “*queer canibalismo*”,

em que o ‘corpo de Cristo’, que é consumido em um ritual religioso, reaparece para nos lembrar de uma ocorrência. Um corpo sem órgãos, sem substância, sem carnalidade, mas cujo impacto simbólico foi construído como uma naturalidade (Fidelis, 2017: 45).

No contexto da exposição, a obra se inseria em uma discussão que relacionava questões referentes ao “canibalismo” ou “antropofagia” e resistência em contextos pós-coloniais. É uma obra bastante política e capaz de provocar reflexões sobre questões decisivas de nossa formação cultural, mas também capturava uma estrutura do debate artístico do país a respeito da superação, em sentido amplo, das chagas deixadas pela subordinação colonial.

Desse modo, a criação de Obá não deveria ser identificada com a intencionalidade de “blasfemar” um símbolo religioso. Primeiramente,

como vimos, porque não se tratava de um símbolo religioso. Inclusive, de acordo com o próprio artista, a opção pelo uso de hóstias não-consagradas, compradas por peso em lojas de artefatos religiosos, tinha tanto uma intenção crítica voltada a fazer ver aspectos da mundanidade dos processos de produção do sagrado, quanto também um cuidado em não ferir suscetibilidades.

Entretanto, grupos religiosos consideraram a obra de arte ofensiva e passaram a atacar a exposição e a perseguir o artista. A difamação da obra partiu para uma perseguição direta ao artista no caso de Obá, levando-o a sair do Brasil por receio das ameaças que sofria. Disse o artista em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, realizada em Nova York:

houve uma perseguição bem efetiva. Descobriram o número do meu celular, e passei a receber mensagens de ameaça. (...) Foi angustiante, porque você não sabe o grau de loucura desses grupos conservadores nem o que essas cabeças podem acabar provocando (*apud* Martí, 2018).

*Et verbum* é uma obra repleta de possibilidades de interpretação e que abre janelas para a discussão do conceitualismo do Brasil, uma vez que se insere nesse registro, e poderia se enquadrar em uma multiplicidade de análises. Sua inserção na chave “blasfêmia”, alheia à arte, impede qualquer tipo de valoração da produção do artista, pois nega seu direito à existência a partir de uma ótica exclusiva da crença. Não há espaço em um contexto democrático para que uma obra de arte seja deslocada para essa dimensão autoritária da interpretação, pois o resultado disso sempre é o de negação de seu direito à existência e, portanto, um cerceamento grave às liberdades artísticas e à possibilidade uma abordagem crítica de temas socialmente sensíveis.

Outra obra de arte que recebeu muitos ataques por parte de grupos religiosos foi a pintura *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), do gaúcho Fernando Baril [fig.2]. A pintura apresentava um Jesus Cristo com



Trata-se de uma obra que coloca elementos da história da arte e da vida contemporânea em diálogo e confronto com as imagens religiosas. O “altar” em que se encontra instalada a imagem é composto por elementos da vida atual e por elementos que fazem referência clara a criações da arte *pop* produzidas por Andy Warhol. Baril trabalha também com remissões à pintura *Guernica* de Pablo Picasso – dois elementos presentes nessa obra estão nas mãos de Jesus Cristo. Sendo a deusa Schiva a divindade hindu da renovação pela destruição pode-se compreender um discurso sobre o deslocamento da fé da religião em direção à materialidade, algo que não estaria restrito ao universo ocidental. A fusão de Jesus Cristo com a deusa Schiva se daria num espaço de apropriação geral da cultura pelo mercado, inclusive dos aspectos de culto.

Ao justificar a inclusão dessa obra em *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis diz:

O neobarroco da obra de Parigi [*Libélius corpus* (2014)], com sua verticalidade descendente, ganha forma ascensional e igualmente neobarroca na obra *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996), uma pintura de Cristo crucificado de Fernando Baril. As inúmeras pernas e braços da figura reverberam pela superfície da pintura, exibindo objetos de toda ordem nas mãos e nos pés, muitos deles relacionados direta ou indiretamente à história da arte e à cultura *pop*: elementos da *Guernica*, de Picasso, por exemplo, são seguradas por duas mãos da figura; no aparador, uma espécie de altar adornado por uma falsa renda de plástico e colada com fita adesiva, sobre o qual repousa uma pintura de Marilyn Monroe (o artista [Warhol] realizou uma pintura de Marilyn em 1990), uma garrafa de Coca-Cola, exaustivamente tematizada ao longo da história da arte, uma lata de sopa Campbell, uma imagem da estátua da liberdade, instrumentos e tecnologia, ratos e árvores que crescem desordenadamente a ponto de ressurgir pelas mãos de Cristo, como se sua própria cruz tivesse inscrita no corpo pela realidade crucificante da madeira (Fidelis, 2017: 57-58).

