



Leandro Colling>
Tiago Sant'Ana>>

O que acontece quando o *queer* entra no museu brasileiro?

What happens when the queer enters the Brazilian museum?

Resumo

O texto analisa a seção *Performatividades de gênero*, da exposição *Histórias da sexualidade*, que esteve em cartaz no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O artigo conclui que a seção avança ao apresentar uma diversidade de performatividades de gênero, mas comete equívocos de ordem conceitual na forma como obras, conceitos e categorias foram utilizados/as e explicados/as na mostra.

Palavras-chave: Arte. Gênero. Sexualidade. Performatividade.

Abstract

Abstract: The text analyzes the Gender Performativities section of the exhibition *Histories of sexuality*, which was displayed at the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand. The article concludes that the section advances by presenting a diversity of gender performativities, but makes conceptual mistakes in the way works, concepts and categories were used and explained in the exhibition.

Keywords: Art. Gender. Sexuality. Performativity.

> Leandro Colling é professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, ambos da Universidade Federal da Bahia. Integrante da linha Artes, gêneros e sexualidades do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). Contato: leandro.colling@gmail.com

>> Tiago Sant'Ana é artista e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia. Contato: tiagosantanaarte@gmail.com

O que acontece quando o *queer*, conceitos dos estudos *queer* ou categorias do campo dos estudos de gênero e sexualidade entram nos museus e se transformam em seções de uma grande exposição de arte? Este texto tem o objetivo de dar algumas respostas a essas perguntas, sem, obviamente, ter a pretensão de esgotar as possibilidades. Para isso, iremos analisar, de forma mais detida, a seção *Performatividades de gênero*, da exposição *Histórias da sexualidade*, realizada de 20 de outubro de 2017 a 14 de fevereiro de 2018, no MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em São Paulo. A mostra teve a curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lília Schwarcz e Pablo León de la Barra.

Essa grande exposição contou com cerca de 300 obras, reunidas em nove núcleos temáticos e não cronológicos. São eles: *Corpos nus*, *Totemismos*, *Religiosidades*, *Performatividades de gênero*, *Jogos sexuais*, *Mercados sexuais*, *Linguagens e voyeurismos*, *Políticas do corpo* e *Ativismos*. Algumas obras de artistas centrais do acervo do MASP — como Edgard Degas, Maria Auxiliadora da Silva, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Suzanne Valadon e Victor Meirelles — também foram utilizadas, “agora expostas em novos contextos, encontrando outras possibilidades de compreensão e leitura”, informa o texto de apresentação da exposição.

Ao lado delas, uma seleção de trabalhos de diferentes formatos, períodos e territórios compõem histórias verdadeiramente múltiplas, que desafiam hierarquias e fronteiras entre tipologias e categorias de objetos da história da arte mais convencional — da arte pré-colombiana à arte moderna, da chamada arte popular à arte contemporânea, da arte sacra à arte conceitual, incluindo arte africana, asiática, europeia e das Américas, em pinturas, desenhos, esculturas, fotografias, fotocópias, vídeos, documentos, publicações, entre outros. (HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE, s/p)

Antes de enfrentar as questões que iniciam este texto, é importante contextualizar em que momento a exposição foi realizada no Brasil. Como é de conhecimento de todos/as, em setembro de 2017, um mês antes da exposição do MASP, ocorreu a censura à exposição *Queermuseu – cartografia das diferenças na arte brasileira*, que estava em cartaz no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre¹. O banco cedeu à pressão dos conservadores e fundamentalistas, que alegavam que a mostra fazia apologia à pedofilia, à zoofilia e profanava símbolos religiosos cristãos.

1 Mais informações, ler em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/santander-cultural-cancela-exposicao-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira-21807796.html> - Acesso em 10 out. 2019

Após a censura, instalou-se no país um imenso debate em torno do assunto, que aqui será impossível recuperar², mas a exposição voltou a cartaz, no Rio de Janeiro, no Parque Lage, em agosto de 2018. A segunda edição foi viabilizada pela mobilização de muitas pessoas que participaram de um financiamento coletivo que arrecadou cerca de 1 milhão de reais, algo inédito no país³. Também inédito foi o fato de a expressão *queer* ter sido utilizada como tema aglutinador de uma grande mostra no Brasil.

A exposição do MASP, obviamente, já vinha sendo preparada a muito tempo, mas ganhou ainda mais importância em função de todo o debate em torno da *Queermuseu* e não ficou imune às críticas e pressões dos conservadores fundamentalistas brasileiros. Tanto que, pela primeira vez na história de 70 anos do MASP, pessoas menores de 18 anos foram proibidas de ver a exposição mesmo estando acompanhadas pelos seus pais, mães ou responsáveis⁴. A censura à *Queermuseu*, além das resistências da classe artística e da militância, em especial a LGBTI+ e feminista, também potencializou uma maior perseguição a artistas, de diversas linguagens, que tiveram suas obras censuradas, canceladas ou impedidas de serem apresentadas. O site *Observatório de Censura à Arte* realiza um acompanhamento diário de todas as tentativas, bem-sucedidas ou não, de censura aos/às artistas brasileiros/as⁵. Esses problemas aumentaram significativamente após a posse de Jair Bolsonaro, em janeiro de 2019, que tenta impedir o financiamento público de obras que tratam de temas da diversidade sexual e de gênero⁶.

