

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM  
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**DIOGO DE MORAES SILVA**

**(Contra)públicos das artes visuais em tempos de guerras culturais:  
Leituras da recepção detratora via práticas documentárias**

São Paulo  
2023

**DIOGO DE MORAES SILVA**

**(Contra)públicos das artes visuais em tempos de guerras culturais:**  
Leituras da recepção detratora via práticas documentárias

**Versão original**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimaraes Aranha.

São Paulo  
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586( Silva, Diogo de Moraes  
(Contra)públicos das artes visuais em tempos de guerras culturais: Leituras da recepção detratora via práticas documentárias / Diogo de Moraes Silva; orientadora Carmen Sylvia Guimaraes Aranha - São Paulo, 2023.  
625 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Arte contemporânea. 2. Contrapúblicos. 3. Guerras culturais. 4. Mediação cultural. 5. Recepção. I. Aranha, Carmen Sylvia Guimaraes, orient. II. Título.

SILVA, Diogo de Moraes. **(Contra)públicos das artes visuais em tempos de guerras culturais**: Leituras da recepção detratora via práticas documentárias. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimaraes Aranha.

Aprovado em: \_\_\_\_\_.

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*Para Rita, Luiza e Antonia,  
com quem formamos um quarteto.*

## Agradecimentos

Nossos agradecimentos, a exemplo dos “pratos” que equilibramos durante a jornada de construção desta tese, merecem ser distribuídos conforme as instâncias concomitantes da vida, com suas possibilidades e exigências. Elas se situam, para nós, na universidade, no círculo de interlocutores, nas amizades, na atuação profissional e na família, não necessariamente nesta ordem e com sobreposições entre elas. Não há como não registrar, além disso, que no meio do caminho houve uma pandemia. Lamentamos profundamente as vidas perdidas e, da mesma forma, o descaso com que o potencial destrutivo do coronavírus foi tratado pelo poder federal de então, que já foi tarde.

No âmbito universitário, dizemos obrigado à professora Carmen Aranha, orientadora experiente, com quem desenvolvemos relação de reconhecimento e parceria. Também anotamos nossa gratidão aos professores Pedro Cesarino, Marta Bogéa, Lucia Koch, Ricardo Fabbrini e Márcio Moretto, cujas disciplinas frequentadas por nós auxiliaram no percurso da pesquisa. Às professoras Eliane Dias de Castro e Dária Jaremtchuk, agradecemos pelas contribuições no exame de qualificação. Também sinalizamos à revisora do texto, Carla Kinzo, e aos profissionais Paulo Marquezini e Neusa Brandão, da secretaria do PGEHA-USP.

Do círculo dos interlocutores, fazemos menção a nomes de colegas de caminhada com quem dialogamos, em graus distintos, sobre temas relacionados à investigação resultante neste trabalho. No plano conceitual, somos gratos a Cayo Honorato, Pablo Ortellado, Elaine Fontana, Renata Cervetto, Rafael Pereira, Jorge Miguel, Jonas Medeiros, Manuela Crissiuma e Laerte de Paula. Na seara das invenções associadas ao processo de pesquisa, desbordantes da tese propriamente dita, cumprimentamos Laura Daviña, Gabriel Menotti, Nina Lins, Viviane Pinto, Fábio Tremonte, Charlene Cabral, Benjamin Seroussi, Gleyce Kelly Heitor, Gustavo Torrezan e Eduardo Sterzi.

As amizades, ao nos influenciar positivamente na travessia do doutorado, incluem as pessoas queridas Leandro Ferro, Frida Gregersen, Finn Pedro, Flávio Aquistapace, Andrei Thomaz, Rafael Campos, Barbara Rodrigues, Joca, Caetano, Fernando Marineli, Carmela Rocha, Tiago Santinho (em memória), Lais Myrrha, Lina, Céci, Tatiana Guimarães, Rodrigo Spina, Pedro Haddad, Carolina Fabri, Tathiana Botth, Dê Mossri, Daniel Douek, Carol Rios, Jean D’Elboux, Juan Gonçalves, Sergio Seabra, Ticiania Lima, Helena e Flora.

Da atuação profissional, em que dedicamos quarenta horas semanais à ação do Sesc São Paulo, cumpriria citar mais nomes do que os que cabem aqui. Optamos por referendar aqueles com quem interagimos mais diretamente, na Administração Regional no Estado. A começar pelos pares da Gerência de Estudos e Desenvolvimento, saudamos Tere Gouvea, Ubiratan Rezende, Jane Piego, Tiago Marchesano, Helena Bartolomeu, Sandra Regina Pinto, André Leite, Leila Ichikawa, Ivy Delalibera, Reinaldo Costa, Humberto Ochi e Silvia Hirao. As chefias, de sua parte, nos facilitaram o gozo da bolsa-horário, fundamental para o processo. Nominalmente, agradecemos a João Paulo Guadanucci, Rosana Cunha, Marta Colabone e Danilo Santos de Miranda.

Deixada para o fim, a família que cultivamos com Rita Gullo, companhia amada, Luiza e Antonia, filhas adoradas, representa o quarteto de que formamos parte e em meio ao qual nos fortalecemos. Aos avós paternos de Luiza e Antonia, Denise Regina de Moraes Silva e Antonio Cruz da Silva, devemos a base que nos permitiu vislumbrar este empreendimento, da mesma forma que aos irmãos André e Angela, mais novos, legamos esta iniciativa que, sabemos, incentiva movimentos similares na linhagem familiar. Parte deste estudo foi redigido em Aiuruoca (MG), graças à generosidade de Marcia Gullo e Ignácio de Loyola Brandão, que tão bem nos acolheram em sua *datcha*.

*Pensar não é resolver problemas difíceis, mas sim deslocá-los.*  
(LATOUR, 2012, p. 336)

*Não esqueçamos que as causas das ações humanas costumam ser inumeravelmente mais complexas e diversas do que depois sempre as explicamos, e raramente se delineiam de maneira definida. Às vezes o melhor é o narrador limitar-se à simples exposição dos acontecimentos.*  
(DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 541)

## Resumo

SILVA, Diogo de Moraes. **(Contra)públicos das artes visuais em tempos de guerras culturais**: Leituras da recepção detratora via práticas documentárias. 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese coloca em movimento um projeto compreensivo do fenômeno que se acirrou e se avolumou em setembro de 2017, no Brasil, envolvendo campanhas de abominação a exposições de arte contemporânea tocadas por setores civis e políticos identificados com o reacionarismo. Pelo viés da mediação cultural, busca-se fazer dos ataques à mostra “Queermuseu” (2017) uma oportunidade, reversa e retroativa, de indagar as disciplinas artísticas a respeito da ausência crônica, nos relatos críticos e historiográficos da arte dos séculos XX e XXI, dos atos de recepção deslocados dos vislumbres dos artistas, a despeito da existência pública da arte implicar formas discrepantes de relacionamento com seus exemplares. Da leitura a contrapelo da história recente das artes visuais e das políticas de vulgarização do acesso aos bens artístico-visuais, com foco nos papéis atribuídos às audiências, surge a necessidade de vinculação do estudo com disciplinas e procedimentos das ciências sociais, com vistas à manobra epistemológica de “giro ao receptor” de que fala Canclini (2016) desde a antropologia, e à correlata constituição de categorias de recepção não restritas aos programas e às expectativas da arte. Assim, as noções de “público discursivo” e “contrapúblico”, conforme suas formulações por Warner (2005) no âmbito dos estudos culturais, servem de calço conceitual para o discernimento das atividades próprias ao campo receptivo, o mesmo sendo válido para os “regimes axiológicos” trabalhados por Heinich (2011), via sociologia da arte, em atenção ao leque de valores heterônomos acionados pelos segmentos não especializados em seu contato com a arte. São esses marcos teóricos, no que permitem flagrar da performatividade inerente ao ato de se fazer público das discursividades artísticas, que embasam o trabalho empírico com um arquivo alternativo dos modos, abertamente excêntricos, com que parcelas da audiência atendem e respondem à arte. O *Arquivo Mediação Documentária* representa o *corpus* a partir do qual se ensaia uma abordagem etnográfica e descritiva do problema da recepção artística “fora do lugar”, comprometida com a decupagem analítica das formas de proceder e enunciar daqueles que, na aproximação circunstancial com a arte contemporânea, não só a estranham, como também a desafiam. Daí o anedotário das formas muitas vezes bizarras de recepção da arte, relegado às margens das narrativas especializadas desse domínio que se pretende autônomo, tomar a cena e, por conseguinte, adquirir centralidade na presente discussão. *Anedotário públicos dos públicos* é a coleção de uma centena de casos que subsidia, mediante tipologia dele derivada, a incursão em dois casos de estudo, antepondo ao “caso Queermuseu” a situação de regulação etária imposta a obras da 31ª Bienal de São Paulo (2014), após mobilização de um grupo ultrarreligioso. Esses casos são acompanhados de perto com o auxílio dos tipos-lentes decantados da coletânea e, ainda, com base no enquadramento sugerido pelas “guerras culturais”, em sua conceituação por Hunter (1991). Às contribuições do sociólogo da religião, agregam-se as sacudidas pós-críticas do sociólogo das associações, Latour (2012), para quem as controvérsias, em vez de serem disciplinadas, devem ser desdobradas, como recomendado pela Teoria Ator-Rede. Escrito de uma formiga para outras formigas, o texto a seguir se aventura por essas sendas.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Contrapúblicos. Guerras culturais. Mediação cultural. Recepção.



## Abstract

SILVA, Diogo de Moraes. **(Counter)publics of the Visual Arts in Times of Culture Wars: Readings of the Detracting Reception via Documentary Practices.** 2023. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis sets in motion a comprehensive project of the phenomenon that intensified and increased in September 2017, in Brazil, involving abomination campaigns to contemporary art exhibitions touched by civil and reactionary political sectors. Through the bias of Cultural Mediation, the intention is to use the attacks on the exhibition “Queermuseum” (2017) as a reverse and retroactive opportunity to question the artistic disciplines about the chronic absence, in the critical and historiographical accounts of the Art of the 20th and 21st centuries, of acts of reception displaced from the glimpses of artists, despite the public existence of art implying discrepant forms of relationship with its exemplars. From reading against the grain of the recent history of the Visual Arts and the policies to popularize access to artistic-visual assets, focusing on the roles assigned to the public, there is a need to link the study with disciplines and procedures of the Social Sciences, with a view to the epistemological maneuver of “turning to the receiver” of which Canclini (2016) talks about from Anthropology, and to the correlated constitution of categories of reception not restricted to the programs and expectations of Art. Thus, the notions of “discursive public” and “counterpublic”, according to its formulations by Warner (2005) within the scope of cultural studies, serve as a conceptual underpinning for the discernment of the activities specific to the receptive field, the same being valid for the “axiological regimes” worked by Heinich (2011), via Art Sociology, in attention to the range of heteronomous values triggered by non-specialized segments in their contact with Art. These theoretical frameworks, which allow us to capture the performativity inherent in the act of making artistic discursivities public, rely upon the empirical work with an alternative archive of the openly eccentric ways in which segments of the audiences attend and respond to art. The *Documentary Mediation Archive* represents the *corpus* from which an ethnographic and descriptive approach to the problem of “out of place” artistic reception is assessed, committed to the analytical decoupage of the ways of proceeding and enunciating those who, in the circumstantial approach to contemporary art, not only find it strange, but also challenge it. Hence the anecdote of the often bizarre forms of reception of art, relegated to the margins of the specialized narratives of this domain that is intended to be autonomous, taking center stage and consequently acquiring centrality in the present discussion. *Public anecdotes of publics* is the collection of a hundred stories that subsidizes, through a typology derived from it, the incursion into two case studies, placing before the “Queermuseum case” the situation of age regulation imposed on the works of the 31st São Paulo Biennial (2014), after the mobilization of an ultra-religious group. These cases are closely monitored with the aid of the types-lenses decanted from the collection and, also, based on the framework suggested by the “culture wars,” as conceptualized by Hunter (1991). To the contributions of the Religion sociologist are added the post-critical jolts of the sociologist of associations, Latour (2012), for whom controversies, instead of being disciplined, should be unfolded, as recommended by the Actor-Network Theory. Written by an ant for other ants, the following text ventures along these pathways.

**Keywords:** Contemporary Art. Counterpublics. Culture Wars. Cultural Mediation. Reception.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
-------------------------	-----------

### **Capítulo 1 – Papéis atribuídos aos públicos das artes visuais e a correlata desaparecimento de seus atos de recepção**

1.1 A outra metade da história .....	28
1.2 Esfera da recepção artística .....	32
1.3 Espectador reduzido ao olho .....	38
1.4 A estética como avalista .....	50
1.5 Da ronda espectral do espectador para sua experiência de corpo presente .....	64
1.6 Fruição participativa e sensibilidade receptora .....	79
1.7 Renascimento do espectador e suas modulações relacionais .....	92
1.8 Visitantes-consumidores .....	102
1.9 Tipificações da fruição .....	113
1.10 Choque, participação e distração pelo viés da recepção .....	118
1.11 Políticas de recepção e arte colaborativa .....	131
1.12 Arte no regime estético <i>versus</i> sua condição pós-autônoma .....	142

### **Capítulo 2 – Deslocando categorias consagradas de recepção mediante arquivos e tipologias alternativos**

2.1 Após o diagnóstico .....	153
2.2 Sociologia da arte .....	158
2.3 Dialogando e negociando com a história da arte .....	165
2.4 Abordagem sociológica analítico-descritiva .....	170
2.5 Momento etnográfico .....	179
2.6 Arquivo e anedotas, o <i>corpus</i> da pesquisa .....	187
2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem .....	199
2.8 Precedentes para um arquivo acerca da recepção em arte e para seus desdobramentos em forma de anedotas .....	231
2.9 Tipologias deriváveis da instância de recepção em artes visuais .....	246

### **Capítulo 3 – Relatos e tipologia da recepção “fora do lugar”: *Anedotário públicos dos públicos***

3.1 A propósito de um exercício heurístico .....	265
3.2 Antecedente literário para o trabalho com o <i>Arquivo Mediação Documentária</i> .....	272
3.3 A formiga etnógrafa .....	299
3.4 <i>Anedotário públicos dos públicos</i> : confrontadores .....	320
3.5 <i>Anedotário públicos dos públicos</i> : narradores .....	332
3.6 <i>Anedotário públicos dos públicos</i> : obsessivos .....	345
3.7 <i>Anedotário públicos dos públicos</i> : arbitrários .....	357
3.8 Preparando as lentes .....	372

### **Capítulo 4 – Casos de estudo descritos e analisados em rede, mediante o uso das lentes forjadas**

4.1 Os passos atrás e o emprego das lentes pela formiga míope .....	382
4.2 Teoria Ator-Rede baseada em descrições e desdobrada de controvérsias .....	399
4.3 Seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal .....	407
4.4 Guerras culturais como fenômeno emergente e categoria analítica .....	435

4.5 Mobilizando o instrumental descritivo-analítico para desdobrar as controvérsias geradas pelos atores-rede do “caso Queermuseu” .....	478
<b>Conclusão</b> .....	557
<b>Referências</b> .....	570
<b>APÊNDICE – <i>Arquivo Mediação Documentária</i></b> .....	590

## Introdução

Nos adiantamos em dizer, assim, de supetão, que o “caso Queermuseu” é responsável por *alavancar* a investigação resultante nesta tese. Se, por um lado, os ataques à “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, em setembro de 2017, deflagraram uma onda horripilante de investidas contra exposições no país, por outro, eles também deflagram, recursivamente, *esta pesquisa*: “limonada” feita de um fruto azedo, mediante reversão de uma situação dramática em oportunidade de problematizar o menosprezo pelas formas de atuação dos públicos, no plural, das artes visuais. O cancelamento da mostra de Porto Alegre pelo próprio Santander Cultural, forçado por atos de recepção infensos a especulações poéticas sobre sexualidade, gênero e religião, protagonizados por personagens civis identificados com o reacionarismo cultural, alvitra que trilhemos caminhos inversos, haja vista nosso projeto compreensivo do fenômeno. Esse itinerário ao revés inclui tanto a verificação do advento das chamadas “guerras culturais” quanto uma revisão a contrapelo da história recente das artes visuais, especificamente no quesito dos *contratos de envolvimento* atribuídos aos públicos. Se, como veremos no primeiro capítulo, suas cláusulas falham por não incorporar as formas emergentes e imprevistas de recepção, amiúde indesejáveis, então somos levados a construir, no segundo e terceiro capítulos, uma engrenagem que seja apta a apreender os gestos receptivos “fora do lugar”, senão totalmente absurdos, em seus desencaixes ou mesmo confrontações aos programas artísticos e à sua institucionalidade.