A obra de Baril, embora muitas vezes associada a um “surrealismo

tardio”, na verdade traz para o universo da pintura elementos presentes em diversas expressões artísticas, mas sempre carregadas de cunho crítico e bastante associadas com perspectivas da *pop art*, que tiveram imensa influência na produção do artista. Sua produção é caracterizada por um diálogo com as criações de outros artistas, sem receio de colocar-se em contato com obras de arte e artistas consagrados pelo cânone e recolocá-los em um universo alternativo em que os efeitos dos contextos e dos sistemas sobre a arte são postos à vista e, inclusive, possibilitam uma conexão com um público amplificado trazendo uma miríade de percepções a respeito do trabalho e os excessos da vida contemporânea à baila: excessos de consumo, informação, imagens. Igualmente, aborda perspectivas de fronteira, associando simbologias oriundas de distintos contextos culturais, e criando uma zona de compreensão para a situação da arte e das sociedades frente a globalização, por exemplo.

A abordagem de ícones e símbolos de grande expressividade cultural é parte importante da produção de Baril. Por exemplo, em uma de suas pinturas mais conhecidas, intitulada *A arte vê a moda* (1995), o artista apresentou a estátua do Laçador, um dos mais importantes símbolos do Rio Grande do Sul, trajando um vestido. A criação abordava de forma frontal o substrato machista da cultura gaúcha e permitia uma crítica aprofundada de questões bastante sensíveis para a sociedade do estado.

A crítica a referências culturais – sobretudo ocidentais – e imagéticas que faz parte do universo artístico de Baril incorpora a ironia e, por vezes, exige do espectador certo repertório a fim de se aproximar da intencionalidade do artista em apresentar este ou aquele objeto ou figura no universo de suas criações. Os grupos que atacaram a exposição *Queermuseu* não possuíam qualquer disposição para interpretações mais complexificadas e sofisticadas, como percebemos. Para eles, *Cruzando Jesus Cristo com Deus Schiva* era uma obra “profana” destinada a “vilipendiar símbolos religiosos”, reduzindo a essa chave o conjunto da obra de arte.

Diante da polêmica e da discussão pública sobre sua obra, Baril buscou

esclarecer:

Aquele quadro tem 21 anos. Era uma semana santa, e eu estava lendo sobre as santas indianas, então resolvi fazer uma cruz entre Jesus Cristo e a deusa Shiva. Deu aquele montaréu de braços carregando só as porcarias que o Ocidente e a Igreja nos oferecem. (...) Certa vez, Matisse fez uma exposição em Paris e, na mostra, tinha uma pintura de uma mulher completamente verde. Uma dama da sociedade parisiense disse "desculpe, senhor Matisse, mas nunca vi uma mulher verde", ao que Matisse respondeu que aquilo não era uma mulher verde, mas uma pintura. Aquilo não é Jesus, é uma pintura. É a minha cabeça, ponto. Me sinto bem à vontade para pintar o que quiser.<sup>5</sup>

O argumento do artista não serviu para amenizar a investida do MBL. Nesse caso, a tentativa era de criminalizar o artista e a obra de arte. Nas redes sociais se difundia que a obra de Baril desrespeitava o artigo 208 do Código Penal, onde é dito que "vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso" seria crime passível de punição pelo Estado. O processo de subversão de sentidos e da intencionalidade artística da obra chegava a um confronto direto com o direito de produzir ou não determinada criação.

É evidente que a pintura de Baril incita uma ampla gama de análises e até mesmo poderia ser chocante para pessoas de convicções religiosas profundas, isso é inerente à atividade artística, inclusive. Contudo, jamais *Cruzando Jesus Cristo com a Deusa Shiva* poderia ser criminalizada, tal como o foi por esses grupos. Mais uma vez, havia uma tentativa de imposição a respeito de como as obras de arte poderiam ser apresentadas. Esses constrangimentos ao artista e à sua produção, naquilo que na ultrapassavam os limites do debate democrático e investiam na busca forçada de silenciar a criação, é que na verdade poderiam ser inscritos na esfera criminal no âmbito de uma sociedade democrática.

Todavia, sem dúvida, as acusações mais pesadas que aconteceram naquele período se direcionaram a duas pinturas da artista brasileira Bia

Leite. As obras *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013) e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (2013) foram acusadas pelo MBL de incitar a prática da pedofilia [figs. 3 e 4].



FIG. 3. *Travesti da lambada e deusa das águas*, Bia Leite, 2013, acrílica, óleo e spray sobre tela, 100x120 cm. Fonte: arquivo do autor.