Além disso, a exposição *Histórias da sexualidade*, do MASP, ganhou ainda mais importância porque poucos dias depois de sua inauguração, entre 7 e 10 de novembro de 2017, a presença de Judith Butler em São Paulo gerou protestos contra e a favor da filósofa, que chegou a ser agredida no aeroporto de Congonhas. Na frente do Sesc Pompéia, onde se realizava um evento com a presença dela, manifestantes queimaram um boneco, em forma de bruxa, com a imagem da filósofa⁷. Curiosamente, a seção da exposição, que passaremos a analisar a seguir, usa como título

2 Tiago Sant'ana realizou uma análise sobre a exposição questionando em que medida ela poderia ser considerada queer e porque inclusive os críticos progressistas da mostra, após a censura, tiveram que defender a exposição. Texto disponível em <https://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/> - Acesso em: 10 out. 2019

3 Informações retiradas de <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,queermuseu-no-rio-de-janeiro-expectativa-e-recorde-de-publico,70002459414> - Acesso em: 10 out. 2019

4 Mais informações em <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/com-exposicao-sobre-sexualidade-masp-veta-pela-primeira-vez-entrada-de-menores-de-18-anos.ghtml> - Acesso em: 10 out. 2019

5 <http://www.censuranaarte.nonada.com.br> - Acesso em: 10 out. 2019

6 Ver, por exemplo, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/caixa-cultural-cancela-peca-sobre-gay-soropositivo.shtml> e <https://oglobo.globo.com/cultura/justica-manda-ancine-retomar-edital-de-tv-com-series-lgbts-24001998?fbclid=IwAR2poZvHQFlnF6zf8Q400A3Tv2R1dZ5c1pY3-m8mXQ3ifsBRcay6U-TzMM> - Acesso em: 10 out. 2019.

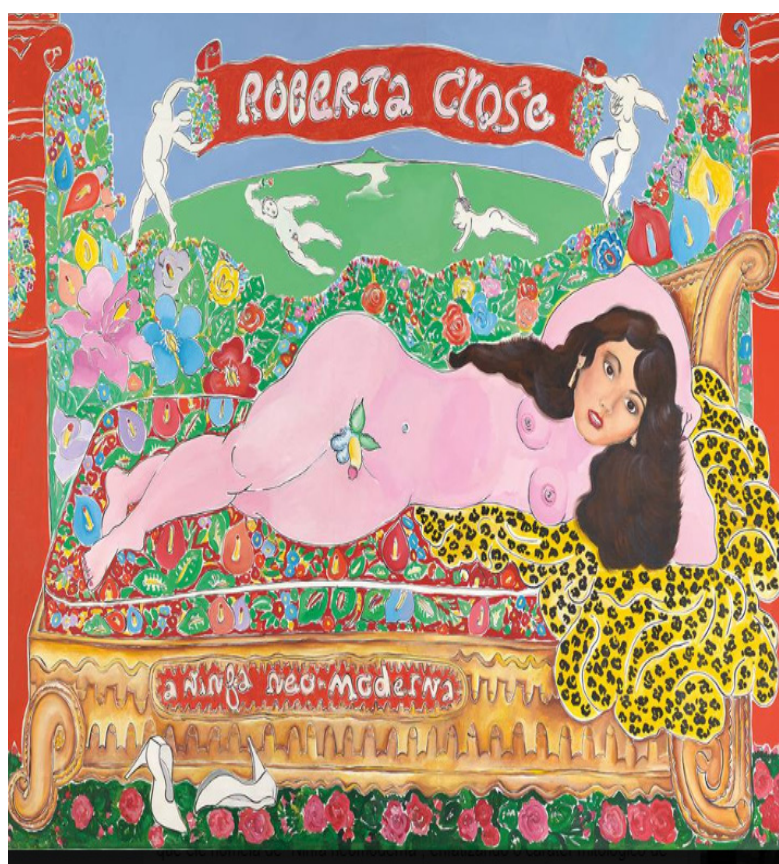
7 Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1933437-manifestantes-pro-e-contra-judith-butler-protestam-no-sesc-pompeia.shtml> Depois do ocorrido, a filósofa escreveu um texto sobre o ocorrido, que pode ser lido em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml> - Acesso em: 10 out. 2019

exatamente um dos principais conceitos da obra de Butler: performatividade de gênero. Iremos acionar conhecimentos dos estudos e ativismos *queer* para, em alguns casos, criticar como as obras e o conceito de Butler foram apresentadas e explicadas no catálogo da exposição e para, ao final, refletir sobre o que as obras expostas nos dizem sobre performatividade de gênero.

A seção *Performatividades de gênero* da exposição *Histórias da sexualidade* contava com as seguintes obras:

Em *Roberta Close* (1985), Adir Sodré faz referência a uma das primeiras mulheres transexuais famosas do Brasil. Sobre essa obra, o catálogo da mostra dizia, entre outras coisas, o seguinte: “A Vênus pop de Sodré, que ele nomeia de “Ninfa neomoderna” enfatizando o caráter mitológico de musa, do mesmo modo que Olympia, não usa disfarces; é uma personagem real com seu corpo hermafrodita e sua bissexualidade explícita”. (MASP, 2017, p. 152)

Figura 1: *Roberta Close* – Adir Sodré - 1985
Fonte: *Ibidem*, p.168



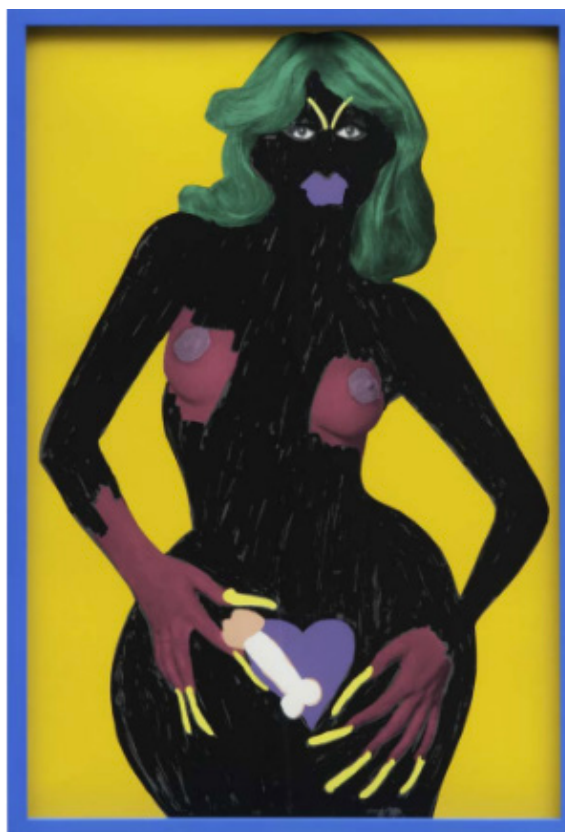
Se a referência à conhecida obra de Édouard Manet parece possível, o mesmo não nos parece razoável em relação a “bissexualidade explícita” vista na pintura. Além disso, o termo hermafrodita, nos últimos anos, tem sido muito criticado pelo emergente movimento intersexo existente em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil⁸. Ao invés de reificar uma categoria patológica (o hermafrodita), pesquisadores/as e/ou ativistas defendem a categoria/identidade intersexo para nomear e identificar as pessoas que nascem com essa condição sexual. Por outro lado, se formos levar

8 Ver, por exemplo, <https://nacoesunidas.org/onu-e-ativistas-debatem-direitos-humanos-das-pessoas-intersexo/> - Acesso em: 29 out. 2019.

em conta a vida de Roberta Close, em uma entrevista⁹ ela revelou sua intersexualidade, mas não se têm notícia de que ela tenha se identificado, alguma vez, como bissexual.