Não é fortuito que o relato propriamente dito sobre as controvérsias culturais desencadeadas pela “Queermuseu” compareça somente no quarto capítulo, o último da tese. Nele mesmo, antes de encarar de frente as atividades dos repudiadores gaúchos, acompanharemos uma querela na Bienal de São Paulo de 2014, quando um grupo ultrarreligioso organiza campanha moralizante pela regulação do acesso de estudantes à 31ª edição da mostra. Trata-se, nos três primeiros movimentos da tese, (i) de indagar as disciplinas da arte, (ii) de reunir precedentes alternativos ao regime estético e (iii) de realizar um experimento heurístico que nos municie de recursos epistêmicos perante o estardalhaço criado em torno da exibição curada por Gaudêncio Fidelis para o centro cultural do banco Santander, para finalmente adentrarmos as galerias obscuras do “caso”, com as devidas lentes de observação, ali buscando divisar o emaranhado *do que se passou* no intervalo entre a primeira acusação à mostra (em 6 de setembro) e seu encerramento abrupto (quatro dias depois), a fim de descrevê-lo e analisá-lo. Como as polêmicas de 2017 causam ruptura no estatuto artístico, ao sustar a ordem simbólico-poética das obras

execradas – vistas por seus abominadores como dispositivos criminosos, e não artísticos –, nos vemos instados a ensaiar manobras de *descentramento do lugar próprio da arte*, topando lidar com sua “condição pós-autônoma”, nos termos de Néstor García Canclini (2016, p. 31). O trabalho a que nos propomos é menos de desmistificação, crítica ou denúncia da celeuma, do que de desdobramento dos dilemas em jogo, com o fito de entendê-los em sua complexidade.

Como escrever um *relato* à altura, ou assaz rente à tacanhice, de um acontecimento cujo desenlace combina a censura local de uma exposição com a licença para a sanha detratora – canalizada a segmentos da arte contemporânea – grassar desavergonhadamente pelo país? Temos para nós que, passados seis anos de sua ocorrência, o “caso Queermuseu” ainda espera por uma narrativa capaz de recompor com a acuidade e o desprendimento necessários o mosaico de forças, astúcias e agentes em atividade naquela conjuntura peculiar; ou a “rede de atores” então em vigor, na terminologia de Bruno Latour (2012, p. 189). A posição de mediadores culturais – em nosso vínculo tático, nesta pesquisa, com a sociologia, a antropologia e os estudos culturais – nos libera para *acompanhar e reportar* os atores mais despidos em suas truculências retóricas contra a arte, em prejuízo desta, no lugar de julgá-los e de apenas apontar a improcedência de suas visões e protestos – num *relativismo* talvez inviável a estetas, historiadores da arte, críticos de arte e a todos que, por dever de ofício, precisam zelar pelo “próprio” dessa área de expressão e conhecimento. Se os vislumbres e categorias “da arte” foram simplesmente atropelados, e nulificados, por antagonistas que enxergavam *crime* onde havia criação, cumpre-nos, mais do que deplorar e delatar tal disrupção, forjar instrumentos que nos facultem o detalhamento, a decupagem e a tradução das “façanhas” alcançadas por entidades análogas àquelas que Michael Warner (2005) identifica como “contrapúblicos” – *com o material mesmo* das atitudes que ostentam.

Por espelhar a disposição que nos move como mediadores, no manejo retroativo com o caso de estudo anunciado, essa primeira pista de nosso método pede que ele seja introduzido, aqui, em conjugação com nossa hipótese de pesquisa, nos distintos estratos que a constituem. Como primeira camada, aventamos a *irreducibilidade* das formas de recepção da arte aos programas artísticos, uma vez que as interpretações a cargo dos públicos podem se dar em direções e com fins alheios aos imaginados por quem cria ou propõe uma obra – sendo as atitudes de repúdio dos difamadores da “Queermuseu” uma demonstração crua disso. Daí presumirmos, sob essa camada, que as categorias de

recepção consagradas pela história da arte (com base nos intentos artísticos e nos respectivos papéis reservados às audiências) restam insuficientes para refletir *atos de recepção* discrepantes da instância propositiva. O estrato que subjaz a esse combina hipótese e método, ao firmar que um trato consequente dessas respostas afrontadoras passa pela formulação de categorias, ou tipos, *a partir das próprias agências receptivas*, independentemente de sua pertinência do ponto de vista da arte. Dado que os contratos de “espectador”, “participante”, “interator” e “colaborador” muitas vezes não dão conta das posições excêntricas adotadas por quem se relaciona com a produção artística, então devemos atentar para as condutas e formulações manifestas por seus gestos receptivos heterodoxos, para deles derivar tipologia operativa que nos permita reconhecê-los em sua *inespecificidade* – subversora da especificidade artística.

Aí, descendo mais uma faixa, nossa hipótese se converte em aposta subsidiada pelo viés *documentário* da mediação cultural, ou pela “mediação como prática documentária” de que fala Cayo Honorato (2011-2012). Esta é hábil em gerar registros de natureza empírica das atividades desempenhadas, performativamente, *pelos públicos*, no contato circunstancial com a arte. Se, por exemplo, seus detratores e as difamações que vocalizam já não podem ser concebidos com base nos critérios e categorias oriundos das disciplinas da arte, ao passo que estes perdem vigência face às motivações extra-artísticas das formas de abominação dos repertórios poéticos, *há que se trocar de direção*. Uma perspectiva inusual se descortina no âmbito da documentação e processamento de índices provenientes *da face receptiva*, com seus padrões aferíveis e tipificáveis, na medida em que eles provêm recursos para trabalharmos – descritiva e analiticamente – com recepções situadas no extremo mais alarmante do gradiente compreendido na expressão “fora do lugar”. Urge admitir, impelidos por esses extravios, que as audiências frequentemente mobilizam valores e emitem juízos estranhos ao regime estético, aos vislumbres da arte e à sua institucionalidade, sobretudo quando se trata dos setores não especializados – o que se intensifica com os perfis propensos a rechaçar o progressismo presente em parte da arte contemporânea, em virtude da veemência com que se agarram a *valores morais* tradicionais. Nathalie Heinich (2011, p. 81) é quem nos auxilia na percepção de como operam, e se entrechocam, os “regimes axiológicos” incompatíveis no entendimento da arte, ou em sua taxativa *rejeição*.

Para vicejar, nossa hipótese-aposta depende de um método investigativo empenhado no desenvolvimento de instrumental analítico *às avessas* – vinculado ao “giro ao receptor” fomentado por Canclini (2016, p. 213) –, propiciado não pelos agentes da

arte (comprometidos com princípios estéticos e ciosos dos desígnios artísticos), mas por aqueles que, apartados dos parâmetros autônomos da arte e apegados a visões utilitaristas, quando não conspiratórias, arrogam outras posições e papéis receptivos para si. Nesses casos, *recepção não é sinônimo de receptividade*, o que desnaturaliza a pretensa disponibilidade das pessoas para as conquistas da arte, por mais espantoso que isso possa ser. Para recuar estrategicamente diante da inacreditável interdição da “Queermuseu” e bosquejar um esquema da barafunda de reações heterônomas à produção artística, por parte de públicos imperitos, às vezes alucinados, nos valeremos de exemplares pertencentes a uma trinca de *sistemas compiladores*, propícios à reunião de elementos (e raciocínios) heterogêneos. Assim, enciclopédias, arquivos e anedotários nos abastecerão de referências para enfrentar, na parte final da tese, já suficientemente aparelhados, o malfadado “caso Queermuseu”. A isso se articulará o levantamento de antecedentes e a operacionalização de ferramentas que nos permitam perspectivar e figurar os ataques sistemáticos às artes no Brasil de 2017. Nosso objetivo primordial, com isso, é *produzir legibilidade aos atos de recepção vertidos em abominação*, a fim de assimilá-los e, quem sabe, ajudar a redesenhar as balizas do debate público da arte – francamente rasuradas pelos inimigos da “arte progressista”.

A literatura também dá seu quinhão de contribuição ao nosso estudo, especialmente as frações da obra de Jorge Luis Borges (1996, 1999, 2001) dedicadas à designação de criaturas por via de um “idioma analítico” e à correspondente inventariação de “seres imaginários”. A reflexão designativa e o engenho narrativo do autor representam verdadeiros trunfos para nós, mormente quando ele faz confluir linguagem analítica e universo *freak*. Se este último sobrevém da descrição (quase sempre de segunda mão) de espécimes tão esquisitas e excêntricas quanto monstruosas e aberrantes, ao mesmo tempo que a primeira permite designá-las e analisá-las, então contaremos com uma embocadura apropriada para *relatar e caracterizar* as aberrações colocadas em curso pelos detratores da arte, despertadas por suas percepções delirantes dos signos artísticos. Além disso, o estro borgeano também encoraja a não nos deixarmos intimidar, nem sequer enrubescer, com as formas de transgressão adotadas pela extrema-direita, em suas *monstruosidades trolladoras* devotadas a constranger a comunidade artística em particular e o campo progressista em geral. Ao associar o escritor argentino com as demais referências teóricas desta tese, nos credenciamos para chafurdar na lama do reacionarismo obtuso e intolerante, fazendo dela, *mutatis mutandis*, a matéria com que preparamos os canais da

rede pelos quais trafegam os diversos atores (humanos e não humanos) implicados naquele assombroso segundo semestre de 2017.

Alertamos, caso ainda não esteja claro, que esta é uma pesquisa excêntrica, *ela também*, pois que conduzida por situações esdrúxulas, ou mesmo sórdidas, de recepção em artes visuais. Assim como usamos, de modo heurístico, a “enciclopédia chinesa” e o “livro dos seres imaginários” de Borges (Ibidem) para decalcar as silhuetas dos personagens responsáveis pelas versões difamatórias da “Queermuseu”, temos em Machado de Assis um modelo de cronista oportunamente míope. Uma crônica sua publicada em 1900, na *Gazeta de Notícias*, diz que “a vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam”. Nisso reside o fulcro de nosso método, dada a opção por olharmos de perto – de muito perto, a um palmo do nariz – a instância receptiva, *surpreendendo suas esquisitices em ato* – em lugar de encerrá-las, normativa e criticamente, em enquadramentos teóricos apriorísticos e totalizantes. Nesse aspecto, o tipo de ficção aqui privilegiado se encontra com o pensamento sociológico de Latour (2012), para quem o pesquisador deve se comportar como uma formiga laboriosa, que além de míope se alimenta de controvérsias emergidas de circunstâncias bizarras. Com a vista curta e uma dieta metabolicamente intensa, nossa *formiga míope* funciona como veículo narrativo da tese, possibilitando-nos expor os gestos e (des)razões daqueles que distinguem na “Queermuseu” a encarnação do “mal”, da mesma forma que nos permite sondar suas lógicas e coerências *internas*.

O enfoque descritivo-analítico do problema – cuja vocação compreensiva não deve ser confundida com transigência de nossa parte – requer um texto estruturado em prol das diligências “formicídeas” de figuração e examinação, com a maior proximidade possível, das peripécias dos públicos surgidas de seu estranhamento com a arte, de um lado, e da discriminação e remoção de obstáculos a esse propósito, de outro. Iniciando a jornada pelo componente das “obstruções”, no primeiro capítulo, averiguaremos os limites denotados pelas disciplinas da arte diante dos desafios colocados por formas de recepção que não endossam as expectativas artísticas, contrariando-as das maneiras as mais diversas e surpreendentes. Ali, numa espécie de deriva pela história da arte dos séculos XX e XXI, percorreremos distintos programas artísticos – dos contemplativos aos colaborativos, passando pelos participativos e interativos –, discriminando as modalidades de fruição ou engajamento reservadas às audiências. Paralelamente, observaremos as funções atribuídas aos “públicos”, aos “visitantes”, aos “consumidores culturais” e aos “turistas” pelas políticas de animação cultural atreladas aos “novos



museus”. Repassaremos, então, as principais linhas contratuais referentes aos papéis e às predisposições requeridos daqueles que se relacionam com obras ou proposições artísticas e com ofertas institucionais na área, do mesmo modo que identificaremos a eloquente falta de interesse, da parte dos especialistas, pelo registro e discussão da variedade de posições assumidas pelas porções receptivas não especializadas – comumente à revelia da artisticidade do que lhes é apresentado como *arte*.

Ao ser observado de perto, empiricamente, o *lado da recepção*, por assim dizer, ostenta uma pletora de atitudes heteróclitas. Sensíveis a isso, sobretudo, graças a nossa profissão pregressa, de mediadores atuantes “no chão das exposições”, numa fase em que dialogávamos cotidianamente sobre obras artísticas e curadorias, ou a partir delas, com audiências em sua maior parte não iniciada, nos percebemos provocados pelos detratores da arte *em outra chave*. Esta não coincide com o baque sofrido por aqueles que (na condição de artistas, curadores, gestores, críticos, historiadores etc.) detêm as prerrogativas de deliberação sobre os fundamentos da arte. *Como mediadores*, nos sentimos açulados menos no nível da ameaça à excepcionalidade da arte do que pelo prisma da incontornável *ampliação* da discussão artístico-cultural, ainda que por vias tortas. Isso não poderia ser mais irônico, e talvez arriscado, tendo em conta que é *com os abominadores da arte* que inquirimos, nesta tese, a delimitação cognitiva que hegemoniza a dimensão propositiva em arte, em detrimento de sua face contrária, na acepção dupla da palavra, das recepções que conturbam uma equação necessariamente relacional – quando nos colocamos em sintonia com o enfrentamento desse “hegemonismo” por sociólogas da arte como Heinich (2008, p. 128). Conquanto de forma grotesca e assustadora, os detratores da arte nos obrigam a reconhecer, de uma vez por todas, que proposição e recepção *não se recobrem uma à outra*.

Notaremos, porém, que as disciplinas artísticas, bem como a crítica cultural alinhada à Teoria Crítica, tendem a adotar viés epistêmico que, por iluminar as posições receptivas em função dos programas artísticos e institucionais, terminam por obscurecer aquelas agências dos públicos que não convergem com os papéis a eles prescritos pelos foros propositivos – talvez recalçando-as. Desse modo, conservam um *ponto cego* que nos parece problemático na visão orientada para a existência pública da arte, em sua suscetibilidade a toda sorte de interpretações e apropriações – sendo justamente esse o centro de nosso interesse investigativo. Constataremos, ainda, ao nos encaminharmos para o segundo capítulo, a necessidade de se conceber a recepção da arte em termos performativos, emergentes e, assim, imprevisíveis. Assombrados com os gestos de

abominação a expressões da arte contemporânea, em 2017, nos percebemos, contudo, desamparados com as referências providas pelas disciplinas artísticas e pela crítica cultural de matriz adorniana para pensar o fenômeno – o que ficará patente no capítulo 1. Daí a necessidade de traçarmos um percurso examinador incomum, com bibliografias de outros campos, dotadas de outras inclinações, além de fontes assumidamente heterodoxas, propensas a escanchar a autossuficiência artística. Interdisciplinar, nossa abordagem se desloca ao recorrer a parâmetros socioantropológicos e a procedimentos etnográficos, além de práticas documentárias e arquivísticas, na busca por delimitar e encaminhar a reflexão sobre as respostas inopinadas dos públicos às artes visuais.

Sintetizamos o diagnóstico do imbróglcio com mais um estrato de nossa hipótese-guia: se parte considerável do público se relaciona com a produção artístico-visual com base em critérios, valores e juízos extrínsecos à arrogada autonomia desse domínio de criação e conhecimento, a tentativa de apreender as *latências* de seus gestos receptivos excêntricos não tem como prosperar se nos fiamos no léxico e nos parâmetros advindos, exclusivamente, da banda dos fazedores, intermediadores e comentadores especializados da arte, com o que tal arcabouço reflete dos postos *delegados* às audiências – em desprezo às posições que estas adotam desavisada ou teimosamente para si. Dessa pressuposição facultada, ou mesmo compelida, por formas de recepção absurdas da arte segue o imperativo de nos dispormos, a partir do segundo capítulo, a captar as operatividades inerentes aos receptores, em seu contato *incerto* com a arte. Nossa cunha teórica para essa tarefa é emprestada das postulações de Warner (2005, p. 66) sobre a modulação “discursiva” do público e, como não poderia deixar de ser, sobre a noção de “contrapúblico”. Ambas refletem o caráter performativo (em contraste com a significação substantiva, estática) do público, que se faz como tal, nesse registro, *enquanto interage* com as discursividades – textuais, imagéticas, sonoras etc. – que circulam na esfera pública, inclusive as artísticas. A segunda categoria, porém, espelha a *imagem ao avesso* do público como formação discursiva, quando este transgride, com indecorosidade e hostilidade, os protocolos da discussão pública, gerando polêmicas.