Essa série de trabalhos de Bia Leite, intitulada *Born to Azahar*, aborda o universo infantil das pessoas LGBTQIA+. As pinturas são baseadas em imagens vinculadas em um blog organizado pelo jornalista Iran Giusti na plataforma *Tumblr*. No site, as pessoas podiam submeter suas fotos de infância e sugerir uma legenda relacionada com temas ou gírias do universo LGBTQIA+. Bia Leite usou algumas dessas imagens e as transpôs para suas pinturas, incorporando-lhes as legendas. Trata-se, dessa maneira, das próprias pessoas submetendo suas imagens para veicular no *blog*,

um exercício saudável de resignificação da infância que muitas vezes é traumática para os LGBTQIA+. Dessas fotografias advém as frases que a artista inseriu nas pinturas, como “criança viada, travesti da lambada” ou “Adriano criança viada bafônica”, que estavam nas duas pinturas incluídas em *Queermuseu*.



FIG. 4. Adriano bafônica e Luiz França She-há, Bia Leite, 2013, acrílica, óleo e spray sobre tela, 100x120 cm. Fonte: arquivo do autor.

Em texto inserido no catálogo da primeira exibição de Queermuseu, Gaudêncio Fidelis apresenta da seguinte forma essas duas obras no contexto da exposição:

[as obras] tratam do universo queer infantil e das mazelas da infância, como o bullying, a violência verbal e a exploração psicológica. Bia talvez seja uma das poucas artistas brasileiras a enfrentar com desenvoltura e coragem esse tema tabu, que é a homossexualidade infantil e o portentoso sofrimento que crianças atravessam na fase escolar e no início da adolescência. A artista produziu essas pinturas a partir da combinação de fotografias das crianças retiradas do tumblr [www.criancaviada.tumblr.com](http://www.criancaviada.tumblr.com), onde são postadas fotografias da infância dos próprios usuários LGBT com comentários. Quando vi essas obras pela primeira vez, caracterizei-as como “desconcertantes” pelo enfrentamento franco e verdadeiro do “falso politicamente correto” em um movimento agora em favor da alteridade e de uma estratégia afirmativa, de onde, aliás, já provém o tumblr [criancaviada](http://criancaviada.tumblr.com). Trazer o assunto para o campo da arte requereu da artista outro tanto de coragem e ousadia artística (Fidelis, 2017: 48-49).

O processo de difamação das obras de Bia Leite foi extremamente violento, pois buscavam associar, através de referências claramente LGBTfóbicas, obras de arte que retratavam um movimento de ressignificação de traumas e de experiências desagradáveis – algo infelizmente de muita recorrência na comunidade LGBTAI+ – como um ato criminoso. A pedofilia é um ato terminantemente condenado em nossa sociedade e, ao associar a representação de crianças e jovens LGBTQIA+ como algo necessariamente sexualizado e um estímulo à sexualização precoce, grupos como o MBL apelaram para a mobilização do preconceito por orientação sexual, porém disfarçando-o como proteção de crianças e adolescentes.

A artista e o editor do site que inspirou a produção das pinturas afirmaram que os ataques realizados contra as obras subvertiam completamente o sentido com os quais elas tinham sido produzidas. Bia Leite declarou:

Nós, LGBTs, já fomos crianças. Esse assunto incomoda porque nunca viramos LGBTs, nós sempre fomos. Todos devemos cuidar das crianças, e não reprimir a identidade delas ou seu modo de ser no mundo. Isso é muito grave. Sou totalmente contra a pedofilia e o abuso psicológico de crianças. O objetivo do trabalho é justamente o contrário, é que essas crianças tenham suas existências respeitadas.<sup>6</sup>

O jornalista Iuri Giusti que manteve durante anos o *Tumblr* “*Criança Viada*” lamentou profundamente que as frases formuladas por pessoas LGBTQIA+ para fazer com que através do humor viessem à tona histórias de infância que normalmente permanecem silenciadas, fossem usadas pelas redes reacionárias em sentido completamente oposto ao que ele pretendia quando as divulgou pelo blog:

As frases que ilustram as obras da Bia são minhas e me doeu pra c... ver algo que eu escrevi, que foi tão lindamente entendido por anos, acabar sendo colocado como apologia à pedofilia por tanta gente inconsequente e desinformada.<sup>7</sup>

Conforme apontou Bia Leite, há nos ataques às suas obras um discurso que busca negar que a sexualidade seja uma questão intrínseca às individualidades humanas. A ideia equivocada de “opção sexual”, com a qual esses grupos reacionários normalmente se alinham, trabalha com a noção de que as pessoas, em determinados momentos da vida, podem optar por adotar uma sexualidade ou outra. Assim, as crianças estariam suscetíveis a serem influenciadas a adotar uma “opção sexual” em caso de estímulo externo. Esse discurso altamente preconceituoso conduz a uma interpretação que afirma que qualquer associação de crianças e adolescentes com vivências LGBTQIA+ naturalmente estaria associada à sexualização precoce de crianças e jovens e à pedofilia.