Ao lado da obra Roberta Close, a exposição exibiu *Obama Lady # 5* (2012), do coletivo avaf. A obra dialoga com a de Adir Sodré. Se em uma imagem está explícito que se trata de Roberta Close, na outra isso não fica evidente – embora seja possível reconhecermos sua aparência por trás do aspecto pop dado pelo avaf¹⁰.

Figura 2: Obama Lady #5 – avaf (assume v id astro focus) - 2012
Fonte: Ibidem, p.175



Nesse caso, novamente, temos a representa o de uma pessoa trans sem roupas, presentes no mesmo núcleo da exposi o. O texto da exposi o diz o seguinte sobre essa obra:

(...) figura híbrida criada pelo coletivo avaf a partir de referências da cultura popular contemporânea e do arquétipo do transexual brasileiro. Ela representa a inspira o do erotismo, um modo de resistência   normatividade e a aposta da transforma o em um futuro mais diverso e plural. (MASP, 2017, 152-153)

Em rela o a esse texto, nos perguntamos? Esse seria o arquétipo “do” transexual brasileiro? Não seria da travesti brasileira? No Brasil e em outros países da América Latina, as identidades travestis e transexuais possuem histórias e características diferentes. Foram as primeiras que fundaram o movimento social travesti no país, em 1992, a partir de ativistas precarizadas que trabalhavam

9 Ver: <https://recordtv.r7.com/programa-do-gugu/fotos/apos-dez-anos-de-silencio-roberta-close-revela-que-nasceu-hermafrodita-fiz-um-exame-de-genes-13102018#!foto/1> - Acesso em: 16 out. 2019.

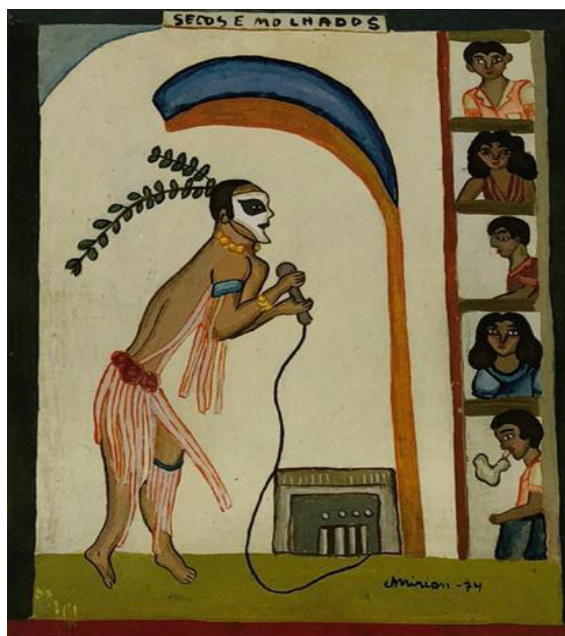
10 Para saber mais sobre o coletivo, leia <https://artebrasil.com.br/arte/a-vertiginosa-amorosa-festa/> - Acesso em: 29 out. 2019.

no mercado do sexo e se organizavam para combater o HIV-Aids¹¹. Já o movimento social transexual é mais recente, pois essa identidade começa a emergir no Brasil a partir dos anos 2000¹² e algumas pessoas transfeministas têm pensado essa identidade como mais vinculada com pessoas de classe média¹³. Independente disso, não existem características fixas que diferenciam travestis e transexuais na atualidade. Trata-se de processos de identificação distintos que independem das mudanças corporais e hormonais que cada pessoa resolve fazer em seu corpo (COLLING, 2018).

Além disso, caberia perguntar o que uma travesti brasileira diria vendo esse texto combinado com a imagem¹⁴. Evidencia um arquétipo ou colabora com um processo de exotificação e hiper-sexualização desses corpos negros com identidades de gênero dissidentes? Outro aspecto a destacar é que o texto do catálogo usou a expressão “do transexual” para se referir a uma imagem de alguém que performa uma identidade feminina.

A exposição também contou com duas obras de Mirian Inêz da Silva (1939-1996). Em uma delas, intitulada *Secos e Molhados* (1974), a artista compõe um retrato do cantor Ney Matogrosso com sua tradicional maquiagem em preto e branco à frente do famoso grupo musical do qual ele fazia parte. Ney traja roupas que escondem e ao mesmo tempo evidenciam parte do seu corpo. Na pintura, é possível notar o jogo de corpo do cantor – de voz aguda e gestualidade marcante. Ao exagerar gestos generificados socialmente como femininos, expõe os processos culturais de construção dos gêneros.

Figura 3: *Secos e Molhados* - Mirian Inêz da Silva - 1974
Fonte: MASP, 2017, p.169



11 Ver <https://antrabrazil.org/historia/> - Acesso 18 out. 2019.

12 No caso dos homens trans, a presença é ainda mais recente. As primeiras organizações de homens trans começam a surgir em 2010 no Brasil (Ver ÁVILA e GROSSI, 2014)

13 Essa leitura, por exemplo, é a da ativista transfeminista Hailey Kaas Ler <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/10/09transfeminismoe-hailey-kaashtm?fbclid=IwAR1yV1aBwz4rGVa-utQAyd20NYGknSIRc1r9zPA0So7TwE2msAswcJyeQQ> – Acesso em: 18 out. 2019.

14 Estamos pensando aqui, por exemplo, a partir das reflexões de Yolanda Arceno, em <https://transfeminismo.com/a-hipersexualizacao-da-mulher-trans-entre-o-radfem-e-o-conservadorismo/> - Acesso em: 29 out. 2019.