Oriundas dos estudos culturais, essas são acepções de público *atípicas* para as disciplinas artísticas, o que sinaliza nossa intenção de negociar com outras “moedas” o entendimento do fenômeno irrompido, em 2017, no Brasil. Não se deve, portanto, esperar deste estudo uma abordagem voltada prioritariamente à condenação da improcedência – frente aos desígnios da arte – das interpretações e difamações produzidas pelos (contra)públicos da “Queermuseu” e demais exposições acossadas naquele período,

embora não deixemos de assinalá-la. Nosso empenho se orienta, isto sim, para o esquadrinhamento (paciente, avisamos desde já) das percepções externadas com estridência por aqueles que se escandalizavam com certas obras exibidas no centro cultural gaúcho – *do mesmo modo que* suas reações hostis escandalizavam autores, intermediários e admiradores de tais peças. As caracterizações do campo receptivo viabilizadas por Warner, propícias à observação do tipo de repúdio dispensado à arte de veia progressista, têm como diferença elementar o fato de sucederem da atenção dedicada às atividades propriamente receptivas, simbolizadas como “atos de leitura” pelo autor (Ibidem, p. 100). Logo, a descrição analítica dos *atos de recepção* de que temos falado, e as *tipificações* correlatas que cunharemos a partir deles, se beneficiam dos conceitos warnerianos como pontos de passagem cruciais de nosso roteiro.

É também no capítulo 2 que cotejaremos, por intermédio da sociologia da arte, regimes de avaliação da produção artística – movimentados pelos diversos públicos – que revelam incompatibilidade basilar entre si. Nesse aspecto, Heinich (2008, 2011, 2022) representa referência decisiva para o delineamento de nosso método, ao passo que suas pesquisas de extração empírica são pródigas em procedimentos de tipificação das lógicas de valoração cultivadas pelas audiências diante dos bens artísticos com que tomam contato. De um polo a outro do espectro mapeado pela autora em sondagens realizadas em instituições artísticas e veículos de imprensa, na França e nos Estados Unidos da América (EUA), o crivo *estético* de apreciação da arte é contrastado pelo *ético-moral*, sendo que entre eles também comparecem, por exemplo, os registros econômico, cívico, jurídico, funcional, reputacional e hermenêutico. Esse leque dá a entender que, quando invertida a perspectiva de análise, a arte pretensamente inspiradora de suas modalidades desinteressadas de recepção é investida de visadas de cunho instrumental que relativizam sua singularidade e autonomia. Amparando-nos no propósito de desdobrar as controvérsias em torno da arte contemporânea, no lugar de arbitrar crítica e normativamente sobre elas, a socióloga acrescenta que a heterogeneidade desses registros valorativos lança os agentes da arte e os públicos leigos numa situação em que os argumentos de uns padecem da falta de nexos aos olhos dos outros, motivando *opacidades mútuas*, as quais nos interessam explorar desde o entroncamento da mediação cultural.

A tipologia que procuraremos formular, no terceiro capítulo, para lidar com o “caso Queermuseu”, no quarto, incorpora algo da ênfase moralizante identificada por Heinich (2022) particularmente no contexto norte-americano dos anos 1990, marcado pelas guerras culturais, em que as problemáticas de sexo, gênero e religião exploradas por

artistas em suas obras funcionam como fatores recorrentes de dissensão por parte de audiências autodesignadas *combatentes culturais*, que identificam na arte uma das trincheiras de suas batalhas em defesa dos valores cristãos e da família tradicional. No cerne de nossos esforços em reunir precedentes teóricos afeitos à acidentada existência pública da arte e, ato contínuo, em arranjar ferramental que nos capacite a ponderar o que parece ser da ordem do imponderável, dado o grau de alucinação e beligerância das acusações imputadas às artes no Brasil, em 2017, palpita este instigante aforismo de Heinich (2011, p. 89): “se os leigos têm clara dificuldade para ‘compreender’ a arte contemporânea, os iniciados não estão mais bem equipados para ‘compreender’ a incompreensão dos leigos”. *Compreender a incompreensão dos detratores da arte*, parafraseando a autora, eis o que perseguimos com esta tese, na qual a “etnografia textual”, na expressão de João Cesar de Casto Rocha (2021, p. 25), assume lugar nevrálgico, juntamente com as práticas documentária e arquivística que desaguam numa coletânea de anedotas.

Nessa direção, integraremos ao exercício de produção de inteligibilidade para o fenômeno contribuições de Suely Rolnik (2011), Cayo Honorato (2011-2012) e Eduardo Sterzi (2021), a fim de respaldar nossos experimentos nas searas do arquivo, da documentação e do anedotário, respectivamente – reservando suas composições propriamente ditas para o capítulo 3. Da primeira autora, examinaremos o *Arquivo para uma obra-acontecimento*, em que a psicanalista revisita as experiências relacionais de Lygia Clark dos anos 1970 e 80 por meio de entrevistas realizadas, nos anos 2000, com públicos (ou “clientes”, nos termos da própria artista) que se envolveram com suas proposições terapêuticas. Da mão do segundo, pegaremos o bastão da “mediação como prática documentária” para encorpar um gênero discursivo determinado, de um lado, a registrar e traduzir interações contingenciais de audiências inexpertas com repertórios artísticos e, de outro, complicar produtivamente as narrativas sobre a arte e suas formas de recepção, logo, de inserção no mundo. Do último, nos favoreceremos do texto-verbete “Anedota”, redigido por Sterzi para um glossário sugestivamente chamado *Nas margens da ficção*, haurindo parâmetros úteis ao nosso ânimo, enquanto mediadores culturais, em tecer relatos contracanônicos do ângulo da recepção. Por essas vias, daremos forma ao *corpus* principal desta tese, que justamente nos franqueará a aludida “etnografia textual” em meio às anotações chistosas dos lances consumados por (contra)públicos.

Esse *corpus* agregador de “notícias” – sejam elas atuais ou extemporâneas, factuais ou ficcionais – a respeito de gestos receptivos excêntricos despontados no meio

artístico-visual, perturbando-o com suas inadequações aos programas da arte e às expectativas de sua institucionalidade, é formado por nosso *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-) e pelo também nosso *Anedotário públicos dos públicos* (2020-), sendo este um prolongamento daquele. Composto por sessenta e duas peças documentárias coligidas por nós desde o ano de 2012 – geradas em sua maioria por terceiros, com cinco delas de nossa autoria –, o *AMD* nos subsidia na tentativa de *elaborar* a perplexidade gerada pelos eventos de 2017 de abominação às artes por setores reacionários. Reunindo registros aleatórios e esparsos de situações marcadas pelo *desencaixe entre proposição e recepção* nos âmbitos artístico e institucional, sem que haja outro recorte além desse, nosso arquivo inclui filmes, vídeos, áudios, livros, catálogos, ensaios, matérias de imprensa, posicionamentos divulgados na internet, contos, roteiros, cartuns, entre outros formatos. Tais registros são assinados por “documentaristas” – assim designados de modo genérico por nós – que não necessariamente se propunham jogar luz sobre formas heteróclitas de recepção da arte, mas que, apesar disso, acabam legando “pérolas” coruscantes dessa classe de desencontro, convenientes aos nossos propósitos. Em outras palavras, é como se procurássemos circunscrever o “pasma de 2017” com referências que nos permitam perceber regressiva e minuciosamente o que se passou no último quarto daquele ano de tormenta para as artes.

Sobressaltados com os ataques sistemáticos a exposições de artes visuais e a outras expressões artísticas, nos perguntávamos, então, sobre como o *AMD*, até ali um repositório ainda pouco estruturado, destinado apenas a juntar materiais de interesse para a mediação cultural, poderia nos ajudar a conferir contornos à absurdidade dos ataques à “Queermuseu” e às demais mostras perseguidas naquele quadrante. Diante da necessidade de recorrer a coordenadas que nos admitissem esmiuçar as motivações e transtornos daquelas formas tão retrógradas de repúdio, com suas parcelas de ódio e delírio, passamos a sistematizar e mobilizar o *AMD*, além de ampliá-lo, para buscar desemaranhar o fenômeno das agressões civis às artes. Como as disciplinas artísticas praticamente não nos munem dessas referências – o que, como dito, será repassado detalhadamente no primeiro capítulo –, precisamos arquitetar um cabedal *alternativo*, em intersecção com contribuições trazidas pelas ciências sociais. O rol de *diretrizes reversas* proporcionado pelo *AMD* tem suas peças documentárias de origem – das quais extrairemos os causos do anedotário – apresentadas, uma a uma, no apêndice desta tese. Recomenda-se, aliás, a consulta da catalogação do arquivo antes mesmo da entrada no capítulo 1, tanto porque os vieses apontados pelo *AMD* influem diretamente em nossa

escrita como também por ele aparecer referido, sob a notação “(\*AMD)”, toda vez que seus itens comparecerem ao longo da tese, desde o início.

O *Anedotário públicos dos públicos*, por sua vez, resulta de nossa incursão longitudinal nas mais de seis dezenas de peças integrantes do *Arquivo Mediação Documentária*, com as passagens pinçadas de seus conteúdos (audiovisuais, sonoros, fotográficos, gráficos e textuais) sendo adaptadas, por nós, na forma de anedotas. No *Anedotário*, os “documentaristas” passam a ser identificados, numa variação do “giro ao receptor”, como *públicos* das operações receptivas performatizadas por audiências ineptas da arte, no sentido de prestarem atenção a elas, documentando-as. A qualidade *anedótica* dos relatos se deve tanto à incongruência das situações descritas quanto à sua posição marginal (de invisibilidade) nas narrativas *da* arte, em virtude da condição desvirtuante e indesejada que as estigmatiza. A redação do total de cem anedotas nos servirá como *combo de precedentes* para situarmos – num território discursivo e epistemológico alheio ao da arte – os casos de estudo que, por fim, enfrentaremos no quarto capítulo: o da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, e o da “Queermuseu”, em 2017, ambos pela óptica de seus detratores. Com a centena de historietas, iremos nos aprontando, e preparando o leitor, para arrostar o cerco às artes disparado pela campanha difamatória direcionada à mostra em cartaz no Santander Cultural, ao passo que a composição preliminar das anedotas sortidas nos habilitará – assim apostamos – para narrar e desenrolar os enunciados e condutas dos protagonistas do “caso”.

Mais até do que nos familiarizar com as excentricidades evidenciadas pelos (contra)públicos das artes visuais, em sua relação impertinente com exemplares e seleções representativos desse terreno de criação/conhecimento, o anedotário em questão possibilitará o fabrico metafórico de lentes de verificação das distintas nuances de atos de recepção que descambam para formas indecorosas e hostis de repulsa, o que se processará mediante a depuração tipológica de nossas linhas anedóticas tortuosas – inusitadamente convertidas em filtros analíticos. Por esse caminho metodológico, as cem anedotas serão subdivididas conforme as ênfases dos gestos receptivos referenciados por elas, de modo a originar quatro tipos-óculos voltados a equipar a formiga míope em que nos transformaremos artificialmente para acompanhar (rasteira e o mais juntamente possível) os casos de estudo anunciados. Trata-se de uma tipologia refratada nas caracterizações *confrontador*, *narrador*, *obsessivo* e *arbitrário*, suplantadoras das categorias estabilizadas de recepção, seja do ponto de vista dos programas artísticos

(espectador, participante, interator, colaborador), seja da perspectiva das políticas institucionais (público, visitante, consumidor cultural, turista).

Para ajustar esses óculos com suas lentes diversificadas na cabeça de nossa formiga perscrutadora, de vista curta, ocuparemos parte do capítulo 4 com o trabalho de confecção igualmente metafórica de suas armações. Com elas, poderemos reconhecer nosso objeto de estudo, com o que ele tem de opaco e estrambótico pelo prisma da arte, sob o signo das *guerras culturais* – enquadramento que teremos azo de justificar no mesmo capítulo. Por ora, basta pontuar que as controvérsias enfocadas acerca da arte surgem de percepções passionais e antagônicas, entre o progressismo e o reacionarismo culturais, sobre temas de *fundamento moral*, envolvendo, por exemplo, relações com o corpo, concepções de gênero, visões sobre sexualidade, compreensões de autoridade, estatutos da transcendência e princípios de formação das novas gerações. Situar as polêmicas por esses focos, demonstrando se tratar de um problema mais amplo e capilarizado do que o da arte em si, nos supre de um mapeamento mínimo para escarafuncharmos, com o requinte dos pormenores mais abstrusos, o “caso” que impulsiona, em negativo, a construção da tese, conforme antecipado na abertura desta introdução. O preparo das nossas armações por esse viés, com a demarcação que propiciam, implicará também um breve retrospecto de situações de afrontamento moralizante às artes, durante os anos 2010, no Brasil, o qual nos fornecerá os indícios necessários para a delimitação conceitual da mixórdia, autorizando-nos a usar conjunto de balizas das *batalhas culturais* como parâmetro de análise.

Logo, antes da incursão definitiva nos condutos sombrios e intrincados do “caso Queermuseu”, repassaremos por alto alguns antecedentes que, nos anos de 2011-2012, 2014 e mesmo em 2017, pululam no panorama artístico-cultural do país, com destaque para a artes visuais e performáticas, do mesmo modo que arrolaremos acontecimentos análogos imediatamente posteriores ao cancelamento da mostra de Porto Alegre, ocorridos em sua esteira, ou rastilho de pólvora. A fim de testar nossas lentes e de polí-las o suficiente para a missão derradeira, teremos ensejo de adentrar previamente com nossa formiga, de maneira detida, os canais da campanha de abominação coordenada por militantes ultrarreligiosos do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – organização católica herdeira da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP) – contra a 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem”, em 2014. Já nesse caso de repúdio a uma mostra de arte contemporânea, encontram-se no centro das polêmicas questões abrangendo sexualidade, prática do aborto, fé religiosa e, enfeixando-

as, o acesso de estudantes dos ciclos básicos a conteúdos tidos pelos carolas como impróprios para suas idades – temas esses inerentes às guerras culturais e, como conferiremos, prenunciadores das controvérsias desencadeadas, exatos três anos depois, pela exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”.

Esses e outros motivos de polaridade, causadores de clivagens (assimétricas) entre as frações reacionárias e progressistas, se acumulam na década passada no Brasil, *inclusive no âmbito das artes*, aconselhando-nos a aplicação da moldura *conflito cultural* para observar casos avulsos, contudo afins, quando o território artístico é capturado – não obstante sua pretensa especificidade – como trincheira de combates morais e ideológicos. É por isso que articularemos a categoria analítica das guerras culturais – como armação de nossos óculos – às tipificações derivadas do *Anedotário*, mobilizadas enquanto lentes apropriadas ao discernimento das modulações das condutas e discursos execradores de expressões das artes visuais. Nesse pêndulo propedêutico, de aproximações e distanciamentos – em que acessamos as querelas para depreender, delas mesmas, pistas de como tratá-las –, topamos introdutoriamente com a tentativa de se coibir, no Rio de Janeiro, a exposição “Heartbeat” [Batida do coração] (2012), na qual a artista estadunidense Nan Goldin exibia fotos de crianças em convívio com cenas de sexo, homoafetividade, violência, uso de drogas etc. Dois anos depois, além da aludida regulação da visitação de escolares à 31ª Bienal de São Paulo, testemunha-se a distorção midiática do evento artístico “Xereca Satânica”, no *campus* de Rio das Ostras (RJ) da Universidade Federal Fluminense, com acusações de “orgia” e “satanismo” alastrando-se nas mídias sociais. A dois meses da censura à “Queermuseu”, em julho de 2017, em Brasília (DF), *DNA de DAN*, dança-instalação de Maikon K envolvendo nudismo, é obstruída por policiais enquanto era apresentada em frente ao Museu Nacional da República, com o artista sendo conduzido à delegacia.