As obras de Bia Leite traziam uma crítica da ausência na história da arte de percepções menos normativas a respeito da infância. Ao abordar/tratar esse tema, a artista investia também sobre uma discussão muito

presente e sempre obstaculizada pelos setores reacionários: a infância das pessoas LGBTQIA+. A chave desse tema para esses grupos sempre é a de que a sexualidade jamais pode ser debatida na infância, levando às crianças muitas vezes a situações de profundo sofrimento por não se enquadrarem nos parâmetros determinados pelos enquadramentos de gênero normativos. As pinturas de Bia Leite traziam justamente esse tema para o debate artístico e social: essas pessoas e esses corpos existem e merecem um lugar na história da pintura.

A última das obras que mais apareceram nas redes de combate à *Queermuseu* foi *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão. Essa pintura, na mesma toada do tipo de difamação sofrida por Bia Leite, foi condenada nas redes de grupos reacionários por supostamente promover a realização de práticas sexuais desviantes e até criminosas, como o estupro. Por exemplo, a obra foi exaustivamente difamada em uma tentativa de afirmar que ela incitava a prática sexual da zoofilia. Nesse caso, inclusive, foram muito utilizadas partes da pintura, descaracterizando-a a fim de apresentar uma interpretação muito distinta da intencionalidade da artista. Em muitas redes reacionárias, apenas um quadro das muitas cenas que a pintura de Varejão apresenta foi reproduzido nessas redes da extrema direita.

A obra de Varejão em um primeiro olhar nos remete às pinturas orientais, produzidas em papel de arroz. As linhas horizontais que lembram dobraduras, reforçam o sentimento de se estar vislumbrando um retrato de outro tempo. Um dos efeitos desejados pela artista parece ser o de fazer o espectador refletir acerca dos processos históricos, com suas marcas de sensualidade, brutalidade, práticas sexuais, etc. Evidentemente, as imagens remetem a situações que podem ser incômodas a muitos olhares e que normalmente estão relegadas a um espaço de invisibilidade.

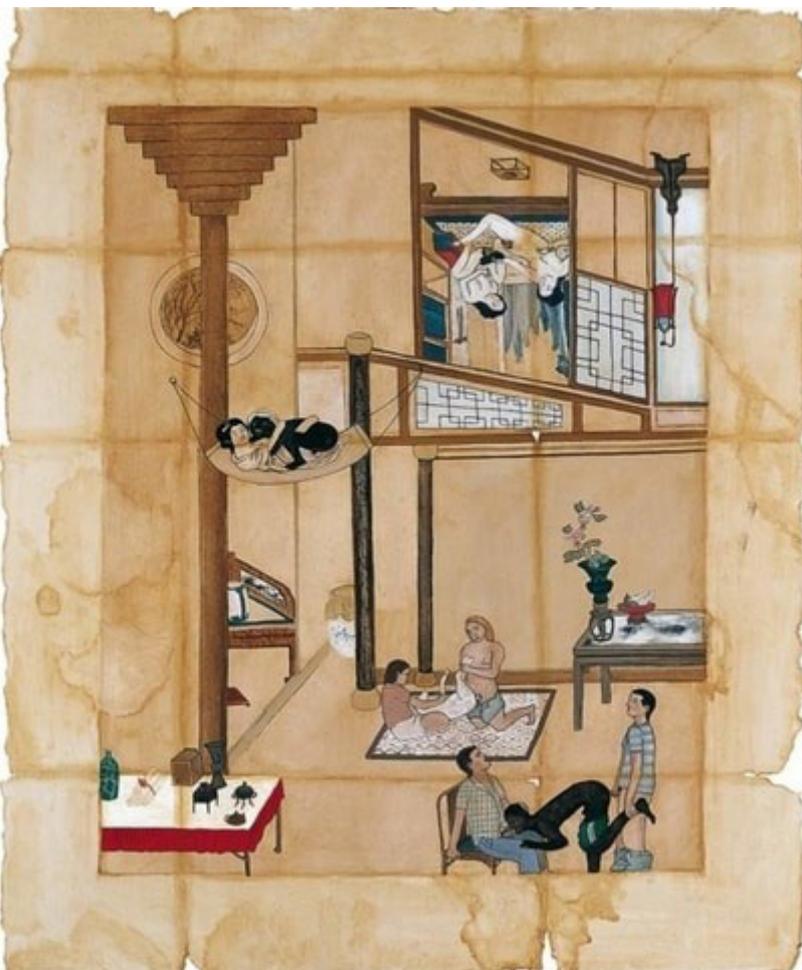


FIG. 5. Cena de Interior II, Adriana Varejão, 1994, óleo sobre tela, 120x100 cm. Fonte: arquivo do autor.

A obra de Varejão faz pensar também a respeito de trajetórias marcadas pela violência, pela opressão no curso da história. Nessa pintura pode-se observar a presença de nove pessoas, entre homens e mulheres, de distintas etnias e raças, inseridos em diferentes enquadramentos, realizando diferentes práticas sexuais. Há relações heterossexuais e homossexuais, bem como há um par de sujeitos que estão praticando um intercuro sexual com um animal quadrúpede. Situações que são marcadas por tabus, violências e que trazem um debate acerca da relação histórica entre sexo, prazer e modos de dominação, por exemplo.