Além de uma pintura que se referia ao grupo *Secos e molhados*, existia outro trabalho de Mirian Inêz da Silva que trazia um homem e uma mulher aparentemente dançando: o homem usa roupas sociais e chapéu tidos como masculinos e a mulher usa apenas uma lingerie e meia arrastão. Na parte inferior da pintura, vemos três pessoas sentadas em poltronas e, no meio, está escrito “Roberta Close”.

Figura 4: Roberta Close - Mirian Inêz da Silva - 1996
 Fonte: *Ibidem*, p.169



No trabalho de Lynda Benglis, a artista posa performaticamente para a câmera segurando um dildo na região da vagina, na tentativa de simular um pênis. O corpo cisgênero feminino – apresentado nu, com cabelos curtos e a pele bronzeada – dialoga com a plasticidade da prótese peniana. O trabalho, na verdade, é um anúncio publicado pela artista na conceituada publicação *ArtForum*, em 1974, depois de terem recusado o trabalho de Benglis no espaço editorial da publicação. De forma evidente, o que está em cena é o embaralhamento provocado pelo ato de uma mulher ter um pênis, mas também um questionamento sobre qual lugar o corpo feminino ocupa dentro dos espaços eróticos e também artísticos. Benglis desafia, portanto, a lógica de uma heterossexualidade reprodutiva.

Figura 5: Revista ArtForum - Lynda Beggins - 1974
Fonte: Ibidem, p.174



A artista Madalena Schwartz (1923-1993) participa com quatro retratos do grupo Dzi Croquettes, um coletivo de artistas brasileiros que, através da dança e do teatro, realizaram, em plena ditadura cívico-militar brasileira, uma série de questionamentos relacionados com as questões de gênero e sexualidade, mas também enfrentaram o próprio estatuto das linguagens artísticas¹⁵. Em uma das imagens, todas realizadas na década de 1970, uma pessoa do grupo é apresentada apenas com uma parte do seu rosto com uma forte maquiagem, enquanto a outra permanece sem nenhuma alteração – jogando com a dualidade dos artifícios que compõem as normas de gêneros.

Figura 6: Dzi Croquettes – Madalena Schwartz – cerca de 1974
Fonte: Ibidem, p.164



Experiência número 3, de Flávio de Carvalho (1899-1973), foi outra das obras exibidas na seção *Performatividades de gênero*. Na ação realizada em 1956, o artista – um dos percussores da performance no Brasil – veste-se com um *look* composto com uma blusa e uma saia, além de uma meia “arrastão”. Flávio de Carvalho, com seus cabelos grisalhos, saiu na rua vestido com a peça e gerou uma série de reações de aversão às roupas que vestia. Aqui o debate não perpassa somente sobre as questões de gênero e sexualidade, mas também ao fato de que Carvalho tenta compor uma roupa que se distancia dos trajes que representam o modelo de moda europeu. Para ele, o tecido de malha, a camisa bufante e a saia produziam mais conforto em relação a sensação de calor no Brasil, além de dar uma maior mobilidade ao corpo.

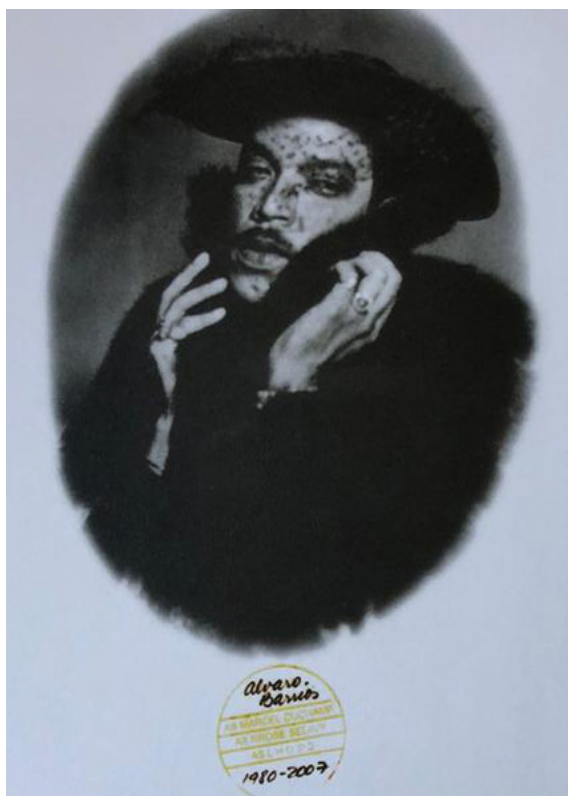
¹⁵ Para saber mais sobre o grupo, ver o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OGriMj-4UWc> – Acesso em: 17 out. 2019.

Figura 7:
Registro
fotográfico da
Experiência n.
3 – Flávio de
Carvalho - 1956
Fonte: Ibidem,
p.162



Em *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H.O.O.Q.*, Álvaro Barrios realiza uma espécie de paródia a dois trabalhos realizados por Marcel Duchamp – um dos artistas mais conhecidos no mundo graças à incorporação de objetos industrializados como poética artística através do conceito de *ready-made*. Em uma das obras que servem de referência para Barrios, Duchamp aparece “montado” de “Rose Sélavy”, um alterego feminino do artista, enquanto em “L.H.O.O.Q.” Duchamp toma para si um cartão postal com o rosto de Monalisa e Barrios intervém nesse objeto fazendo bigode e barba na obra do Leonardo da Vinci. O que Álvaro Barrios realiza nesse trabalho é um cruzamento dessas duas obras icônicas para a arte contemporânea, mas composta por um homem latino-americano – cujos contextos e pontos de partida tanto em termos de gênero quanto em termos de arte possuem diferenças culturais fundamentais.

Figura 8: Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Sélavy como L.H.O.O.Q – Alvaro Barrios, 1980/2007
Fonte: Ibidem, p.170



El perchero (1975), de Carlos Leppe (1952-2015), é composto por fotografias. Em uma delas, ele exibe imagens em que aparece com um vestido que deixa em destaque o seu peitoral peludo e, em outra, apresenta curativos nas regiões do peito e do sexo. Nesse trabalho, novamente, aparece a discussão sobre como a roupa e outros artifícios são importantes nas relações sobre gênero e sexualidade. O artista também fazia, com essa obra, uma denúncia sobre as violações aos direitos humanos durante os anos da ditadura no Chile.