Mas não bastará, nos dois casos que estudaremos no quarto capítulo, olharmos isoladamente para os atos cometidos pelos detratores da arte, uma vez que esses *protagonistas indesejados* se revelarão concatenados com uma série de outros actantes não tão visíveis, ou espalhafatosos. Compreender satisfatoriamente o que ocorreu nesses dois momentos menos e mais agudos de repúdio às artes no Brasil, respectivamente em 2014 e 2017, passará por identificarmos e reagruparmos a maior quantidade possível de agentes (enlaçados) em atividade nas polêmicas focalizadas. Destarte, nossas cangalhas confeccionadas com materiais improváveis, sacados das próprias disjunções entre proposição e recepção da arte, também deverão servir para divisarmos os múltiplos atores



engajados nas trajetórias das contestações, sejam eles humanos ou não humanos. Nossa base para isso é a Teoria Ator-Rede (*Actor-Network Theory*), cujo acrônimo em inglês, *ANT*, evoca metonimicamente a *formiga* – nosso “ser-sonda” movido a controvérsias. Ao pegar carona com ela, estamos adotando a proposta de Latour (2012), para quem a abordagem consequente de dilemas envolvendo o *coletivo* requer o rastreamento e a descrição detalhada das ações empreendidas por atores encadeados entre si. Estes podem ser pessoas, bichos, ambientes, artefatos, máquinas, algoritmos, obras de arte etc., o que nos dá ideia da variedade de entidades ativas nas campanhas contrárias a parcelas da produção artístico-visual contemporânea. Ao pesquisador caberia, então, seguir persistente e extensivamente os indícios de *como um ator leva outro a agir*.

Nesse aspecto, a mediação cultural – posição desde a qual desenvolvemos esta investigação – se apresenta como *função* propícia ao acompanhamento, atrelado à decomposição analítico-descritiva, dos efeitos desencadeados pelos distintos agentes em atividade na existência pública da arte, ao passo que nos colocamos *de permeio* entre atores artísticos e extra-artísticos. Acrescente-se a isso o fato, não menos importante, de a *ANT* conceber *todos* os entes atuantes em determinada trama de interações *como mediadores* – além daqueles que, como nós, buscam mapeá-la e traduzi-la –, na medida em que eles engendrariam, indistintamente, *diferenças* uns em relação aos outros, em lugar de meramente acolher e transmitir *ipsis litteris* estímulos emitidos por pressupostas fontes privilegiadas. Não é preciso dizer que nosso relato, com esta tese, também produz alterações no entendimento do “caso Queermuseu” – ou pelo menos procura fazê-lo. O paralelo se torna evidente quando nos deparamos, cismados, com relatos ofertados pelas disciplinas da arte que se restringem a comentar a produção artística baseando-se, sobretudo, em suas instâncias propositivas, a despeito das bifurcações e complicações processadas nas zonas incertas de sua recepção distribuída, abarcando as audiências não especializadas. Se, como afirma Nicolas Bourriaud (2006), o fenômeno artístico é fundamentalmente *relacional*, onde se encontram os relatos que sustentam essa relacionalidade também da perspectiva dos (contra)públicos da arte?

A tese que ora apresentamos tenta ocupar parcialmente a *lacuna* verificada por nós nas abordagens predominantes em arte, nomeadamente no quesito das modalidades presumidas de recepção, que denotam inaptidão quando o problema a ser encarado são as formas de atuação das audiências situadas além, ou aquém, dos programas artísticos – lapso que pode ser flagrado *inclusive* em *Estética relacional*, de Bourriaud (2006). O paradoxo da situação em que nos vemos implicados, neste estudo suscitado por um modo

temerário de recepção da arte, é que ensaiamos enfoque *ampliador* do debate artístico-cultural justamente a partir de um atentado contra a liberdade artística, logo, redutor da discussão. Disso advém o estranho desafio de tecermos um relato do “caso Queermuseu” que seja capaz de iluminar, em meio a tantas sombras, expedientes próprios à atividade receptora imperita, *em que pese* o delírio dos ataques que levaram ao encerramento antecipado da exposição. Os passos atrás que teremos dado, antes de enfrentar a conjuntura gaúcha, evidenciarão que um tanto do disparate ali vigente, propenso a desarticular a condição autônoma da arte, *faz parte* do consumo disseminado desta, promovido por plataformas moldadas por prioridades alheias ao regime estético, dos “novos museus” à internet, passando por bienais, mostras *blockbusters* e centros culturais *de bancos*. Quem já fez da interação com visitantes neófitos de exposições a sua ocupação sabe da incidência das ênfases confrontadora, narradora, obsessiva e arbitrária em suas reações à arte contemporânea – ainda que haja evidente gradação entre as pontas mais inofensivas e mais violentas de suas respostas inexpertas ao que encontram nesses ambientes.

É da “limonada” citada no início que se trata. Portanto, faremos da censura à “Queermuseu” – forçada por ativistas civis que diziam estar boicotando o Santander em virtude dos hipotéticos crimes (sexuais e religiosos) cometidos pela mostra e do suposto uso ilícito de dinheiro público para esse fim, acrescidos do acesso de menores à exposição – nossa matéria-prima para um tipo de relato fundado na descrição, análise e *desdobramento* de controvérsias representativas tanto das guerras culturais detonadas na década de 2010 no Brasil, de acordo com constatação de Pablo Ortellado (2014, 2018), quanto da “desdefinição” da arte como entidade singular, conforme outro termo de Cancilini (2016, p. 22). Se a exposição de Porto Alegre foi apropriada por seus detratores como máquina de produção de *pânico moral*, por que não podemos, duplicando a aposta de seu desvirtuamento, tomá-la como alavanca de uma manobra epistêmica voltada a complexificar o debate artístico-cultural? Ao arrepio do que talvez recomendasse boa parte da comunidade artística, em sua resistência legítima ao “fascismo” saído do armário, quem nos conduzirá nesta saga serão algumas figuras fantasmagóricas do mundo *freak* da extrema-direita brasileira, de modo a estudarmos, *com elas*, como funcionam os circuitos de seus artefatos retórico-bélicos, quem sabe aprendendo como desarmá-los.

Até porque, como intuído por nossa hipótese de fundo, a arte já não pode seguir sua trajetória histórica sem que problemas dessa natureza, pautados com tamanha desenvoltura e eficácia por seus (contra)públicos, sejam reconhecidos e levados a sério

por quem pensa esse domínio, que tem, cada vez mais, sua jurisdição atravessada, além de sua prerrogativa de autodeterminação desagregada, por pressões externas ao seu metiê. Se é verossímil dizer que 2017 deixa uma lição, esta sugere, em nosso entendimento, que a face receptiva da arte, com sua variedade altamente irregular e imprevisível, também precisa ser considerada nas atividades e expedientes inerentes aos *atos de recepção* em si, bem como em seu poder de influir nos rumos da arte, e não somente enquanto sucedâneo das pretensões artísticas, como se fosse seu simples suporte. Ponderar a vigência pública da arte exige atentar para as agências dos múltiplos atores que dela participam, ou tomam parte. A isso nos propomos nos capítulos a seguir, conduzidos por reações da audiência que desarranjam os estatutos artístico e institucional sustentados por suas instâncias propositivas. Extrapolando os limites desta tese, fica a pergunta: haverá um *antes* e um *depois* da onda de ataques civis às artes no Brasil?

## Capítulo 1

### Papéis atribuídos aos públicos das artes visuais e a correlata desapareição de seus atos de recepção

*Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras, organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer ao escândalo para manifestar abertamente o seu julgamento. Em outros termos: a manifestação aberta do seu julgamento teria constituído um escândalo.*

(BENJAMIN, 1985, p. 188)

*Estava sentado nessa posição quando o chamei, dizendo depressa o que eu queria que fizesse [...]. Imagine a minha surpresa, ou melhor, a minha consternação, quando, sem sair do seu retiro, Bartleby respondeu com uma voz singularmente amena e firme, “Acho melhor não”.*

(MELVILLE, 2005, p. 9)

#### 1.1 A outra metade da história

Os relatos críticos e historiográficos a respeito das artes visuais têm nas trajetórias, pesquisas e intencionalidades dos artistas fonte assídua de compreensão dos rumos desse setor da cultura artística. Mais recentemente, as leituras históricas acerca de tal segmento passaram a incorporar a chamada “história das exposições”, lançando luz para os arranjos curatoriais, discursivos e espaciais responsáveis por exibir a produção artística – a partir de diferentes critérios expográficos e de opções narrativas que influem na recepção das obras.<sup>1</sup> Também as investigações sobre as políticas culturais, com ênfase nos chamados

---

<sup>1</sup> A propósito dessa vertente da historiografia da arte, *Exhibition Histories* [Histórias de exposições] é o nome da série de livros organizada por *Afterall*, iniciativa editorial cujo carro-chefe é sua revista homônima semestral, com foco no trabalho de artistas contemporâneos, história da arte e teoria crítica. Editada pela Central Saint Martins (Londres), em parceria de pesquisa com diferentes centros de arte, museus e universidades do mundo, a revista é publicada pela University of Chicago Press, o que dá a ver sua abrangência desde o Norte global. *Exhibition Histories*, por sua vez, tem sua linha editorial voltada a formas de fazer exposição a partir da segunda metade do século XX, além de jogar luz para aquilo que se processa a partir do momento em que essas mostras e suas obras se tornam públicas. Lançada em 2015, pela Afterall Books, a edição *Cultural Anthropophagy* [Antropofagia Cultural]: The 24th Bienal de São Paulo 1998 é o sexto livro da série. Para ilustrar seu viés investigativo, vale anotar que a sumarização do número destaca a *antropofagia* como conceito-método adotado pela curadoria da mostra, coordenada por Paulo Herkenhoff, sinalizando que a 24ª Bienal paulistana é detalhada no compêndio mediante reavaliação sistematizada e documentação fotográfica. O ensaio principal, de Lisette Lagnado, faz análise crítica e contextualização histórica da exposição, sendo complementado por texto do antropólogo Renato Sztutman sobre a história da antropofagia e acrescido de contribuição da pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira sobre as leituras críticas de que essa Bienal foi objeto. Os aportes educacionais da mostra são analisados pelas mediadoras europeias Carmen Mörsch e Catrin See Franz. O conjunto também abrange entrevistas com artistas participantes da Bienal e a reprodução do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, além de um roteiro concebido pela artista norte-americana Andrea Fraser. Cf. LAGNADO, L.; LAFUENTE, P. (Ed.). *Cultural Anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*. London: Afterall Books; Center for Cultural Studies, Bard College, Exhibition Histories, 2015.

“novos museus”, ganharam proeminência em um cenário no qual a cultura artística é incorporada e instrumentalizada por agendas socioeconômicas. Trata-se, nessas diferentes frentes de análise, de atribuir precedência à dimensão propositiva da arte e de sua institucionalidade. Ou, para usarmos neologismo emprestado de Paulo Miyada (2014), em fala de apresentação do projeto *Mixtape: Videobrasil* (\*AMD),<sup>2</sup> à sua instância de “fazeção”<sup>3</sup> – por nós arrostada à da *recepção*.

A plataforma epistêmica e social que sustenta e dá sentido a essa instância, com seus fazeres especializados, é formada, segundo Alfred Gell (2018, p. 34), por um conjunto de “instituições especificamente ligadas à arte”. O que quer dizer que, no contexto cultural do Ocidente, “a arte é produzida [...] em função da existência de instituições de ‘arte’ específicas” (Ibidem), as quais tornam suas criações concebíveis, factíveis, difundíveis e valorizáveis. São essas estruturas que conferem legitimidade e provêm os recursos (simbólicos e materiais) necessários a seus agentes; ou ainda, “oferecem o contexto para a produção e circulação da arte” (Ibidem, p. 33). Entre essas instituições, aparecem na lista fornecida pelo antropólogo não somente as “escolas de arte”, as “academias”, o “mecenato público ou privado a artistas”, os “museus de arte”, os “críticos [e historiadores] de arte”, mas também, e *em primeiro lugar*, “um público interessado” (Ibidem, p. 32). De uma ponta a outra, produção e recepção artísticas mantêm relação umbilical; é impossível conceber uma sem a outra. Aliás, o *elo* da obra artística com o mundo, com a história da arte e com a posteridade se situa justamente na recepção, como dá a entender o artista-pensador Marcel Duchamp (1975, p. 73-74) em sua reflexão emblemática sobre “o ato criador”, no qual o público exerce os papéis decisivos de “decifrador”, “refinador” e, em última instância, de *fiador* da arte.

Assim, podemos especular que, sem o interesse e as atividades receptivas exercidas por audiências predispostas a tal, todas as demais instituições da arte não teriam sequer razão de existir, uma vez que, no limite, todas elas desaguam no *público* – palavrinha mágica que serve para designar uma instância tratada amiúde, e contraditoriamente, de maneira genérica. Frequentemente usada para justificar a pertinência e a potência das iniciativas da arte, o vocábulo “público” é indistintamente

---

<sup>2</sup> Sempre que peças do *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-) forem citadas no corpo da tese, elas aparecerão acompanhadas de asterisco e sigla entre parênteses, assim, “(\*AMD)”.

<sup>3</sup> Expressão empregada por Paulo Miyada durante palestra acerca do projeto realizado em parceria com Ricardo Miyada, no contexto do 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2013-2014). Lançando mão de estratégias documentárias audiovisuais, a proposta da dupla integrou “Leituras Sobrepostas”, seção envolvendo experimentos de recepção e leitura, pelos públicos, das mostras “Panoramas do Sul” e “30 anos”, ambas integrantes do Festival.

aplicado por aqueles que privilegiam os domínios da criação, da proposição, do agenciamento e da própria institucionalização, muitas vezes à revelia de uma observação acurada – necessariamente empírica – da recepção *distribuída, emergente e imprevisível* desses mesmos empreendimentos. O que talvez não seja por acaso, tendo em vista que a recepção compreendida nesses termos corresponde a uma dinâmica difusa, acidentada e incerta, propensa a desestabilizar as premissas que orientam a face propositiva das práticas artísticas e institucionais. Sem gozar de autoridade e assinatura, a face receptiva (ao mesmo tempo responsiva) acaba se tornando turva, irreconhecível e, não raro, prescindível a olhos habituados às prerrogativas da autoria e da deliberação.

Carece, portanto, nos ocuparmos dessa *outra metade da matéria*, qual seja, a esfera da recepção das produções e ofertas em arte – não somente artísticas, mas também curatoriais e institucionais. Miyada (2014), por sua vez, reforça que o “sistema da arte” e seus respectivos agentes investigativos – críticos, historiadores, curadores, professores, arte-educadores e gestores culturais –, com todo o arcabouço reflexivo que desenvolvem e comunicam publicamente, tendem a se concentrar, majoritariamente, na primeira parte do assunto, ainda que a história da arte, como ele também pondera, não possa ser concebida sem que se leve em conta – e a sério – a interdependência com sua face complementar: das recepções, no plural. Correspondente ao lado inverso desse leque de produções e proposições, as recepções competem aos públicos mais e menos habilitados, mais e menos diligentes, os quais, de acordo com Isaura Botelho (2011, p. 8), seguem sendo “o elo menos estudado da cadeia [constituída pelos binômios] criação/produção, circulação/difusão, fruição/consumo”. A presente pesquisa procura funcionar como um contrapeso nessa balança pendente para o lado que não o das atividades receptivas.

Diante da assimetria apontada, cabe nos dedicarmos, na condição de pesquisadores comprometidos com as problemáticas e possibilidades da mediação cultural, a contrabalançar a história da produção e agenciamento em arte – tanto dos trabalhos dos artistas como das soluções curatoriais e expositivas e, ademais, das políticas culturais e institucionais – com uma “estória” de suas recepções, articulada a uma leitura ao avesso da história da arte recente, ainda que em termos apenas embrionários, mediante a reunião e sistematização de passagens marginais aos relatos reconhecidos da arte, representativas de atos receptivos que não se deixam recobrir pelos programas e intentos da arte e de sua institucionalidade. Algo que inclusive se beneficia do fato de que frequentar uma exposição e se relacionar com os trabalhos artísticos exibidos por ela corresponde a uma experiência vivenciada “em público”, como também destaca Miyada

(2014), ensejando com isso exercícios de atenção, documentação, análise e publicização dedicados aos modos de recepção e atuação dos públicos em face das invenções e ações artísticas, curatoriais e institucionais.

Nossa contribuição para o vislumbre de uma “estória” das recepções em artes visuais, naquilo que ela se propõe, opera nas chaves empírica e documentária, mediante investimento em registros e inventários alternativos das trajetórias de circulação da arte, privilegiando seus modos variados de apreensão e enfatizando apropriações heteróclitas de seus sistemas simbólicos por parte dos públicos. Enquanto Miyada (2014) reivindica para si, no âmbito de *Mixtape: Videobrasil (\*AMD)*, o lugar de um “cúmplice dos públicos” – posição orientadora de sua produção de vídeos documentários que reúnem e editam depoimentos de visitantes das exposições implicadas no projeto em questão –, a nós interessa cunhar e desenvolver a noção de *públicos dos públicos*. Ou seja, daqueles que se dispõem a *atentar* para seus atos de recepção, deles extraíndo e traduzindo aspectos e problemáticas a serem reinscritos no debate da arte sob a forma de *discussões culturais* – algo que o mediador espanhol Javier Rodrigo Montero (2012, p. 81) chamaria de “conversações culturais complexas”.