Na trajetória artística de Adriana Varejão temas relacionados ao colonialismo, opressão, relações de gênero e raça são explorados a fim de construir possibilidades de análise crítica a respeito do passado e do presente. As chagas históricas de nossa construção profundamente violenta abundam nas obras de Adriana Varejão, inclusive com a inclusão de imagens fortes, mas que remetem a outras imagens inscritas na história da arte, como, por exemplo, as produzidas pelos artistas viajantes que retrataram o ambiente colonial das Américas e constituíram nosso acervo visual a respeito da história brasileira com seu importante legado, mas também com seus estereótipos, com reforços dos preconceitos de época, dentre outros (Schwarcz; Varejão, 2014). Todo esse arsenal visual se torna matéria-prima para obras como *Cena de Interior II*, em que a artista ressignifica essas formas e inclui novos temas, proporcionando uma amplitude crítica de nossa relação com essas imagens, com as formas artísticas e com questões problemáticas do passado e do presente.

De certa maneira, a artista coloca os espectadores na posição de *voyeurs*, trazendo à vista as práticas sexuais que normalmente permanecem em domínio privado. A partir disso, a pintura abre possibilidade para uma reflexão aguçada a respeito de uma “microfísica de poder” que organiza as relações sociais desde a intimidade, incluindo as práticas sexuais. A própria artista comentou para o jornal *El País* que a pintura atenta para questões que normalmente permanecem escondidas:

A pintura é uma compilação de práticas sexuais existentes, algumas históricas (como as *Chungas*, clássicas imagens eróticas da arte popular japonesa) e outras baseadas em narrativas literárias ou coletadas em viagens pelo Brasil. O trabalho não visa julgar essas práticas (Mendonça, 2017).

*Cena de Interior II* é uma obra de arte muito rica e que permite múltiplas abordagens interpretativas a seu respeito. Contudo, em nenhuma

interpretação que se realize da obra se poderia identificar nela um estímulo a práticas sexuais violentas, menos ainda uma incitação à prática de realização de sexo entre seres humanos e animais. A pintura faz pensar a respeito de questões relevantes e tem postura crítica, mas que em uma leitura literal se perde completamente, oferecendo espaço para interpretações que deturpam o sentido da obra de arte.

Lilia Schwarcz realizou uma interessante análise, que aponta justamente para a multiplicidade de camadas de interpretação da obra de Varejão:

A textura da tela produz uma espécie de ilusão visual, como se estivéssemos diante de um papel de arroz, material muito utilizado em antigas gravuras, sobretudo, orientais. Nelas, o tempo se inscreve no material, destacando-se o amarelado da coloração, bem como suas imperfeições. E nesse caso é a tela que vira papel e documento. Mais ainda, o quadro mostra como os jogos sexuais, sejam eles solitários, a dois ou em grupos, não têm tempo, regra, local ou prazo de validade. Também há na obra uma janela para pensarmos em relações consentidas e outras marcadas pela violência e por processos de humilhação. Lá estão casais bem constituídos, arranjos de gênero distintos, bem como registros de misturas entre raças, povos e animais. Existem também referências à cultura do estupro que vigorou abertamente durante o período da escravidão, mas não se limitou a ele, e uma representação de práticas que da alcova escura e escondida, de um vergonhoso segundo plano, aqui ganham o centro da cena e protagonismo (Schwarcz, 2017).

No catálogo de *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis afirma que a inclusão da pintura na exposição foi resultado do debate sobre temas relativos ao “legado do colonialismo” que ela proporcionaria:

A obra *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão, exibida do lado posterior do painel de entrada, abre para dentro da exposição *Queermuseu*, sendo colocada estrategicamente em uma construção na forma de um “T”. O drama erótico e sexual dessa pintura pode passar despercebido em um primeiro momento, dado que o visitante entra na exposição e caminha em

direção ao centro, uma tendência natural de roteiro. Posteriormente, em algum momento, encontrará inevitavelmente essa obra, cuja intensidade histórica, conceitual e estética é exemplar da força da imagem que é possível encontrar nesta exposição. Ela mostra o avanço da pintura brasileira como manifestação crítica diante do processo de colonização do país. Trata-se de uma pintura que cobre um considerável território na confluência entre sexualidade e história, revirando (literalmente) as hierarquias de raça, influências, miscigenação, mestiçagem e “canibalismo *queer*” (Fidelis, 2017).

Dessa maneira, as interpretações realizadas sobre a obra advindas de uma perspectiva acadêmica evidenciam uma visão crítica de nossa sociedade e uma preocupação em discutir temas bastante relevantes na contemporaneidade, como os papéis de gênero, as práticas sexuais e as eventuais violências relacionadas. Contudo, a artista não adota um tom moralista ou panfletário em sua abordagem, ao contrário, ela demanda do espectador certa sensibilidade para compreender o que está sendo retratado explicitamente. A forma de Varejão construir sua pintura remete bastante às recomendações de Michel Foucault, que insistia que as grandes questões não estavam por ser desveladas, mas sim as que estão diante de nosso olhar e muitas vezes insistimos em não perceber (Foucault, 2012).