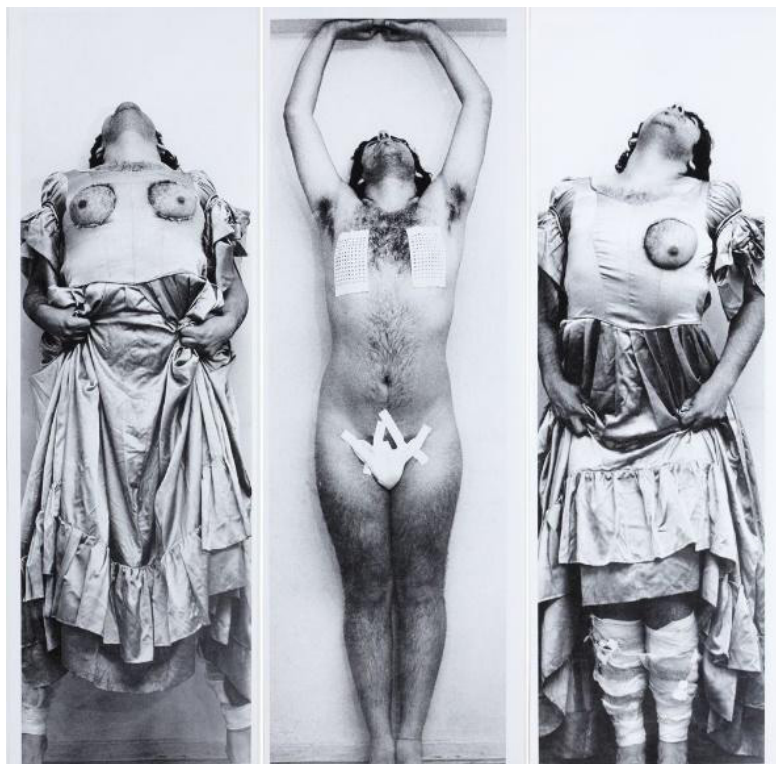


Figura 9: *El perchero* - Carlos Leppe - 1975
Fonte: Ibidem, p.177

Já em *Tina América* (1976), de Regina Vater, a artista se fotografa 12 vezes com diferentes aparências, ao recorrer a diversos objetos, maquiagens e penteados. Aqui a artista performa distintas formas de estar no mundo, questionando a essencialidade e interdição do devir dos corpos, dando vazão à possibilidade de trânsito e ao questionamento sobre ser mulher.



Figura 10: *Tina América* - Regina Vater - 1976
Fonte: Ibidem, p.161

No mesmo sentido, *Sem título, série mulheres* (1975), Letícia Parente (1930-1991) constrói, por meio de desenhos e colagens, os rostos de mulheres que parecem ter sido arbitrariamente construídos. Esse processo de montagem de um rosto é ainda mais

acentuado com o fato de as partes da fase (olho, nariz e boca) serem grudados no papel através de grampos e pregos. Assim, ela questiona como os corpos e os gêneros são fabricados por meio de artifícios que os significam na cultura.

Figura 11: Sem título, da série Mulheres – Leticia Parente - 1975
Fonte: Ibidem, p.166



Nas obras de Giuseppe Campuzano, apresentadas na mostra, vemos três retratos com intervenções de manchetes de jornais e revistas que trazem narrativas sobre pessoas LGBTQs. Em uma das fotos, uma pessoa trans carrega nas mãos uma carteira onde se vê um retrato de um santo. As intervenções coladas sobre a imagem trazem manchetes que relacionam gays e travestis com escândalos e delírios.

Figura 12: Sem título (Súplica) – Giuseppe Campuzano – 2012
Fonte: Ibidem, p.167



As fotos da Graciela Iturbide, capturadas na região de Juchitán, no México, na década de 1980, retratam Magnolia – uma pessoa *muxe*, cuja subjetividade é construída por meio de uma expressão de gênero que borra os limites entre feminino e masculino, mas que, concomitantemente, tem uma relação muito próxima com as questões étnico-raciais ancestrais que remontam o período pré-colombiano. Especificamente na sociedade de Juchitán, as mulheres têm um papel fundamental dentro da configuração social¹⁶, enquanto as pessoas *muxes* geralmente desempenhavam trabalhos domésticos e outras tarefas manuais, mas hoje algumas ocupam as mais diversas profissões (ZAVALA, 2015).

Figura 13: Magnolia com espelho, Juchitán – Graciela Iturbide - 1986
Fonte: MASP, 2017, p.171



Diversos estudos (VERGUEIRO, 2015, ZAVALA, 2015) defendem que as identidades *muxes* são impossíveis de serem pensadas dentro de uma lógica ocidental sobre as transgeneridades, já que elas estão localizadas em uma cultura específica, a zapoteca, e esgarçam os limites que perpassam os conceitos de gênero, sexualidade, raça, etnia e trabalho. Zavala (2015) demonstra, inclusive, que, atualmente, existe uma variedade de identidades *muxes* no México, também influenciadas pelas referências culturais de outros lugares. Também evidencia que nem todas as pessoas *muxes* performam uma identidade feminina ou se identificam como homossexuais, mas também como bissexuais. No entanto, ao se referir a essas obras, o catálogo da exposição é categórico: “ali, a homossexualidade e o terceiro gênero são amplamente aceitos” (MASP, 2017, p.154).