A esse deslocamento de ênfase, Néstor García Canclini (2016, p. 213), em referência aos estudos antropológicos e sociológicos em torno da recepção artística, dá o nome de “giro ao receptor”. Tal rotação do enfoque e disposição analíticos – que passam a se dirigir aos públicos e, portanto, às suas condutas e modos de fruir, interpretar e responder à arte – produz diferenças (e desvios) diante daquilo que mais comumente interessa aos agentes investigativos *da* arte, com destaque para os críticos e historiadores, agentes cujas ideias e definições dispensadas aos públicos, no que tange aos papéis que deles se esperam, procuraremos acompanhar neste capítulo. De acordo com o antropólogo, os estudiosos da arte costumam ter olhos, sobretudo, para o “sentido intrínseco” dos objetos artísticos e, como reforço, para as fortunas críticas que os envolvem – ponderação que ecoa nas considerações de Miyada (2014). Como teremos oportunidade de detalhar na tese, o foco nos desígnios das artes visuais corresponde ao cerne das disciplinas que deles se ocupam,<sup>4</sup> de modo que os gestos receptivos diversos e dissonantes a esses escopos restam, via de regra, fora do campo de visão.

Em contrapartida, lançar luz para a instância das recepções dos repertórios simbólicos e práticas proporcionados pela arte implica, ainda de acordo com Canclini

---

<sup>4</sup> Por “disciplinas da arte” entendemos a estética, a história da arte e a crítica de arte.

(2016, p. 213), reconhecer que “os sentidos culturais vão se acumulando e disputando seu lugar de muitas maneiras”, tendo os diferentes públicos e suas variegadas formas de recepção como influenciadores desse processo, levando em conta que seus critérios muitas vezes não coincidem com os dos agentes propositores e especializados – com destaque para os artistas, curadores, gestores e arte-educadores. Encará-los por esse ângulo pressupõe “compreender os receptores na linha das teorias da recepção ativa”,<sup>5</sup> a fim de observar seus modos de fruição e reelaboração como gestos capazes de produzir consequências no âmbito artístico, e para além dele (Ibidem). De saída, embarcando no giro recomendado pelo antropólogo, abdicamos do raciocínio tácito que pressupõe e circunscreve os receptores à condição de *suportes* das intencionalidades e potências da arte – por mais que isso possa representar um risco à própria arte, como veremos neste e nos próximos capítulos.

## 1.2 Esfera da recepção artística

Em que pese a prioridade habitualmente dispensada pelas disciplinas da arte, pelo sistema artístico e, portanto, por seus agentes especializados à referida instância de “fazeção” – portanto, de proposição –, há sem dúvida uma série de autores ocupados em olhar para a esfera da recepção artística. Também os artistas costumam considerar os tipos de envolvimento dos fruidores com suas obras e propostas, mas geralmente o fazem em registro prescritivo, como demonstram os manifestos das vanguardas modernistas, ou sugestivo, no sentido de que as formas de contemplação e fruição de suas criações adviriam delas mesmas, como um desdobramento esperado das possibilidades contidas no próprio trabalho artístico. Isso para não dizer das proposições de cunho participativo, interativo e colaborativo, cada qual portadora de protocolos próprios de implicação dos públicos – desejavelmente tornados experimentadores, coautores e corresponsáveis por ações artísticas, respectivamente.

De todo modo, tanto nas abordagens críticas como nas narrativas historiográficas que tratam dos papéis em tese desempenhados pelos públicos em contato com as vertentes e políticas concernentes às artes visuais, é comum nos depararmos com o público, e com os regimes correlatos de recepção que supostamente os caracteriza, sendo aludidos em

---

<sup>5</sup> A vertente da “recepção ativa” é trabalhada nesta tese com base nas ideias desenvolvidas por Marcel Duchamp (1975), em “O ato criador”; Umberto Eco (1986), em *Obra Aberta*; Roland Barthes (2004), em *O rumor da língua*; Michael Warner (2005), em *Publics and Counterpublics*; Jacques Rancière (2012), em “O espectador emancipado”; e Nathalie Heinich (2008, 2011, 2022), em *A sociologia da arte*, “A arte contemporânea exposta às rejeições” e “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural”, sobre as atividades realizadas pelos fruidores e leitores *na relação* com obras artísticas e com discursos públicos.



termos abstratos. Isso se dá mediante a definição de categorias que, além refletirem prioritariamente as premissas dos criadores artísticos, proponentes curatoriais e intermediários institucionais, encontram-se a nosso ver problematicamente apartadas de seus lastros empírico-emergentes, de natureza performativa e de ordem diversificada, oriundos da recepção *por parte* dos públicos; ou seja, afastadas das *relações contingentes* que estes estabelecem temporária e heterogeneamente, quer com um trabalho artístico, quer com uma exposição ou com qualquer outro tipo de oferta institucional em arte.

Nessas abordagens, como veremos mais adiante em detalhes, inexiste uma aproximação investigativa de cunho empírico voltada à diversidade de situações facultadas pela exibição pública da arte e, assim, à performatividade inerente à posição de público, com seus *atos* concretos e particulares. A esse respeito, Nicolas Bourriaud (2006, p. 15), colocando-se na posição de público, evoca o momento de interação com uma exposição de arte: “percebo, comento e me movo em um único e mesmo espaço”. Vivenciada em público, essa simultaneidade – na qual se reage àquilo que se vê, não raro comentando-o no instante mesmo da recepção e do deslocamento entre as obras<sup>6</sup> – permitiria sondagens ancoradas nas diferentes condutas (e contracondutas) dos visitantes, com tudo o que possam indiciar e significar. Para nossa linha investigativa, esses índices perfazem todo um *repertório* de recepções, percepções, gestos, respostas, apropriações e usos – ordinariamente relegado à invisibilidade ou à mera qualidade de resíduo da cena expositiva – digno de atenção e interesse analíticos.

Embora a generalização dos diferentes regimes de recepção e relacionamento com as obras e propostas dos artistas, e também com os dispositivos curatoriais e institucionais, mostre-se útil do ponto de vista propositivo, ela se revela deveras insuficiente da perspectiva receptiva, relativa às formas de fruição das obras e ofertas *pelos* públicos, sobretudo quando consideramos o caráter emergente, imprevisível e heterogêneo dessa relação. Dado o caráter *relacional* e *interdependente* da arte – cujo reconhecimento se baseia na alteridade, enquanto “resultado de conflitos e negociações com o olhar dos outros”, na acepção de Canclini (2016, p. 220) –, pode-se contra-argumentar que a definição de “papéis de recepção” em linha com os intentos dos artistas, curadores e gestores perde, reiteradas vezes, a chance de discernir e nomear posições em

---

<sup>6</sup> Esse movimento é encenado em registro alegórico no filme *Arca Russa* (2002) (\*AMD), de Aleksander Sokúrov, rodado nas galerias do Museu Hermitage, em São Petersburgo. No plano sequência sem cortes, o personagem misterioso vivido por Sergei Dreiden, um certo “Marquês”, flana entre as obras da rica coleção, comentando-as, interagindo e conversando com outros visitantes, além de dançar, cantar etc.

função das formas plurais, frequentemente heterônomas, de recepção e resposta dos próprios públicos – justamente aqueles a quem se atribuem determinadas categorias. Nisso reside o núcleo do nosso problema: uma vez que os públicos manifestam, em seus atos de recepção, comportamentos e formulações amiúde discrepantes dos objetos de fruição e das oportunidades de acesso a eles, por que seguir nomeando-os *apenas* com base nas postulações da arte e de sua institucionalidade? Nossa hipótese é de que uma leitura consequente desses atos deslocados dos planos de intenção da arte *depende* da constituição de categorias a partir das próprias agências receptivas.

Esquiva a padrões estabelecidos por um domínio que se quer autônomo, com princípios e critérios próprios, a estranheza ou mesmo a impertinência dessas outras formas de recepção estão relacionadas a “juízos *heterônomos*” balizados por critérios alheios aos da especificidade artística, relativizando-a na medida em que interage com ela a partir de “valores do mundo comum” (CANCLINI, 2016, p. 218-219, grifo nosso). A esse respeito, a título de exemplo, é sintomática a máxima de viés purificador do historiador da arte Rudi Fuchs, diretor artístico da Documenta 7 (1982), que no catálogo da mostra anuncia uma de suas principais preocupações: “Desvencilhar a arte das diversas pressões e perversões sociais que ela tem enfrentado” (FUCHS *apud* HUYSSSEN, 1992, p. 17), em trecho reproduzido por Andreas Huyssen no ensaio “Mapeando o pós-moderno” (\*AMD).<sup>7</sup> Não é de todo incompreensível que os agentes da arte queiram protegê-la da vulgaridade das forças mundanas, buscando preservar sua excepcionalidade. A questão, porém, é que sua existência pública *depende* do intercâmbio com essa mundanidade. Negar-se a lidar com ela condiz a abrir mão de pensar a inserção da arte no mundo comum, do jeito como ele é, com as contradições e confusões que essa entrada compreende.<sup>8</sup>

Nossa indagação dos “papéis de recepção” reflete, ademais, o entendimento de Leo Steinberg (2008, p. 23) de que os públicos não devem ser confundidos com “algumas pessoas em particular”, na medida em que dizem respeito a uma “noção funcional”. Operativa, temporária e contingente, a posição de público pode ser performatizada por

<sup>7</sup> Huyssen (1992, p. 15) abre seu texto narrando uma visita à Documenta 7 (1982) em companhia de seu filho Daniel, então com cinco anos de idade, ocasião em que o crítico teria tornado a arte pós-moderna e suas nostalgias “palpáveis” para si. Depois de a criança ser diversas vezes advertida pelos guardas quanto à proibição de mexer nos trabalhos artísticos, o “crítico-pai” pôde constatar, a despeito da heterodoxia dos trabalhos expostos, o zelo em garantir “um domínio de pureza para a arte” (Ibidem, p. 18).

<sup>8</sup> Durante a elaboração da tese, publicamos um artigo especificamente sobre a ideia de que as recepções distribuídas da arte são responsáveis por *aportá-la* no mundo, com os acidentes e complicações que isso implica. Cf. SILVA, D. M. “Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história”. In: *Ars*. São Paulo, v. 18, n. 40, 2020, p. 196-236.

*qualquer um*, a depender especificamente da *atenção dedicada* ao objeto artístico ou a determinada oferta institucional em arte, o que implica, em cada caso, “um *papel desempenhado* pelas pessoas” enquanto públicos (Ibidem, grifo nosso). Evidentemente, todo papel porta suas próprias funções e convenções, o que leva o autor a considerar que, na atuação frutiva, “as pessoas são impelidas ou [mesmo] forçadas por uma determinada experiência” (Ibidem). Cada uma delas envolve um conjunto de expectativas e códigos definidos por quem concebe o objeto ou motivo da atenção. Essas *condicionantes*, patentes nas obras artísticas, nos discursos curatoriais, nas configurações espaciais e arquitetônicas e nas políticas institucionais, convergem com nossos propósitos investigativos, uma vez que permitem a *confrontação* entre as proposições e as recepções ensaiadas no campo da arte – num panorama em que, como temos argumentado, as primeiras gozam de primazia.

Optamos, inclusive, por iniciar nosso enfrentamento do problema focalizando os programas artísticos e as políticas institucionais naquilo que eles postulam em relação a seus públicos, reunindo as principais linhas “contratuais” dos papéis e atribuições que lhes são reservados, assim como alguns registros de suas “figurações” em esquemas explicativos que os tomam por prolongamentos das intencionalidades e arranjos procedentes dos agentes da arte. Chama atenção nesse levantamento histórico, que procura dar conta de alguns dos principais vetores dos séculos XX e XXI em relação às posições reservadas aos públicos das artes visuais, o fato de que tanto as “cláusulas” imputadas a eles quanto os registros de sua implicação nos processos receptivos correlatos sejam formulados e anunciados como que *à revelia* deles. Nos relatos que seguem, os públicos parecem não ter tido a oportunidade de negociar esses “contratos” e, além disso, de revisar seus próprios “testamentos”. Como se poderá notar, faltam a esses documentos da história da arte as *rasuras* inevitáveis produzidas pelos públicos.

Aventamos que entre as razões para as narrativas historiográficas e abordagens críticas prescindirem das idiossincrasias da recepção, em favor de visões gerais e classificatórias nesse quesito, esteja a pressuposição de que a natureza de envolvimento dos públicos com essas produções e ofertas corresponde a um desdobramento direto das criações dos artistas, de um lado, e das mediações curatoriais e institucionais, de outro – quando em realidade constatamos, ao deslocar o foco para as condutas dos públicos em sua variedade inabarcável, uma pletora de reações e respostas frequentemente desencaixadas dessas iniciativas, inclassificáveis do ponto de vista artístico, ou demandantes de outras tipificações, como verificaremos de forma extensa neste estudo.

Canclini (2016, p. 15) adverte, com respeito a isso, que “não há uma continuidade automática” entre, de um lado, os procedimentos artísticos e as estratégias utilizadas para sua difusão e, de outro, “as percepções e as respostas dos espectadores”.

Às abordagens notadamente abstratas dos regimes de recepção – dado seu compromisso com a conceituação e teorização da indução e do impacto dos processos artísticos, curatoriais e institucionais nos públicos e em seus ambientes culturais – parece não importar tanto a *verificação* dos modos como tais criações e mediações são efetiva e diversamente recebidas por eles, que acabam reportados como *figurantes* em reflexões e relatos que desaparecem com as particularidades de suas recepções e réplicas aos chamados de artistas e curadores e aos apelos institucionais. Como averiguaremos neste capítulo, parte importante da literatura dedicada às problemáticas da recepção em artes visuais, em particular aquela voltada a pensar as mudanças implementadas nas modalidades de fruição, e mesmo as alterações provocadas nas sensibilidades, durante o século XX e início do XXI, lança mão de designações gerais para indicar padrões condizentes a posições e condutas dos públicos, desincumbindo-se, contudo, do levantamento e análise das evidências empíricas de seus atos de recepção propriamente ditos. De caráter normativo, essas denominações adotam como solo comum aquelas que seriam as personificações básicas do público no arco histórico da arte considerada em termos modernos e pós-modernos, desde o momento em que a frequência de exposições de arte se tornou uma atividade pública, acessível ao cidadão comum – graças ao advento dos museus na Europa, em fins do século XVIII.

Concentrados nos séculos XX e XXI, referimo-nos às condições de *espectador*, *participante*, *interator* e *colaborador*, para ficarmos com as mais difundidas e consagradas. Frequentemente usadas em sentido linear, essas nomeações substituem-se umas às outras na trajetória histórica dos programas artísticos, de um discurso epocal a outro, dando a problemática impressão de se tratar de um processo evolutivo – ou involutivo, a depender da perspectiva teórico-crítica adotada – da recepção em arte. Esse pretenso deslocamento da condição “a” para a condição “b”, em que uma sobrepujaria a outra, negligencia o fato de que tais condições (e, principalmente, as disposições que lhes subjazem) podem conviver entre si, sobrepondo-se ou mesmo confundindo-se em uma mesma situação frutiva, quando não refutadas por posições alheias a elas. Há, ainda, as designações de cunho mais institucional, como as de *público*, *visitante*, *consumidor cultural* e *turista*, as quais também anunciam o que é esperado daqueles que se relacionam

com as artes visuais e suas plataformas de difusão, estipulando os papéis que lhes são reservados.

Os “contratos” de mão única, redigidos por aqueles que ocupam os postos avançados e propositivos da arte (artistas, curadores, gestores, críticos, historiadores, professores, arte-educadores), são hábeis em sugerir figuras genéricas e sujeitas às “cláusulas” da arte, destituídas de corpos com organicidade e iniciativa próprias. Veja-se, nesse aspecto, a posição consagrada ao *espectador*, que, conforme provocação de Brian O’Doherty (2002, p. 37), padece de evidente falta de consistência e aptidão:

Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente. Ele – tenho certeza de que se trata mais de homens que de mulheres – apareceu com o modernismo, com o desaparecimento da perspectiva. Parece ter nascido do quadro e, como um Adão sensível, é várias vezes atraído de volta para contemplá-lo. O Espectador parece um pouco taciturno; ele não é eu ou você. Sempre disponível, coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença. Esse coadjuvante complacente está pronto para representar nossas conjecturas mais fantasiosas. Ele as experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções [...]. Ele não apenas fica de pé ou senta-se diante de uma ordem; deita-se e até engatinha quando o modernismo lhe impinge seus últimos ultrajes.