Notavelmente grande parte do que está em pauta como crítica em *Cena de Interior II*, como o legado violento da escravidão, são elementos que os grupos reacionários preferem não abordar ou até mesmo negar, inclinando-se a interpretações históricas baseadas na ideia do mito da miscigenação e da “festa das raças”<sup>8</sup> do que interpretações críticas que possam desaguar em políticas públicas de reparação histórica e de correções de desigualdades persistentes. Identifico nessa contraposição em relação a uma perspectiva crítica da história a tentativa de levar o conteúdo da obra para uma dimensão celebratória de desvios, violências e sevícias.

Não parece ser possível encontrar nessa obra de Adriana Varejão

qualquer forma de aprovação ou recomendação de práticas violentas, ainda menos encontrar incitação à prática de zoofilia como esses grupos reacionários difundiram, maculando a artista e a obra. Contudo, a ativista da causa animal Luiza Mell compreendeu que a obra de Adriana Varejão estimularia a prática sexual entre seres humanos e animais e afirmou em uma postagem na rede social Facebook que a pintura *Cena de Interior II* e o conjunto da exposição configuravam como “uma arte de péssimo gosto” e que, por isso, mereciam ser combatidas<sup>9</sup>.

De parte dos grupos reacionários e de extrema-direita existe de forma clara uma tentativa de interdição da discussão de temas relativos à sexualidade na arte, bem como em outros campos, como a educação. Há uma capa de moralismo que, ao estilo vitoriano, indica que o espaço para a discussão e para o tratamento de questões relativas à sexualidade humana devem estar restritos à esfera privada, retirando a possibilidade de uma discussão ampla de questões sociais importantes, privilegiando a imposição de uma visão normativa da sociedade. Foi esse discurso autoritário e normativo, típico das guerras culturais, que ecoou no ataque à *Cena de Interior II* e, ainda, nas obras de Bia Leite mencionadas acima.

No caso específico de *Cena de Interior II*, a tentativa de afirmação dos discursos difamatórios era acompanhada do “esquartejamento visual” da obra. Como a pintura é composta por uma multiplicidade de cenas que se apresentam em distintas partes do quadro, normalmente uma “cena” era apresentada para justificar os ataques que se realizavam, sem o compromisso de apresentar a obra em seu conjunto. Esse efeito do corte impedia a análise do conjunto que a artista apresentava e servia para reforçar as posições que os militantes reacionários pretendiam lhe imputar.

Diante dos ataques que buscavam ligar sua pintura com a sexualização precoce de crianças e adolescentes, Adriana Varejão afirmou, conforme comentado acima, tratar-se de uma obra destinada ao público adulto e, por isso, o questionamento dos grupos reacionários não seria apenas

inadequado, mas completamente desprovido de sentido.

As posições da artista e das redes reacionárias são diametralmente opostas. Enquanto Varejão pretende “jogar luz sobre coisas que muitas vezes existem escondidas”, os reacionários pretendem negar a existência de práticas desviantes ou silenciar qualquer debate público a respeito do tema. Essa é uma postura que reinstalou a sexualidade como um tema tabu que não deve ter qualquer espaço fora da esfera privada da vida e que impossibilita por completo o exercício livre da atividade artística. A arte exerce o papel de questionamento, estranhamento, por vezes de dubiedade, e opera numa zona de interditos que possibilita sua realização em plenitude através do acionamento de múltiplos discursos e recursos visuais e materiais. Por isso, não se pode limitar aquilo que pode ou não ser produzido na arte ou os temas que são “dignos” da atenção do artista sem incorrer em formas graves de censura.

Dessa maneira, há portanto um choque entre as formas de entendimento do mundo entre as redes reacionárias e o campo artístico. Não há possibilidade de compatibilização de discursos que partem de premissas muito distintas acerca da arte, mas também de questões políticas como os direitos da comunidade LGBTQIA+, o racismo e a violência de gênero. Com *Queermuseu* havia uma possibilidade de aflorar em seu conjunto as duas perspectivas e, diante disso, as instituições, desde o Santander Cultural até o Ministério Público, precisaram se posicionar e a arte ganhou um imenso espaço na discussão pública, ativando questões muito presentes a respeito das relações sociais com as imagens e com a arte em si.