¹⁶ A própria Graciela Iturbide é cuidadosa e não caracteriza aquela sociedade como matriarcado. “É algo que nós ocidentais chamamos matriarcado, mas teríamos que averiguar, realmente, o que é. Ali a mulher é a que leva a economia no mercado. Sua presença, tanto na vida política, como na vida cotidiana, é muito forte. Seu papel é fundamental”. (GARCIA, 1993, s/p)

Além disso, vale ressaltar que, ainda que as pessoas *muxes* gozem de algum prestígio e respeito em sociedade, também não estão imunes aos preconceitos, como destacam Zavala (2015) e Felina, essa última uma líder da comunidade *muxe* do México. “Outra coisa são os pais, pelo machismo no México, alguns tentaram matar seus filhos quando soube que era muxhe.”¹⁷

Ainda nas fotografias, foram exibidas seis realizadas por Paz Errázuriz sobre pessoas trans em prostíbulos do Chile. As fotos, da década de 1970, retratam essas pessoas em seus ambientes de trabalho, observando esses espaços também como locais de socialização. Por exemplo, em uma foto, três pessoas são premiadas com faixas e coroas de misses e, em outra, vemos duas pessoas se maquiando e se alimentando. As fotos também tratam sobre a precariedade do ambiente insalubre de trabalho dessas profissionais do mercado do sexo.

Figura 14:
Fotografia da
série A maçã
de Adão – Paz
Errázuriz - 1983
Fonte: MASP,
2017, p.171



Por fim, temos a pintura *Autorretrato (Perto de Gólgota)* (1896), de Paul Gauguin (1848-1903). Voltemos ao texto do catálogo para ver o que ele diz sobre essa obra e sobre a vida do artista. Um dos trechos trata sobre o contexto em que a obra foi produzida:

O artista se encontrava, portanto, profundamente deprimido - e inclusive, tentaria suicídio no final de 1896. Gólgota é o local onde Jesus foi crucificado, e a referência ao calvário e a penitência do artista pedófilo, colonialista, alcoólatra, sífilítico e fabuloso indica uma narrativa na qual a salvação possivelmente só seria encontrada na fantasia da fusão do humano com o divino, da natureza com a cultura, e do masculino com o feminino. (MASP, 2017, p. 155)

Queremos sublinhar aqui o fato de a exposição apresentar o artista como um pedófilo. Sobre isso, temos duas considerações. Em pleno momento em que o Brasil discutia se a exposição *Queermuseu* faria ou não apologia à pedofilia, o MASP apresentou um dos artistas de *Histórias da sexualidade* explicitamente como pedófilo e não temos notícia de qualquer reação dos conservadores/fundamentalistas a esse texto. Em segundo lugar, nos parece

muito problemático e arriscado, para não dizer anacrônico, utilizar a categoria pedófilo, sem qualquer problematização ou contextualização, para alguém que viveu no período de Gauguin.

Figura 15: **Autorretrato (Perto de Gólgota) – Paul Gauguin - 1896**
 Fonte: MASP, 2017, p.160



No campo dos estudos da sexualidade, é quase um lugar comum recorrer aos estudos de Michel Foucault (1988, 2001) que evidenciaram como as modernas identidades e patologias (incluídas aí a pedofilia) são invenções que começam a ser criadas no século 18 e se consolidam no século 19. A palavra pedofilia inicialmente designava aquele adulto que ama pessoas mais novas e foi utilizado pela primeira vez na literatura científica no século XIX pelo médico alemão Richard Von Krafft-Ebing, no livro *Psychopathia Sexualis*, publicado originalmente em 1886, ou seja, apenas 17 anos antes da morte de Gauguin. Ainda assim, por ter tido outras esposas maiores de idade¹⁸, dificilmente o artista seria qualificado como pedófilo pelo pesquisador porque

Krafft-Ebing afirmava que os atos de pedofilia poderiam ser cometidos por pessoas que não tiveram vida sexual “normal” ou que mesmo um indivíduo considerado “normal” poderia ter forte tendência pedofílica, mas nunca ter ofendido ou

18 A primeira esposa de Gauguin foi a dinamarquesa Mette Sophie Gad, com quem teve cinco filhos. Ela tinha 23 anos quando se casou com ele.

abusado de nenhuma criança. Portanto, de acordo com o autor, no sentido estrito do termo, para ser totalmente classificado como “pedófilo” o indivíduo não deveria ter nenhuma atração sexual por adultos, e deveria ser, por definição, um sujeito exclusivamente estimulado a ter relações sexuais com crianças. (RODRIGUES, 2014, p. 29)

O biógrafo de Gauguin, David Sweetman (1988), informa que o artista teve uma esposa de 14 anos e também é rápido em qualifica-lo, sem qualquer contextualização, como “pedófilo sifilítico”. Também diz que Gauguin foi criado por sua mãe meio espanhola, que era maltratada por seu próprio pai e ignorada com frequência por sua famosa mãe, a socialista e uma das primeiras feministas da França, Flora Tristán.

É possível que isso explique os ambíguos sentimentos de Gauguin para com as mulheres fortes, sentimentos de atração e de repulsão que ele nunca foi capaz de resolver. Quem sabe pode dar conta também da razão por que em boa parte de *Avant et après* se mostra uma autêntica obsessão pelo sexo (SWEETMAN, 1988, p. 14). (tradução nossa)

Ainda segundo o texto do catálogo, Irina Stotland identificou elementos de “androgínia” em 18 dos 19 autorretratos do artista e os dividiu em dois tipos: autorretratos por encarnação e por inserção. Nos primeiros, o artista recebeu traços ou características femininas e nos segundos esses elementos se encontram nas imagens secundárias, como seria a peça exibida, que faz parte do acervo do MASP.

O texto do catálogo ainda cita Gilbert Rose, que teria feito uma leitura psicanalítica das obras de Gauguin e concluído que a “fantasia andrógina” do artista teria relação com o fato do artista ter perdido o pai na infância (temos aqui o eterno Édipo, de novo, por óbvio!) e que “tal fantasia revelaria características de bissexualidade e assexualidade, bem como tendência de evitar práticas de homossexualidade” (MASP, 2017, p. 155)

Novamente temos aqui um grande risco de anacronismo no uso dessas categorias para pensar a vida e também a obra de Gauguin. Como sabemos, homossexualidade é uma categoria inventada no final do século 18 (FOUCAULT, 1988), mas bissexualidade e assexualidade são categorias muito mais recentes. Do século XVII ao século XX, o termo bissexualidade foi usado para se referir a corpos que possuíam uma genitália que não era entendida nem como feminina, nem como masculina, o que hoje caracterizaríamos como intersexuais. Somente no início do século XX, alguns cientistas começaram a usar o termo bissexual para se referir a pessoas que sentiam atração por homens e mulheres (JAEGER, 2018). Já a palavra assexual começa a surgir no final dos anos 1940 e passa a ser reivindicada como categoria identitária por militantes apenas no final dos anos 2000. (BRIGEIRO, 2013)