Nessa imagem-tipo, delineada com ironia evidente por esse artista e teórico, salta aos olhos o caráter indeterminado do personagem silencioso e obstinado que, conforme a narrativa *da* arte moderna, teria surgido da própria tela, como se fosse sua prole masculina, obediente e resignada. Decalcado do projeto modernista, com suas premissas retinianas e seus ideais transcendentais – infensos ao corpo do fruidor e às contingências do mundo –, o espectador desempenharia, constrangido e com prontidão exemplar, as funções que lhe são atribuídas, ou mesmo “impingidas”, por meio de “instruções”, “ordens” e, inclusive, “ultrajes” expressos pelas obras e pelos arranjos espaciais (artificialmente atemporais) responsáveis por exibi-las. No registro alegórico supracitado, o espectador segue regras estritas, conduzindo-se exatamente de acordo com o que se espera dele.

Entretanto, é ao ator secundário, figurante sempre “pronto para representar nossas conjecturas mais fantasiosas”, nessa constante que perdura como herança questionável do modernismo, que se volta o “giro” de que falávamos – encorajado e subsidiado por experimentos investigativos de corte etnográfico e/ou munidos de arquivos alternativos, dispostos a escarafunchar o que se passa *entre* a audiência e a obra de arte. É por meio

desse movimento elíptico e rastreador, atento aos atos performatizados por esses “coadjuvantes” da cena artística, que pretendemos verificar em que medida o espectador e seus papéis correlatos (de participante, interator e colaborador, assim como os de público, visitante, consumidor e turista) se portam conforme as “conjecturas” que os imaginaram e conceberam, ou se, enquanto “filhos” rebeldes, e até mesmo equivocados, as desafiam ou recusam, adulterando suas próprias “certidões de nascimento”. A “complacência” dessas “crias” se revela apenas aparente quando flagramos, empiricamente, suas “má-criações”.

Para adentrar os discursos que explicitam as pressuposições geradoras e classificadoras dos públicos, com vistas a estruturar nossas considerações problematizadoras das ordenações que eles trazem, optamos por estabelecer uma distinção que, embora esquemática, nos auxiliará no esforço em tratar de alguns de seus aspectos principais e, conforme nossa visão do problema, enfrentar (além de esgarçar) o que avaliamos como seus limites. Essa diferenciação aponta, em uma de suas vias, para os programas delineados pelos artistas no que tange aos modos de fruição de suas obras ou de envolvimento em suas propostas pelos públicos e, na outra, para as mediações curatoriais e institucionais em suas formas de extroversão da arte e de atração das audiências, tendo a galeria e o museu de arte por referências.

Como horizonte de investigação e reflexão, entendemos ter adiante desafios analíticos e descritivos – no fundo, epistemológicos – ligados à possibilidade de se repensar e repropor “categorias de recepção” nas artes visuais, buscando derivá-las de experiências concretas, particulares e plurais – protagonizadas pelos públicos em seus atos de recepção frequentemente estranhos e inabrangíveis pelas classes originárias das instâncias propositivas, num campo que se pretende específico e equidistante de vulgaridades expressas pela instância receptiva, sobretudo por seus segmentos desavisados da autonomia artística. Com isso, buscamos colocar as categorias estabilizadas e consensuais de recepção entre parênteses, procurando abrir espaço para *outras* encarnações e figurações. Antes disso, porém, será necessário procedermos uma espécie de recenseamento daquelas categorias. Basicamente a isto se propõe este capítulo, que delimita e prepara o terreno para os movimentos e capítulos subsequentes.

### **1.3 Espectador reduzido ao olho**

A figura do espectador é apresentada por O’Doherty (2002, p. 37) como “um fantasma errante” perdido pelos recintos da galeria de arte moderna, diante de pinturas destituídas

do conteúdo narrativo que guiara a experiência com a imagem pictórica por quatro séculos. A desorientação desse “vulto espectral” se deve, particularmente, à supressão daquilo que, do século XVI ao XIX, pautou a decodificação das imagens representadas sobre a tela, a saber, o ilusionismo e suas alusões figurativo-literárias. Conforme o modernismo avançava, o motivo antes figurado sobre a tela – por meio de artifícios emuladores de profundidade, volume, localização e temática narrativa – ia se esvaindo em prol da literalidade, da opacidade e da planaridade da superfície pictórica, tornada ela mesma o “motivo” da pintura, ao passo que seu “conteúdo” passa a residir na formalização pictórica em si. Esse arco abrange, segundo o autor, o modelo de construção plástica que, assumindo e valorizando (paulatinamente) a bidimensionalidade como condição inerente a esse suporte, predominou desde de Paul Cézanne,<sup>9</sup> em fins do século XIX, até a *Color Field* (pintura de campo de cor) norte-americana, em meados do século XX (O'DOHERTY, 2002, p. 32).

Tal “expulsão” sofrida pelo espectador, banido do “Éden do Ilusionismo” e exposto à opacidade da superfície da tela, pode ser inicialmente notada no desconforto dos primeiros observadores das pinturas impressionistas (Ibidem, p. 35). Conforme O'Doherty (2002, p. 63), estes “devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros”, na medida em que, além de estranharem a aparência daquelas desfocadas pinturas, não sabiam exatamente onde se posicionar para observá-las a contento. Habitados a encarar o quadro emoldurado como uma “janela” que lhes franqueava a visão de cenas imediatamente distinguíveis, esses observadores enfrentavam problemas perceptivos para discernir os motivos das pinturas de artistas como Claude Monet, Camille Pissarro e Alfred Sisley, entre outros. Se chegassem perto demais da tela, seu tema se diluía numa miríade de pinceladas. Quando se distanciavam, o mesmo aparecia apenas em termos evocativos. Forçados a esse vai e vem diante do quadro, tais observadores experimentavam um objeto que, ele próprio, “emitia instruções” (Ibidem).

Além de instruções, a pintura moderna, com toda sua diversidade, se distinguirá por provocar no público, de modo sistemático, uma profusão de sentimentos de “desconforto”, circunstância que Steinberg (2008, p. 24-25) identifica como “a situação do público” exposto à arte moderna. Essa condição, segundo ele, não se limita à “massa

---

<sup>9</sup> Cézanne é a referência adotada por O'Doherty como marco inicial da “pintura de superfície”. Já críticos como Clement Greenberg e Michael Fried têm na obra de Édouard Manet o “ponto de partida” da pintura modernista, no sentido de sua progressiva planaridade. Cf. HARRISON, C.; WOOD, P. “Modernidade e modernismo reconsiderados”. In: WOOD, P. [et al.]. *Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 170-256.

carrancuda, anônima, intolerante, a quem chamamos público”, uma vez que também inclui os próprios artistas, quando estes desempenham – nos termos “funcionais” de que fala o autor – o papel de público das obras de seus pares (Ibidem, p. 23). A eles se devem, “sempre que aparece uma arte realmente nova e original”, as reações mais enérgicas (Ibidem, p. 22). Nesse quesito, somos colocados a par de uma série de *controvérsias* envolvendo a pintura de um artista aos olhos de outros. Por exemplo, (a) Paul Signac *desdenhando* das opções representacionais e formais de *Alegria de viver* (1906), de Henri Matisse; (b) o próprio Matisse, em 1908, na condição de jurado do Salon d’Automne, *rejeitando* as paisagens cubistas de Georges Braque; (c) este, ao ver pela primeira vez *Les Femmes d’Alger* (1907), de Pablo Picasso, *ironizando*: “é como se devêssemos trocar nossa dieta usual por uma dieta de estopa e parafina”; e, ainda, (d) os cubistas *renegando* o *Nu descendo uma escada* (1912), de Marcel Duchamp (Ibidem, p. 25). Sem falar da *mordacidade das críticas* deste último à arte “retiniana” de Matisse e Picasso.

Se para os artistas de vanguarda, predispostos às rupturas e às experimentações plástico-formais, as produções de seus colegas soavam como afrontas ou exigências desmesuradas, despertando reações como as que pontuamos acima, que dirá para públicos ordinários, menos afeitos às “perturbações ou revoluções constantes [da forma artística]”, nas palavras de Claude Lévi-Strauss, em entrevista na qual o antropólogo analisa o processo de individualização, e autonomização, da arte no Ocidente, no transcurso da modernidade artística – destacada, portanto, das demais dinâmicas sociais (CHARBONNIER, 1989, p. 55). Interessa-nos, nas considerações pontuais de Lévi-Strauss e Gell (2018) trazidas para cá, o olhar antropológico que relativiza a excepcionalidade da arte, observando-a como uma dimensão da vida social, entre outras, que busca se distinguir das demais mediante o desenvolvimento de expedientes que lhe seriam próprios. Mas, independentemente do estatuto excepcional da arte no Ocidente e da diferença nos perfis da audiência da arte moderna, Steinberg (2008, p. 23-25, 35) afirma que a experiência de recepção, “pelo menos desde Cézanne”, se notabiliza por gerar no público estados de “choque”, “ansiedade”, “atordoamento”, “frustração”, “mal-estar”, “raiva”, “tédio”.

Padecimentos como esses se devem ao fato de que, defronte uma pintura como *Alegria de viver*, de Matisse, a mesma desdenhada por Signac, o público é impelido a “descartar os hábitos visuais” contraídos na contemplação de quadros figurativos da tradição; logo, ao mirar a cena pintada sobre a tela, seu observador vê abaladas “certas pressuposições habituais” que guiavam seu olhar (Ibidem, p. 26-27). Podem ser listadas,



nessa direção, alterações testadas pelo pintor nas convenções atreladas ao artifício ilusionista. Se diante de um quadro de cavalete o observador estava autorizado a discernir figuras e a atestar sua volumetria e estabilidade, desfrutando de descobertas visuais calcadas em recursos simuladores de concretude, *Alegria de viver* produz “uma curiosa falta de recompensa”, na medida em que as figuras ali representadas “não têm [a] coerência ou articulação estrutural” esperadas de uma representação figurativa (Ibidem, p. 26). Além do que, os contornos marcados que envolvem cada uma delas “impedem qualquer materialização de volume”, frustrando o olhar em busca de densidade (Ibidem). Responsável por essas ponderações, Steinberg entende que os recursos mobilizados pelo artista na pintura em questão concorrem para retirar a “energia” das figuras delineadas, fazendo-a irradiar para o espaço em torno delas, distribuindo-se pela tela de forma rítmica e expansiva, em termos bidimensionais (Ibidem). Ao proceder assim, o pintor desaparece, de um lado, com as figuras individuais e, de outro, com sua solidez e locação no espaço representado, fazendo colapsar tanto os volumes das figuras como a profundidade que deveria acolhê-los. Isso tudo “para que fôssemos forçados a reconhecer um sistema [pictórico] diferente”, com toda a sorte de “desconfortos” que esse tipo de operação provoca na percepção (Ibidem, p. 27).

O exemplo de Matisse corresponde a um precedente, entre muitos outros, da liberdade experimental – no sentido da elaboração visual – assumida pelos artistas modernos no trato com a forma plástica, algo que se convertia em um desafio agudo para o público, que se via a todo tempo açulado por concepções visuais demolidoras de seus critérios e valores. Paradoxalmente, a carga de sentimentos negativos provocada pela incessante transmutação dos estilos na arte moderna, sintetizada por Steinberg (2008, p. 24) como a “emoção da dor”, acaba por se converter, segundo ele, em “vício”. Até ao menos o Expressionismo Abstrato norte-americano, para tomar outro marco evocado pelo autor, a “relutância inicial” diante do *novo* – esse valor que, aliado à originalidade, dá o tom do modernismo em arte – funciona como motor da “adaptação do gosto”, assim como da “domesticação do ultrajante” (Ibidem), a ponto de o autor arriscar um curioso cálculo representativo da dinâmica de absorção no alto modernismo:

[...] Leva cerca de sete anos para um jovem artista de temperamento impetuoso deixar de ser *enfant terrible* e tornar-se um estadista maduro – não tanto porque ele muda, mas porque o desafio que lança ao público é rapidamente assimilado. (Ibidem, p. 24)

Exaurido em menos de uma década, o “valor do choque” característico dos estilos das vanguardas modernas, de tão reiterado, vai se transformando em uma nova regra geral, em um novo cânone – mesmo que pelo lado reverso, enquanto *tradição do novo* (Ibidem). A propósito do público implicado nesse processo e vendo-se como pertencente a ele, Steinberg (2008, p. 25) compreende a “ansiedade perene” diante do novo como a “nossa condição normal” – no caso, a dele. Estabelecendo-se culturalmente, “em pouco tempo, o novo parece familiar, em seguida, normal e elegante, e por fim, oficial” (Ibidem, p. 24). Essa oficialidade – cujo corolário é a incorporação da arte moderna como ferramenta de *soft power* do imperialismo norte-americano, em meados do século XX<sup>10</sup> – deve contar com uma moldura espacial e institucional solene, capaz de ratificar as instruções e, também, de polir os “desconfortos” inerentes à pintura moderna.

O espaço concebido para a exibição ideal da obra de arte moderna é chamado, no jargão da arte, de “cubo branco”, ambiência com que se ocupa O’Doherty (2002) em sua análise crítica dessa tecnologia expositiva e de sua carga ideológica. Em conluio com as pinturas que expõe em seu interior, seu ambiente “redefine a condição de observador” em função das convenções e protocolos estipulados pelo modernismo e pela correspondente centralidade conferida à *percepção pura* – ou pretensamente pura (Ibidem, p. 36). O público passa, então, a ser tido como entidade bipartida, sendo o “Espectador” a sua parte mundana e indesejada, enquanto o “Olho”, esse órgão “supersensível”, representa sua porção almejada, bem-vinda e respeitada (Ibidem, p. 40). O “Olho” é, ali, considerado como “muito mais inteligente” do que seu portador “obtusos” – corrompido por manias e veleidades alheias ao metiê plástico-visual, logo, ao que de fato *importa* (Ibidem). Aparelho “muito apurado, nobre até, estética e socialmente superior ao Espectador”, ele pode muito bem “ser treinado”, enquanto o “Espectador”, esse ser de necessidades corporais e vontades prosaicas, não (Ibidem).

É nessa direção que Simon Sheikh (2015, p. 235), atento às críticas formuladas por O’Doherty nos anos 1970,<sup>11</sup> chama atenção para o fato de que, ao adentrar o cubo branco, o “Espectador deve ser separado de seu corpo e, portanto, de sua história e sociabilidade, tornando-se apenas um ato abstrato e flutuante de olhar”.<sup>12</sup> Isso se dá em

---

<sup>10</sup> Quanto a isso, cumpre mencionar a transferência do centro da arte ocidental, da Europa, para os Estados Unidos da América (EUA), num deslocamento provocado principalmente pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com a consequente imigração de parcela expressiva de agentes artísticos influentes do modernismo europeu para este lado do Atlântico.

<sup>11</sup> Os ensaios do livro *No interior do cubo branco* (2002) foram previa e esparsamente publicados na revista *Artforum*, em 1976.

<sup>12</sup> Todas as citações em língua estrangeira reproduzidas na tese têm tradução nossa.

conformidade com aquilo que O’Doherty (2002, p. 41) chama de “linha dominante do modernismo”, que tem na superfície pictórica, e na dinâmica interna de suas formas, um território a ser habitado exclusivamente pelo “Olho”. Todo poderoso, esse órgão “especializado” goza de completa reverência (Ibidem, p. 40). Percebendo, discriminando, decidindo, ponderando, comparando, pormenorizando, ele se revela “imbatível para olhar um tipo particular de arte” (Ibidem). Demandante de universalidade e poder de transcendência, essa (em realidade) peculiar modalidade artística busca enquadrar o observador em uma “etiqueta” que o coloca em pé e aprumado, com seu corpo rijo mantido em paralelo à superfície pictórica e à parede que a sustém, em atitude de subserviência à experiência eminentemente óptica (Ibidem, p. 33). Experiência essa refutada por Duchamp, já nos anos 1910, como procedente de uma arte por ele identificada, e depreciada, como “retiniana” (PAZ, 2002, p. 10). Essa arte e a disposição meticulosa de seus exemplares no espaço expositivo moderno solicita uma espécie de *olho ambulante*, o qual, na linha de Sheikh (2015, p. 235), “se torna um substituto para o corpo [tido como] problemático”.

Esse aspecto ideal e abstratizante, que privilegia a percepção da forma em sua promessa e ilusão de pureza, representa a base da “concepção modernista de espaço”, traduzida na noção igualmente abstrata de “cubo branco” (O’DOHERTY, 2002, p. 36). Desse modo, a “estética da superfície” (Ibidem, 18) terá exigido para si um espaço de exibição e fruição – a galeria de arte, museológica ou comercial – que a respaldasse e a liberasse para adquirir plena *autonomia*, no sentido de uma vida própria da obra, baseada no jogo de formas (linhas e cores expressivas trabalhadas e valoradas nelas mesmas), em uma autossuficiência desejosa de se isolar daquilo que pudesse interferir e prejudicar sua integral captação pela retina. A imagem de uma câmara hermética talvez seja a que mais se aproxime dessa ambiência expositiva asséptica e ensimesmada. Nela, o espaço é fechado, a iluminação uniforme, as paredes brancas, as janelas lacradas e os estímulos exteriores barrados de modo eficaz. Imaculada, a “câmara estética” da arte moderna se pretende isenta da passagem do tempo, bem como de suas contingências e reveses (Ibidem, p. 3).