É importante salientar que as obras de arte se abrem a interpretações polissêmicas, porém não são ilimitadas. De acordo com Arthur Danto, há um limite para o relativismo interpretativo de uma obra de arte. Ele afirma que “as interpretações são descobertas e que as afirmações interpretativas são verdadeiras ou falsas. (...) as interpretações constituem a obra de arte, de modo que não temos, por assim dizer, a interpretação de um lado

e a obra de arte do outro” (Danto, 2014: 59). Pensando com Danto, pode-se afirmar que as redes reacionárias deturparam o sentido das obras de arte e o trabalho dos artistas a fim de atingir seus objetivos políticos: o fechamento da exposição e a criminalização da atividade artística. Nenhuma das obras de arte se prestava ao sentido que lhes foi conferido por esses grupos de extrema direita.

Nos anos 1980, o filósofo Vilém Flusser defendia que a relação das pessoas com as imagens estaria em processo de dramática transformação. O autor considerava que os registros imagéticos, sempre cada vez mais abundantes, estariam sendo cada vez menos tomados como representação e mais como “experiência real” e que essa relação da sociedade com as imagens, artísticas ou não, tinha potencial bastante nocivo:

O homem [hoje em dia], em vez de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria (Flusser, 2009: 13).

O processo comentado por Flusser se aprofundou nas últimas décadas, ainda mais com o advento da internet. Nesse contexto, o espaço da representação e da experiência sofreram grande estreitamento no imaginário coletivo. Assim, retomar o alerta do filósofo tcheco é bastante conveniente nesse momento, pois permite compreender de modo mais adequado como as obras de arte expostas em *Queermuseu* puderam ser depreendidas de forma tão banalizada e espantosamente equivocada pelas redes reacionárias. As obras de arte ao serem transportadas pelas redes reacionárias para o ambiente digital, recortadas impiedosamente, tal qual um corpo torturado cujo carrasco exige que responda por algo que não fez, puderam ser compreendidas de modo tão equivocado por esse despreparo cada vez maior, resultado de uma cultura visual em que o excesso não se

encontra acompanhado de profundidade, das pessoas para lidar com a representação proposta pelas obras de arte. O ambiente digital aprofundou o fenômeno identificado por Flusser a ponto de reduzir consideravelmente a capacidade das pessoas interpretarem imagens complexas, resultando daí a possibilidade de convencimento amplo que as obras de arte poderiam ser lidas de modo rasteiro, desconsiderando-se completamente a intencionalidade artística, a complexidade de representação que elas contêm, com suas possíveis dubiedades e ironias, por exemplo.

Além disso, o novo contexto digital acentuou essas características e atualmente nossa vida está inescapavelmente mediada por telas e imagens, que se tornaram parte da experiência vivida, diminuindo seu aspecto de dubiedade como representação na apreensão cotidiana. Nos últimos anos, a arte passou cada vez mais para o campo ampliado da cultura (Foster, 2017, 174-175), mas esse dado não permite que as obras de arte sejam reduzidas a suas interfaces comunicacionais e políticas, restando às obras de arte inscrever outras possibilidades de abordagem sobre seus objetos que vão para além da experiência “real”. Dessa maneira, as obras de arte e as visões de mundo que elas propõem terminam modelando subjetividades e tornando-se elementos fundamentais nas divisões e disputas políticas contemporâneas. A arte adentra esse novo universo, sendo confrontada por formas de recepção distintas das usuais e que podem ser suscetíveis para usos e abusos com vistas à intervenção na agenda pública (Beiguelman, 2021). Foi o que vimos acontecer com *Queermuseu*.

Por isso, realizar esse percurso que permite oferecer um panorama ampliado dos acontecimentos e dos principais elementos que se encontravam em tela na disputa política que resultou na censura da exposição *Queermuseu* permite reunir elementos para o aprofundamento das questões sobre a respeito de como a arte tornou-se um tema central na disputa política em curso no Brasil, abrindo espaço para um debate distinto a respeito da relação social com as imagens, dos usos e abusos realizados pela extrema

direita a respeito da arte, das novas formas de censura que emergem nesse contexto marcado pela guerra cultural e, por fim, a respeito de possibilidades de resistência em defesa da liberdade de expressão artística.

## Referências

- BEIGUELMAN, G. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Editora Ubu, 2021.
- DANTO, A. C. A apreciação e a interpretação das obras de arte. In: \_\_\_\_\_. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autentica, 2014.
- FIDELIS, G. (curador); TAVARES, M. (texto) [catálogo de exposição]. *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. São Paulo: Santander Cultural, 2017.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira*. Rio de Janeiro: EMEAV, 2018.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: \_\_\_\_\_. *O retorno do real*. Rio de Janeiro: Ubuntu, 2017.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia/Relume Dumará, 2009.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- LILLA, M. *A mente naufragada: sobre o espírito reacionário*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- MARTÍ, S. Exilado após ameaças de religiosos, brasileiro expõe em Nova York, *Folha de São Paulo* [on-line], 29 de maio de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml>. Acesso em: 10 out. 2019.
- MENDONÇA, H. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo, *El País*, 13 set. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html). Acesso em: 07 fev. 2020.
- MESSEMBERG, D. A direita que saiu do armário: a cosmovisão dos formadores de opinião dos manifestantes de direita brasileiros. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 32, número 3, set./dez. 2017.
- SCHWARCZ, L.M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- \_\_\_\_\_.; VAREJÃO, A. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana*

Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

\_\_\_\_\_. Adriana Varejão e a nossa Cena Interior (online), *Nexo*, 25 set. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>. Acesso em: 20 out. 2019.