Performatividade de gênero e a exposição

E a performatividade de gênero? Como esse conceito foi utilizado e o que as obras expostas nos dizem a respeito? Começemos



por entender o que a exposição entendeu por performatividade de gênero. Depois de enfatizar que vários marcadores sociais das diferenças se interseccionam em nossas identidades, o texto do catálogo usa explicitamente conceitos de Judith Butler e dos estudos queer (heteronormatividade, inteligibilidade e, claro, performatividade de gênero) e diz o seguinte:

A heteronormatividade compulsória, condição imposta socialmente como padrão convencional, é apenas um dos exemplos das muitas regulações coletivamente constituídas e que se desenvolvem a partir de rígidas oposições binárias - como os conceitos de masculino e feminino, por exemplo - criadas em nossas sociedades. Essas dicotomias encontram-se de tal maneira naturalizadas que tendem a ocultar singularidades, abolir ambiguidades, e, em contraposição, estabelecem normas de inteligibilidade que põem fim a um universo muito mais complexo de papéis de gênero. Por outro lado, a repetição cotidiana de atos, signos, hábitos e gestos culturais reforça a construção dos corpos com base na reprodução e na produção do gênero. O pressuposto em que nos baseamos é de que gênero é um ato intencional, historicamente produzido e capaz de gerar, reforçar e ampliar sentidos, saberes e representações visuais. Nisso reside, aliás, a “performatividade de gênero”, expressão consagrada da teórica Judith Butler, que enfatiza o fato de constantemente inventarmos nossos corpos em vez de reproduzir o gênero a partir do sexo que nos é dado ao nascer - aquele do corpo biológico.

Neste núcleo da exposição, encontram-se algumas personalidades que, de diferentes maneiras, questionaram a normatividade sexual binária, mediante a construção de sua *persona*, ou a partir de um comportamento distante das normas de identidade e de orientação sexual preestabelecidas. (MASP, 2017, p. 152) (grifos no original)

Qualquer pessoa que faz uma leitura mais atenta da obra de Butler irá perceber que, para ela, o gênero não é um ato intencional. Pelo contrário, ela enfatiza muito mais, em toda a sua obra, que temos muito pouca agência sobre os nossos gêneros, exatamente pelo fato de que, como também consta no texto do catálogo, o gênero ser fruto de uma repetição de atos que não foram inventados por aquele/a que assume um gênero. O pensamento de Butler destaca o caráter compulsório do gênero ao invés da nossa intencionalidade em criar um gênero. Inclusive, a autora, logo após o livro *Problemas de gênero* (BUTLER, 2003), no qual anunciou as primeiras reflexões sobre a teoria da performatividade de gênero, foi muito criticada por ter desconsiderado a agência dos sujeitos na construção de nossas identidades de gênero. Algumas pessoas, em outra direção, a criticaram porque entenderam que Butler, por ter usado performances de *drags* em sua reflexão inicial, estaria propondo que construímos nosso gênero do mesmo modo como uma *drag queen* se monta, cada dia de um modo distinto. Nas palavras dela:

(...) a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos

que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do 'sexo' trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 2008, p. 154).

Em função das críticas¹⁹ recebidas, Butler elucidou, ampliou sua teoria e enfatizou, posteriormente, que o fato de repetirmos atos não quer dizer que todos/as façamos as repetições do mesmo modo, como já nos havia ensinado Jacques Derrida, autor que, junto com John Austin, sempre foram centrais em sua teoria da performatividade de gênero.

De forma resumida, podemos afirmar que Butler sempre destacou, e continua a destacar, que mesmo as pessoas que possuem gêneros ininteligíveis (ou não passíveis de leitura mediante as normas e que se transformam em corpos abjetos, vidas que não são passíveis de luto) são constituídas pelas normas. No máximo, podemos rasurar, deslocar, estranhar (*queerizar*) as normas, mas nunca podemos subvertê-las por completo ou imaginarmos que nosso gênero, em suma, seja produto de um ato intencional.

Não há sujeito que seja "livre" para evitar essas normas ou de examiná-las à distância. Ao contrário, essas normas constituem o sujeito de maneira retroativa, mediante a sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição. O que poderíamos chamar de "capacidade de atuação", "liberdade" ou "possibilidade" é sempre uma prerrogativa política produzida pelas brechas que se abrem nessas normas reguladoras, no processo de interpelação dessas normas e em sua auto-repetição. (...) A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de qual gênero seremos hoje. (BUTLER, 2002, p. 64)

Por isso, talvez fosse mais correto nomear a seção da exposição de *Performatividades de gênero dissidentes*, porque, seguindo Butler, todos/as executamos performatividades de gênero, sejamos LGBTs ou não. No entanto, o problema não acabaria aí porque várias obras das outras seções também apresentavam identidades de gênero dissidentes. Como, por exemplo, a obra da artista baiana Virgínia de Medeiros, intitulada *Sérgio e Simone*. Nesse trabalho, Medeiros acompanha os trânsitos de subjetividades, gêneros e pertencimentos de uma mesma pessoa, antes uma travesti do Candomblé e depois um homem cisgênero pastor evangélico. A artista, nesse caso, serve como uma espécie de observadora participante para entender as dinâmicas do trânsito como uma possibilidade de existência. Na história, *Sérgio e Simone* revelam as suas relações íntimas com suas religiosidades. Primeiro, uma Simone que cuida de uma fonte dedicada à Oxum no centro histórico de Salvador e depois um Sérgio que é líder de uma igreja neopetencostal em que as pessoas devotas também possuem, como no Candomblé, a experiência do transe. O trabalho de Virgínia traz

19 Sobre essas e outras críticas que Butler recebeu, ler Cyfer (2015), Fraser (2017) e algumas respostas em Butler (2016)

uma série de nuances e poderia ser interessante se estivesse na seção *Performatividades de gênero* já que tem uma íntima relação com os processos de (des)materializações dos corpos, gêneros e sexualidades. A obra foi apresentada na seção *Religiosidades*.