Sua “eternidade de exposição”, com o que traz de ideológica e fictícia, exige uma presença paradoxal: “é preciso já ter morrido para estar lá” (Ibidem, p. 4). Na introdução aos ensaios de O’Doherty, Thomas McEvelley aponta o que não se pode fazer ali. Ao ingressar, o espectador-visitante não deve falar no seu tom de voz corriqueiro, assim como não deve rir, comer, beber, deitar, cantar, dançar e namorar. Tais gestos condizem a

atitudes interditas por um local isolado das variáveis da realidade e das idiosincrasias do sujeito, vetadas em favor da transcendência da forma artística. Logo, uma vez que o corpo e a realidade se veem interditados ali, o acesso ao “cubo” restringe-se aos espectros e às fantasias de dominação de uma espécie de casta que disfarça seus artifícios por meio da arte. Provém disso a afirmação de Sheikh (2015, p. 235) a respeito do “Espectador”, o qual corresponderia, também ele, a uma “entidade totalmente fictícia”, na medida em que exerce um papel voltado a exorcizar aspectos incontornáveis da realidade e do mundo. Mesmo o “Olho” que o “Espectador” faz rondar pelos recintos da galeria, “varrendo” suas paredes e superfícies pictóricas, olha para aquilo que lhe foi determinado olhar e, ao fazê-lo de maneira exemplar, “pode acabar olhando para si mesmo” (O’DOHERTY, 2002, p. 40). Solipsista, assexuado e desencarnado, “ele não serve nem um pouco para olhar táxis, acessórios de banheiro, garotas, resultados esportivos”, essas vulgaridades que conspurcam a ansiada pureza da forma artística, conforme a crítica talvez chapada de O’Doherty (Ibidem).<sup>13</sup>

Como se nota, a categoria *espectador* é forjada e apurada por protocolos que se estabelecem em sentido circular e tautológico: da pintura planar retiniana ao cubo branco, seu ambiente expositivo por excelência, e vice-versa. No meio dessa configuração perceptiva, e das exigências comportamentais e fruitivas que lhe correspondem, encontra-se o personagem cujo papel deve ser desempenhado em função de determinantes delineadas pelos artistas e, também, pelos agentes intermediários responsáveis pela extroversão e promoção de suas produções. Figurante submisso no relato de O’Doherty, o espectador dá sinais de insubordinação – ainda que vagos – na abordagem de Steinberg (2008, p. 21), que procura se valer de “outros critérios” para pensar a “situação do público”. A propósito, o câmbio de critérios para se conceber, discernir e visibilizar os modos particulares, e impróprios, de recepção exercidos por públicos das artes visuais, espectadores ou não, encontra-se no cerne de nossas preocupações com o presente

---

<sup>13</sup> A filosofia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, por exemplo, compreende o problema da visão na arte em outros termos. Sua fenomenologia da percepção concebe o olhar como um ato de conhecimento atrelado à consciência do corpo. Para o filósofo, esse conhecimento é tecido por apreensões estético-visuais das coisas do mundo, nelas incluídas as obras de arte, por um corpo consciente e reflexivo cujas janelas para o exterior se situam nos olhos. Portanto, as percepções advindas dessa relação mediada pelo olho não se restringiriam à pura visualidade, ao passo que esta mobiliza diferentes sentidos corporais, embora os estímulos que os afetam estejam cifrados em visualidades. Cf. ARANHA, C. S. G. “O olhar criador a partir de Merleau-Ponty”. In: *Revista do Instituto Unisinos* – IHU on-line, ed. 378, 2011. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4156-carmen-sylvia-guimaraes-aranha>>. Acesso em: 9 mai. 2023.

recenseamento – ponto de partida para o trabalho de elaboração de categorias receptivas testadas com base nos atos de recepção propriamente ditos, e não nos preceitos da arte.

Alguém poderá objetar, todavia, que o cubo branco e os preceitos que ele estipula ao *espectador reduzido a seu olho* são tardios e que, ademais, sequer chegaram a vigorar no ambiente artístico brasileiro, no período moderno. Sobre o caráter temporão dessa ambiência consolidada já no contexto norte-americano do pós-Segunda Guerra, naquilo que se convencionou chamar de “alto modernismo”, trata-se de identificá-la como ápice de um projeto estético e ideológico, enquanto seu momento áureo, não importando que sua incorporação nos contextos europeu e brasileiro tenha se dado, no caso do primeiro, extemporaneamente às vanguardas históricas, ao passo que, no do segundo, essa importação tenha sido quase nula no que diz respeito às características arquitetônicas e espaciais – ainda que em termos estético-ideológicos ela tenha, sim, exercido influência verificável. O que de fato convém à nossa discussão são os *princípios que baseiam* essa conformação espaço-temporal expurgatória, e as condições que estabelecem aos espectadores. Ao vasculhar documentos capitais da modernidade artística brasileira, nos deparamos com linhas coincidentes àquelas que balizam a pertinência do cubo branco – enquanto imagem ideal – do ponto de vista do empreendimento modernista triunfante. Nisso, a noção de *pureza* funciona como um pressuposto comum.

Exemplar desse entendimento fundado na defesa do que é *específico* de cada meio artístico, na conjuntura de modernização das artes no Brasil emblemada pela Semana de Arte Moderna de 1922,<sup>14</sup> é a conferência proferida por Mário de Andrade (2010) no Theatro Municipal de São Paulo, na noite de 15 de fevereiro daquele ano. Na ocasião, discursando sobre as tendências da poesia modernista, o escritor toma primeiro a música e depois as artes plásticas como paradigmas em seus argumentos sobre o que identifica como “artes puras” (Ibidem, p. 37). Em ambas as modalidades, trata-se de refutar em definitivo a “imitação”, ou seja, o uso de recursos expressivos para a mimetização de aspectos da natureza e da realidade – sendo reputada aos “homens pouco livres” a incompreensão desse axioma (Ibidem). A música teria saído na frente no propósito purificador, beneficiada por sua inerente dificuldade em imitar as coisas do mundo,

---

<sup>14</sup> Escapa aos propósitos de nossa pesquisa a discussão sobre a possível captura dos modernismos brasileiros, no plural, pelo modernismo paulista e pela centralidade conferida por este às modalidades artísticas consagradas – ambos os aspectos considerados por certos autores como resultantes de um projeto elitista, hegemônico e, nesse sentido, bandeirantista. Cf. CARDOSO, R. “O problema do modernismo brasileiro”. In: *Suplemento Pernambuco*. Recife, 28 jun. 2021. Artigos. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br/artigos/2713-o-problema-do-modernismo-brasileiro>>. Acesso em: 9 mai. 2022.

embora a presença da palavra guardasse resquícios de alusões extrínsecas à própria composição musical. De acordo com o raciocínio de Mário de Andrade, foi a libertação da palavra, aliada ao advento da “notação medida” e ao incremento dos “instrumentos solistas”, que permitiu o surgimento da “música pura” (Ibidem). Seus mestres fundadores, na grafia mariodeandradiana, foram “João Sebastião Bach e Mozart”, no século XVIII, conferindo à música o estatuto de *obra de arte*, “como só seria definida duzentos anos depois”, quando sua autonomia face a outras esferas da vida lhe concede a posição de “uma máquina de produzir comoções” (Ibidem).

Portanto, dois séculos antes da “chegada ao Brasil de um estado de espírito novo universal, revolucionário”, nas palavras de outro Mário, o Pedrosa (2004, p. 135), esse “ideal de arte pura”, responsável por “comover por meio da beleza artística”, e de “nada mais” do que isso, já estava de alguma forma colocado pela música, nos termos de Mário de Andrade (2010, p. 37-38). Transpor essa compreensão para o domínio das artes plásticas, segundo o admirador, crítico e colecionador de primeira hora, implicava reconhecer e sustentar que “a pintura podia e devia ser unicamente pintura”, e que o importante é o “equilíbrio de cores, linhas, volumes numa superfície” (Ibidem, p. 37). O tema figurativo da composição pictórica, por sua vez, devia ser submetido à “deformação sintética, interpretativa, estilizadora”, a fim de não se limitar a um “comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida” (Ibidem). A mesma lógica vale para a escultura, considerando as características próprias a seu meio expressivo, o que significa valorizar e explorar “o dinamismo da luz no volume [escultórico]”, bem como “o caráter arquitetural e monumental da sua interpretação [pelo artista]” (Ibidem).

No retrovisor de Mário de Andrade, em sua conferência de 1922, estão as pinturas de extração expressionista e cubista de Anita Malfatti e as esculturas maciças e destituídas de detalhes de Victor Brecheret, com as quais ele e seus pares travaram contato (encantado) na segunda metade da década de 1910 e início da de 20, respectivamente. Aliás, quando passamos de sua explanação no acontecimento que marca o processo de modernização das artes no país para o balanço desse mesmo evento e de sua gênese, escrito três décadas depois, por Mário Pedrosa (2004), tomamos conhecimento de uma espécie de *mito fundacional* do modernismo entre o grupo de jovens poetas e artistas paulistas. Reunidos em torno da pintora e do escultor com bagagens internacionais – “alto-falantes de uma força universal e nacional”, conforme expressão de Andrade citada por Pedrosa –, esses novatos criadores sedentos pela renovação das linguagens artísticas terão vivido “uma experiência psíquica” determinante em suas trajetórias (Ibidem, p.

136). Mais até do que isso, “uma vivência mágica preliminar”, qual seja, a convivência iniciática com as produções pictórica de Malfatti e escultórica de Brecheret (Ibidem). Daí Pedrosa afirmar que a irrupção da modernidade artística no seio do grupo paulista não tenha sido de ordem literária e/ou conceitual:

O fogo divino não veio de leituras, mas de uma experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas. (Ibidem, p. 136-137)

A alusão, aqui, é ao vigor formal de obras como *O homem amarelo* (1915), *A mulher de cabelos verdes* (1915) e *A estudante russa* (1915), de Anita Malfatti – mas que também vale para *Cabeça de Cristo* (cerca de 1920), escultura de Brecheret que rendeu a Mário de Andrade famigerada arenga junto à sua família. Esse mito iniciático-fundacional, ilustrado pela imagem forte do “fogo divino”, encontrará ressonância no processo posterior de institucionalização da arte moderna no Sudeste brasileiro, entre os anos 1940 e 50, particularmente em São Paulo, e em sua difusão voltada a setores mais amplos da população, por meio de equipamentos artístico-culturais de amplo alcance – aptos a prover o acesso à arte a parcelas que extrapolavam as das elites cultural e econômica. Embora não se trate do cubo branco enquanto tal, devido a conformações locais, são as tipologias (e os compromissos) do museu de arte moderna e da bienal de arte que entram em jogo, aqui implantadas *também* de acordo com as exigências de pureza e autorreferencialidade da arte moderna – atreladas ao *soft power*<sup>15</sup> exercido pelos EUA, por meio de Nelson Rockefeller, como veremos. De todo modo, o paralelo metonímico que se vislumbra com a experiência iniciática, de resultados “mágicos”, dos poetas e artistas paulistas de primeira geração é que a introdução dos públicos comuns ao léxico visual moderno poderia se dar mediante sua exposição à produção artística “de ponta”, com a devida mediação institucional.

A isso responde a Bienal de São Paulo, cuja primeira edição ocorre em 1951. Ela surge como realização do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, fundado em 1948, numa conjugação que perdurará até a sexta edição da mostra. Nesse momento, os principais debates da arte giram em torno da oposição entre as estéticas figurativas e abstratas, ambas sensíveis a preocupações plástico-formais e balizadas, em diferentes

---

<sup>15</sup> A circulação do conceito, todavia, é bem posterior, remetendo aos anos 2000. Cunhado pelo cientista político Joseph Nye, o termo foi originalmente aplicado no campo das relações internacionais para designar a habilidade dos Estados em influenciar o comportamento e os interesses de cidadãos de outras nações, por meios culturais e ideológicos, criando situações de atração e cooperação mediadas por estratégias indiretas de convencimento.

acepções, pelo princípio da autonomia da arte. Os pesquisadores Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004, p. 22), ao comentar o movimento de atualização dos repertórios artísticos das comunidades locais, reputam papel-chave a Mário Pedrosa e à sua máxima do “fogo divino”, evocada anteriormente. De acordo com eles, o crítico apostava que “a iniciação aos princípios e à sensibilidade moderna poderia surgir [a exemplo do que supostamente se deu com os jovens criadores paulistas] da experiência direta com as artes visuais”, sem a necessidade de intermediação literária e/ou conceitual (Ibidem). A fé recaía, portanto, nas “exposições de arte vanguardista [como] um lugar de esclarecimento e abertura ao novo”, nas quais as audiências teriam a oportunidade de experienciar revelações propiciadas pelo espírito moderno encarnado em obras por si só capazes de afetar a “*todos nós* (e não apenas [...] os aficionados ou já iniciados)” (Ibidem, grifo dos autores).

Apesar de o cubo branco não ser precisamente o invólucro preparado, tal e qual, para essa exibição iniciática entre nós, as bases de poder que o sustentam não estão ausentes por aqui, ao contrário. Sobretudo o MAM-SP, mas também a Bienal, têm suas fundações atreladas a um componente externo importante. Alambert e Canhête (2004, p. 28) detalham que, “durante a Guerra Fria, os Estados Unidos desenvolveram um projeto ‘pan-americanista’ que tinha na cultura (e nas artes em particular) um de seus braços”. Esse empreendimento – posteriormente identificado com a noção de *soft power* – era parte de uma política de Estado compromissada com agendas “imperialistas e anticomunistas” (Ibidem, p. 30). Nesse quadro, o industrial ítalo-brasileiro Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, empresário destacado, que já acumulava experiências como colecionador e mecenas das artes, é tido por Rockefeller, magnata do petróleo que representava oficialmente seu país, e pelo MoMA, museu-templo da arte moderna em Nova York, como a figura certa para assumir a responsabilidade pela criação de um museu dedicado à arte moderna em São Paulo.

A nós importa salientar, na origem de instituições como o MAM-SP e a Bienal, aquilo que diz respeito aos intentos de difusão da arte moderna junto a um público ampliado, indagando a unilateralidade desse processo. Ninguém melhor do que o crítico de arte belga Léon Degand para atestar a vigência dessa via de mão única. Degand, que inicialmente atuou como consultor de Ciccillo e Yolanda Penteado na formação da coleção de obras modernas do casal, foi o primeiro diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em sua comunicação no evento World Biennial Forum, realizado em 2015, o pesquisador Cayo Honorato (2015) repõe o entendimento do crítico e diretor



sobre o estatuto do público endereçado pela arte moderna no Brasil de então, da qual Degand era um representante legítimo. Em um dos textos de sua autoria, intitulado “Estarão divorciados a arte e o público?” (s.d.), Degand afirma que, desde que a arte é arte – e não instrumento para outros fins – essas instâncias sempre estiveram apartadas, no sentido de um equívoco permanente por parte da segunda: “não se poderia afirmar, a respeito de qualquer época, que o público alguma vez tenha compreendido as ‘razões estéticas da arte’” (DEGAND *apud* HONORATO, 2015, p. 125). Com isso ele se refere à imensa maioria da audiência, que seria incapaz de se ater e fruir as formas artísticas em seu valor próprio, distraíndo-se, por outro lado, com o que menos importa aos criadores genuinamente modernos: a dimensão cênico-literária da obra visual.