TAVARES, M. *A arte como inimiga: as redes reacionárias, o retorno da censura e a guerra cultural no Brasil (2013-2021)*. Brasília, 2021. Tese (Programa de Pós-Graduação em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

## Notas

\* Márcio Tavares (1985). Historiador, gestor cultural e curador de arte. Mestre em História pela UFRGS e Doutor em Arte pela UnB. E-mail: marcio.mpt@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4775-8030>. Esse artigo é, em grande parte, oriundo do texto de minha tese de doutorado apresentada ao PPGAV da UnB em outubro de 2021 intitulada *A arte como inimiga: as redes reacionárias, o retorno da censura e a guerra cultural no Brasil (2013-2021)*.

1 Privilegio a definição de redes reacionárias em minha produção a respeito dos ataques sofridos pela arte nos últimos anos, pois considero que possibilita uma percepção mais adequada da ideologia dos movimentos direitistas que emergiram no país nos últimos anos. Em primeiro lugar, é preciso pluralizá-los: organizações como o MBL e Vem Pra Rua são distintas do “bolsonarismo” ou do fundamentalismo cristão em muitos aspectos, porém dentro do espectro da extrema direita compartilham do pensamento reacionário e em inúmeros momentos, como durante o processo de ataque à exposição *Queermuseu*, atuam em consórcio e unidade. O pesquisador estadunidense Mark Lilla, que estudou o tema, afirma a respeito do reacionarismo: “os reacionários não são conservadores. É a primeira coisa que se deve entender a seu respeito. À sua maneira são tão radicais quanto os revolucionários e não menos firmemente presos nas garras da imaginação histórica. As expectativas milenaristas de uma nova ordem social redentora e de seres humanos rejuvenescidos inspiram os revolucionários; os reacionários são obcecados pelo medo apocalíptico de entrar em uma nova era de escuridão” (Lilla, 2018: 11). Essa definição da mente reacionária permite compreender as formas virulentas de ataque à arte desses grupos de extrema direita e as razões pelas quais adotam como um de seus objetivos o silenciamento de artistas e fazedores de cultura que produzem obras que podem ser identificadas com valores progressistas. É um campo que escapa complementemente às perspectivas democráticas pluralistas, adotando visões autoritárias e estratégias violentas para a conquista de adesão política e de vitórias eleitorais.

2 Trato especificamente desse processo em um dos capítulos de minha tese de doutorado (Tavares, 2021).

3 As perspectivas ideológicas a respeito da arte expressas pelos acoessadores da exposição *Queermuseu* são basicamente as mesmas dos gestores de cultura apontados pelo governo de Jair Bolsonaro.

4 Até o Concílio Vaticano II, as missas católicas eram celebradas em latim eclesial.

5 Gaúcha ZH. *Queermuseu: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento*. Disponível

em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

- 6 Gaúcha ZH. Queermuseu: quais são e o que representam as obras que causaram o fechamento da exposição. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-quais-sao-e-o-que-representam-as-obras-que-causaram-o-fechamento-da-exposicao-9894305.html>. Acesso em: 12 out. 2019.

7 *Idem*.

- 8 Débora Messemberg, ao trabalhar com o que seria uma cosmovisão desses grupos reacionários que adentraram na ribalta da cena política nacional nos últimos anos, aponta que elementos como um rechaço às políticas de ação afirmativa e uma negação da perspectiva de direito de reparação da comunidade negra em função da chamada “abolição inconclusa” da escravatura estão no centro de organização do pensamento desses grupos (Messemberg, 2017). Lilia Moritz Schwarcz, quando aborda as origens históricas do autoritarismo brasileiro, também aponta como um fator determinante na prevalência de camadas renitentes de autoritarismo no Brasil o legado da escravidão e do racismo (Schwarcz, 2019).

- 9 Luiza Mell possui grande número de seguidores nas redes sociais. É muito provável que suas postagens contra a exposição tenham contribuído para que o debate sobre *Queermuseu* ultrapassasse de vez as redes da extrema-direita. A postagem de Luiza Mell foi apagada da rede Facebook, mas parte de seu conteúdo pode ser visualizado através de uma reportagem do jornal Gaúcha ZH. Veja manifestações sobre o encerramento da exposição *Queermuseu* no Santander Cultural. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/veja-manifestacoes-sobre-o-encerramento-da-exposicao-queermuseu-no-santander-cultural-9893733.html>. Acesso em: 27 out. 2019.

Artigo recebido em outubro de 2021. Aprovado em dezembro de 2021.