Voltando às reflexões de Butler, em função de ter inicialmente citado as *drags* em sua teoria, ela sempre explicou que as usou como paródias de gênero e sobre como outras construções podem ser feitas fugindo, em maior ou menor grau, das normas de gênero. Por isso, Butler realizou uma rígida distinção entre performance de gênero (na qual existiria um ator, uma intencionalidade e um ato limitado) e performatividade de gênero (sem ator, marcada pela repetição não intencional, mais inconsciente), que já problematizamos em outros lugares (COLLING, 2019; COLLING, ARRUDA e NONATO, 2019). “É um erro reduzir a performatividade à performance” (BUTLER, 2002, p. 69).

E nós perguntamos: será? E em que medida? Pensamos que essa exposição, assim como grande parte de toda a arte feminista produzida por mulheres e pessoas LGBTI+, nos ajudam a também problematizar Butler em sua distinção entre performance e performatividade de gênero. As obras expostas, em maior ou menor grau, utilizam a performatividade de gênero do artista ou de outra pessoa, dissidente ou não, como matriz central das suas produções, algumas delas oriundas de performances inclusive, como é o caso de *Experiência número 3*, de Flávio de Carvalho. Em várias obras dessa exposição fica borrada a fronteira entre performance e performatividade de gênero do próprio artista ou de quem ele/ela retrata. Nesse sentido, essa é mais uma exposição que nos ajuda a problematizar a distinção de Butler e, além disso, nos instiga a pensar mais sobre as relações entre performances, artísticas ou não, e performatividades de gênero.

Outro aspecto interessante é o de que a seção da exposição trabalhou com uma perspectiva variada de performatividades de gênero, que incluiu mulheres transexuais, travestis, mulheres e homens que hoje identificaríamos como cisgêneros/os, identidades *muxes* e uma variedade de corpos e condições. Ou seja, a exposição não cometeu o equívoco, muito corriqueiro, de tratar sobre performatividades de gênero apenas através de quem tem uma performatividade dissidente. Por outro lado, isso nos permite também questionar: nas demais seções da exposição também não estávamos vendo performatividades de gênero? A resposta, obviamente, é positiva e, por isso, apresenta mais uma problemática.

Retomemos, então, as perguntas iniciais de nosso texto. O que acontece quando o *queer*, conceitos dos estudos *queer* ou categorias do campo dos estudos de gênero e sexualidade entram nos museus? Pelo que vimos aqui, acontecem as seguintes coisas: reação de fundamentalistas, críticas de que as obras fazem apologia à pedofilia e à zoofilia e que profanam símbolos religiosos cristãos, censura, união temporária de pessoas progressistas para fazer frente a essa onda conservadora que ataca o campo das artes e a sociedade em geral, riscos de reificação de alguns estereótipos, riscos de anacronismo e/ou uso indevido ou forçado de categorias do campo da sexualidade e do gênero, equívocos conceituais e também tensionamentos ou ensinamentos às teorias de gênero.



Além disso, nos parece interessante assinalar outro aspecto. Apesar da exposição ter recebido o título de *Histórias da sexualidade*, ela tratou, na seção aqui analisada e em outras, também sobre gênero, e em uma perspectiva da diversidade/dissidência de gênero. Ou seja, aquela clássica divisão entre estudos da sexualidade e estudos de gênero, que foi implodida na academia e no movimento social LGBT nos últimos anos no Brasil (COLLING, 2017), em boa medida produzida pela emergência dos estudos *queer* e transfeministas, também se refletiu na mostra realizada pelo MASP.

Referências

- ÁVILA, Simone e GROSSI, Mirim Pillar. "Nós queremos somar" - a emergência de transhomens no movimento trans brasileiro. **VII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura**, 7 a 9 de maio de 2014, Universidade Federal de Rio Grande. Disponível em https://www.academia.edu/7803170/_Nós_queremos_somar_-_A_emergência_de_transhomens_no_movimento_trans_brasileiro - Acesso 18 out. 2019
- BRIGEIRO, Mauro. A emergência da assexualidade: notas sobre política sexual, ethos científico e o desinteresse pelo sexo. **Sex., Salud Soc.**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 253-283, Agosto de 2013. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872013000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso 18 out. 2019.
- BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55-80.
- **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Meramente cultural. **Idéias**, Campinas, São Paulo, volume 7, número 2, jul/dez 2016, p. 227-248
- COLLING, Leandro. Impactos e tretas dos estudos queer. In: FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de. (Org.). **Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 33-50.
- **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018, 69 p. Disponível em <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/430946> - Acesso 28 out. 2019
- A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.
- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murillo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 57, e195702, 2019. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332019000300501&lng=pt&nrm=iso - Acesso 02 dez. 2019
- CYFER, Ingrid. Afinal, o que é uma mulher? Simone de Beauvoir e "a questão do sujeito" na teoria crítica feminista. **Lua Nova**, São Paulo, número 94, 2015, p. 41-77
- FRASER, Nancy. Heterossexismo, falso reconhecimento e capitalismo: uma resposta a Judith Butler. **Idéias**, Campinas, São Paulo, volume 8, número 1, jan/jun 2017, p. 277- 294.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade** - a vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GARCIA, Manuel. Entrevista realizada por Manuel Garcia a Graciela Iturbide. In: *Graciela Iturbide*. Valência: Fundación Arte y Tecnología, 1993.
- JAEGER, Melissa Bittencourt. **Experiências de minas bissexuais: políticas identitárias e processos de marginalização**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias da sexualidade**. PEDROSA, Adriano et. al. [org.]. São Paulo, MASP, 2017.

Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade> - Acesso 17 out. 2019

- RODRIGUES, Herbert. **A pedofilia e suas narrativas**: uma genealogia do processo de criminalização da pedofilia no Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SWEETMAN, David. **Paul Gauguin**: biografia de un salvaje. Madrid: Grupo Planeta, 1988
- VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- ZAVALA, Rogelio Ernesto Marcial. **Identidades muxes en Juchitán, Oaxaca**: prácticas sexo/genéricas y consumos culturales. 2015. Tesis (Maestría) - Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2015.