[...] Graças à revolução artística que se iniciou durante as primeiras décadas do século XIX [...], percebeu-se, enfim, que o público só se interessava pelas artes plásticas em virtude de um mal-entendido – o de confundir artes plásticas com a encenografia [a representação de personagens e objetos identificáveis, em quadros “vivos” ou cenas dramáticas] – e que a parte especificamente plástica destas artes lhe escapava geralmente. (Ibidem, p. 125)

Taxados de “mal-entendido”, os modos de apreensão da arte por públicos não especializados são, de saída, neutralizados pelo ideário moderno afiançado pela norma estética, com a audiência imperita relegada a uma posição necessariamente *aquém* da arte. Nessa configuração assimétrica, as percepções e interpretações desinformadas, inconformes, divergentes ou até mesmo antagônicas são, todas elas, colocadas no mesmo balaio, circunscritas à qualidade de simples equívocos a serem reorientados, e quem sabe sanados, por aqueles que de fato entendem da especificidade da arte e estariam, assim, habilitados a intermediá-la. Em nome da pureza da forma expressiva, circunscreve-se as percepções dissonantes à condição de *erro*, de confusão entre o que vale e o que não vale na experiência frutiva. Logo, a aparente preocupação de Degand com a instância receptiva da arte moderna, na verdade, “prepara[-a para] a transmissão de uma mensagem específica”, nas palavras de Honorato (2015, p. 125), ou seja, de um repertório baseado no caráter abstrato da arte, “que solicita um público igualmente abstrato, no sentido de um mero suporte de intenções alheias”. Eis o trecho de uma correspondência de Degand a Ciccillo, patrono das artes, no qual essa pretensão não só é patente, como também autentica uma missão:

O público não entende nada de arte moderna. Ele deve ser educado mesmo sem ter essa intenção. No presente estado de coisas são os disparadores, ou seja, indivíduos privados audaciosos, que devem

educá-los. Sendo assim, seu papel está bem definido. (DEGAND *apud* HONORATO, 2015, p. 126)

O sentido de educação em Degand, como pondera Honorato (2015, p. 126), encontra-se comprometido com um modo de “fabricar e impor o sujeito moderno, e de persuadir o público da importância da arte”. A dívida que lhe importa saldar, claro está, não é com as diferentes, e desafiadoras, formas de recepção da arte pelos públicos, uma vez que sua busca mira exclusivamente na “legitimidade que o público pudesse conferir à arte moderna e aos ideais de progresso que lhe correspondiam” (Ibidem). Destarte, ao império da forma plástica e ao seu reconhecimento e valoração pela audiência correspondia a propagação do tipo de subjetividade condizente a uma realidade moderna, urbana e racional, *como se* esse fosse um horizonte igualmente compartilhado por todos. O missionarismo transmissor da estética moderna, com sua aparente neutralidade formal e programática, deixa-nos entrever algo do sistema operacional moderno, cujo propósito é sintetizado nos seguintes termos por Cristina Freire: “administrar comportamentos, educar e ‘civilizar’ modos, adestrando corpos e, no mesmo movimento desse decoro imposto, despolitizar a apresentação da arte e seu ensino, aliviando-a de crises e conflitos” (FREIRE *apud* HONORATO, 2015, p. 125). Não terá sido essa a razão de existir do cubo branco?

#### **1.4 A estética como avalista**

Nada do que foi descrito anteriormente em relação aos papéis atribuídos, ou mesmo impostos, ao espectador da produção artística modernista seria possível sem o aval daquela que fundamenta a arte em termos modernos: a experiência estética. Clement Greenberg (1997, 2002), o mais destacado crítico de arte de língua inglesa dedicado à produção modernista, ativo e influente entre meados dos anos 1930 e final dos 60, propõe-se a estabelecer os parâmetros dessa experiência em meio à criação e à recepção da arte, sobretudo pictórica, com base no critério de autonomia da forma visual artística. Ele o faz a partir de ao menos duas trilhas convergentes: de um lado, por meio da observação sistemática e vigorosa de obras artísticas de seu tempo e contexto (de artistas como Hans Hofmann, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Franz Kline, Clyfford Still, Barnett Newman e Mark Rothko),<sup>16</sup> e também pregressas (que ele identifica como representativas da tradição da arte ocidental),

---

<sup>16</sup> Cf. GREENBERG, C. “Pintura ‘à americana’”. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997, p. 75-94.

e, de outro, mediante a leitura e desdobramento das ideias postuladas pelo filósofo Immanuel Kant (1993 [1790]) em torno da experiência estética, em sua paradigmática *Crítica da faculdade do juízo*.

Para entender um pouco mais a fundo aquilo que fundamenta a atitude e a conduta requeridas do espectador que adentra e se submete à “câmara estética”, precisamos compreender a natureza dessa modalidade específica de experiência, num viés que acabou rotulado, com carga pejorativa evidente, de “formalista”. Ninguém mais apropriado do que Greenberg (1997, 2002), ideólogo de primeira grandeza do discurso modernista em arte e defensor da experiência estética, para descortinar as predisposições inerentes à segunda. Ainda mais quando se trata de averiguar os preceitos envolvidos tanto na produção como na recepção (vislumbrada, ou prescrita) da arte modernista, entronizada pelo cubo branco, seu espaço ideal de exposição. É esse tipo de experiência, e nenhum outro, que confere as bases vivenciais e apreensivas para a parte hegemônica das correntes visuais modernistas, até pelo menos o alto modernismo norte-americano, entre os anos 1940 e 60.

A viabilidade e coerência dessa modalidade de experiência estão atreladas àquilo que parcela da civilização ocidental, de matriz europeia, passou a chamar, há alguns séculos, de “arte”. Como já pontuado por nós a partir de Gell (2018), essa entidade é convencionalizada e respaldada por uma institucionalidade que envolve arco amplo de instâncias, dispositivos e atores interdependentes. Tanto as artes visuais – com suas obras, exposições e outras mediações – quanto a experiência estética – enquanto estado vivencial próprio da arte – dependem desse circuito institucional para existir como tal. Suas múltiplas plataformas abrangem, além das escolas, universidades, museus e mecanismos de mecenato listados pelo antropólogo britânico, as próprias disciplinas de conhecimento artístico, com as reflexões estético-filosóficas, fortunas críticas e periodizações historiográficas que lhe dão corpo, além das iniciativas editoriais especializadas e das coberturas do jornalismo cultural que as difundem, para ficarmos com as principais delas. Sem esse conjunto robusto e articulado, não seria possível alcançar o mínimo reconhecimento e acordo em torno de práticas, objetos e juízos que almejam adquirir valor em si mesmos, *como arte e experiência estética*, de maneira desvinculada e desimpedida das lógicas e exigências do mundo comum.

Essa excepcionalidade da arte em acepção moderna, e da experiência que a motiva e sustém, reside na *singularidade* arrogada pelo estatuto estético às realizações artísticas. Estas são destacadas na paisagem cultural como objetos autônomos, aptos a despertar

uma forma de experiência que não deve ser confundida com as deliberações racionais e as vivências sentimentais, bem como com os usos instrumentais e as propensões comportamentais característicos da vida cotidiana. Trata-se, então, de um estado de *suspensão* face a tudo que diga respeito ao mundano, ao ordinário, ao pragmático – daí o caráter tido como transcendente da dimensão estética. A propósito dessa interrupção liberadora propiciada pela disposição estética, Greenberg (2002, p. 37) aponta a *intuição* como a mais imediata e basilar das capacidades despertadas/exigidas por essa classe de experiência. Conforme o crítico, ela é crucial para a apreensão estética do objeto artístico, ou mesmo de uma paisagem e seus fenômenos sensíveis. A instantaneidade da intuição é responsável, segundo esse raciocínio, por garantir que a fruição do fato artístico, ou de um evento natural, se dê antes do raciocínio, sem a intervenção moderadora da ponderação cognitiva.

Sem a prevalência da intuição não há experiência estética, como propõe Greenberg. Contudo, a intuição pode ser tanto de ordem “estética” quanto “comum”. No segundo caso, ela informa a respeito de algo, indicando elementos e situações que geram efeitos para além dela mesma. Por exemplo, no fluxo rotineiro, diante do céu azul intui-se de maneira prática: “hoje o tempo está firme, não deve chover” (GREENBERG, 2002, p. 37-38). Por outro lado, a intuição estética está em tese apta a *refrear* essa perspectiva remissiva e utilitária, deixando de informar sobre uma condição climática, em benefício do gozo da cor do céu e de suas nuances, como um valor assentado em si próprio. Esse refreamento diante da função informativa derivada do estímulo óptico tem nas artes visuais, particularmente nas vertentes modernistas retinianas, um campo privilegiado, haja vista o trato (proposital e diligente) com cores, linhas e formas por uma dada composição pictórica, seja ela abstrata ou figurativa.

Mas antes de comentar as implicações dos princípios estéticos na formalização plástica da arte modernista, chamamos atenção para mais um expediente fundamental à vigência da experiência estética, complementar à intuição. Referimo-nos à manobra processada na passagem da intuição “comum” para a intuição “estética”, cuja mudança de suscetibilidade requer a adoção daquilo que se pode chamar de *distanciamento*. Ou seja, a apreensão em chave estética do azul do céu, ou de uma pintura, solicita afastamento diante daquilo que se passa, ou é representado, do ponto de vista informativo ou alusivo a outra coisa que não a própria cor e suas variações tonais. É, portanto, o distanciamento que possibilita à coisa – nesse caso, a cor azul em suas diferentes manifestações – afetar e produzir efeitos no observador em virtude de seu teor colorístico e impressão imediata,

a despeito do que possa vir a significar, preterível que isso se revela do ponto de vista estético.

Deve-se considerar, ainda, que esse distanciamento, e a transposição correlata da intuição comum para a intuição estética, trazem consequências para o lugar ocupado pelo indivíduo na experiência ensejada pela segunda modalidade intuitiva. Aberto ao juízo estético, aquele que frui a cor azul – seja do firmamento observado através da janela, seja da pintura produzida sobre uma tela de linho – encontra oportunidade, assim se acredita, de se desvincular momentaneamente de preocupações e responsabilidades enquanto ser imerso em uma realidade particular. Tal aspecto cobra maior detalhamento e é também por meio da abordagem de Greenberg (2002, p. 56) que acessamos mais uma condição própria à experiência estética e à correspondente relativização da posição do indivíduo. Trata-se da disposição *desinteressada* do sujeito diante de um fato artístico, ou natural. Nesse estado, abre-se a oportunidade, de acordo com o princípio estético, para que questões práticas, psicológicas e individualizantes daquele que frui a cor e a forma sejam temporariamente suspensas. Com isso, também interesses, desejos e ansiedades do sujeito são supostamente contidos, em prol de afetos direcionados ao seu *gosto*, desobrigando-o de deliberações e compromissos concretos, práticos.

Logo, ao elenco de predisposições listadas até aqui a propósito da experiência estética (intuição, distanciamento e desinteresse), resta ainda associarmos a do gosto. Greenberg (2002) pontua que essa noção aparece nas discussões sobre arte no século XVII, ganhando força no século seguinte, com Kant, e tornando-se rarefeita com os Românticos – embora, como veremos logo a frente, a experiência estética tenha na figura de Friedrich Schiller (2002) um arauto decisivo. Sua retomada se dá no contexto modernista, tendo em conta a ênfase atribuída por artistas, conhecedores e críticos a preocupações sobre a forma plástica, a fatura artesanal e a “objetividade do gosto” na produção e recepção artísticas (GREENBERG, 2002, p. 65-66). O gosto corresponde, segundo essa linha de pensamento, a uma faculdade exercida similarmente por *todos* os que desfrutam da experiência estética. Ele diz respeito ao fato de *gostar* mais ou menos dos afetos provocados pelo objeto (do juízo) estético – sendo a obra modernista “estética” por excelência, dado que em teoria surge dessa mesma experiência, procurando comunicá-la a outras pessoas. Da ordem do afeto, esses efeitos são hábeis em comover, tocar e estimular. Daí a afirmação de que o juízo de gosto seja *involuntário*, condizendo a uma apreciação acolhida, e não emitida, como é o caso da interpretação e da opinião.

Essa apreciação “acolhida” é então convertida em valoração estética, um ato tido como automático e objetivo, e não fruto da racionalização ou elaboração subjetiva.

Antes de observar como as predisposições essenciais à experiência estética conduzem o fazer artístico no modernismo, avaliando as exigências de suspensão requeridas não só dos públicos, mas também e sobretudo dos artistas, cumpre retermos quais aspectos dessa experiência conformam o papel do espectador e, assim, aparecem traduzidos em termos espaciais e ideológicos na câmara estética. É por aí que, valendo-nos do sobrevoo pelas predisposições balizadoras da experiência estética, verificamos que o papel do espectador – assim como a obra artística e o espaço arquitetônico que exigem seu cumprimento – encontra-se definido em função de preceitos de *refreamento*. Da parte do espectador, é refreada sua subjetividade, suas necessidades, suas vontades, seus interesses e suas deliberações, além de seu corpo. Em outros termos, é suprimida a sua existência psíquica, corporal e socialmente situada; portanto, sua mundanidade. Quanto ao espaço preparado para essa *contenção*, trata-se de muni-lo como um aparelho hábil em expurgar as contingências do indivíduo, do corpo, do tempo e do mundo lá fora, isolando-o como ambiência estética ideal. Como se pode especular, a “intuição”, aí, não é tão intuitiva assim. Ela parece mais vinculada aos *anseios de pureza e universalidade*, do que à espontaneidade e à diversidade – a nosso ver, aspectos incontornáveis nas relações distribuídas e plurais com a arte.

Já no plano da produção artística, as predisposições refreadoras (intuição, distanciamento, desinteresse, gosto e objetividade) encontrarão correspondência no que Greenberg (1997, p. 101) identifica como um processo de “entrincheiramento” dos artistas no interior dos meios expressivos com que trabalham, com privilégio, em seu trabalho crítico, para a pintura (e, em menor medida, para a escultura), ao passo que eles estariam dedicados a realizar a “autocrítica” das convenções desse meio, voltando suas atenções e esforços para as características específicas do suporte pictórico – numa consideração que radicaliza o entendimento sobre a almejada pureza da arte, exposto anteriormente a propósito do que dizia Mário de Andrade (2010) em sua conferência na Semana de Arte Moderna de 1922. Na óptica greenberguiana, a autonomia da forma artística se origina dos mesmos princípios orientadores da experiência de percepção estética, *na medida* em que se volta às propriedades de determinado meio, como se lê no trecho a seguir:

Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida,

restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área. [...] Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocritica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical (*with a vengeance*). (GREENBERG, 1997, p. 102)

Taxadas, hoje em dia, de “ortodoxas”, “dogmáticas”, “formalistas” e “elitistas”, asserções como essas, em contrapartida, são pródigas em paralelos com a câmara estética – encerrada em si mesma e ciosa da pureza presumivelmente ambicionada pelas obras que exhibe em seu interior. Mas vejamos, mais pormenorizadamente, como as predisposições estéticas incidem na produção artística modernista. Voltadas à suspensão da vontade, da deliberação e do indivíduo, essas predisposições, além de *regular* a recepção artística em termos perceptivos, também terão guiado a produção de artistas “entrincheirados” nos perímetros de seus meios expressivos. Esses meios – apesar de portarem, no sentido sugerido pela palavra, a ideia de “veículos” para a extroversão algo – devem, conforme os critérios em questão, ser dobrados neles mesmos e, com isso, tomados como “fins” em si, uma vez que a arte como entidade autônoma e autorreferencial, própria do dogma modernista, existe *para seu próprio fim*, e nada mais.

Voltada à investigação das possibilidades e limites de seus próprios meios, a arte não terá outra finalidade que não a de gerar e propiciar qualidades estéticas. Presente na *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant (1993 [1790]), o paradoxo da *finalidade sem fim* propõe, *grosso modo*, que se, por um lado, a obra de arte possui fatalmente uma finalidade, uma vez que produzida pela intenção e esforço humanos, por outro, ela é também sem fim, já que se pretende análoga à natureza, cuja beleza é desinteressada, bela em si mesma. Provém disso a noção de autonomia da forma artística e, igualmente, de sua independência face a outras experiências e instâncias da vida, alheias à almejada especificidade, e gratuidade, da arte. Em que pese o caráter idealizante dessa concepção – que investe em um paradoxo entre imanência e transcendência –, não é ocioso indagarmos a experiência “de exceção” que ela diz propiciar, hipoteticamente livre das pressões e amarras de tudo o que lhe seja externo e estranho, além de supostamente imune a fins alheios à sua existência singular. Por isso, vale acompanhar o raciocínio de Greenberg (2002, p. 95) sobre a compreensão de que “formalizar a arte significa tornar a experiência estética comunicável”, o que, segundo ele, ocorre à medida que o artista se propõe “objetivá-la, torná-la real, torná-la pública”. Quando o faz, espera que o público se relacione com o objeto estético no mesmo registro.

Ao formalizar e publicizar a experiência estética por meio da arte, o artista procura retirar do âmbito privado a variante individual desse estado vivencial – quando cada um de nós apreende esteticamente fenômenos que nos transmitem suas qualidades enquanto tais, independentemente de alusões ou remissões a outras coisas que não a elas mesmas. No caso da pintura, para que a experiência estética seja traduzida e comunicada, com os fenômenos pictóricos se manifestando autonomamente, será necessário, de acordo com tal estatuto, que o artista se submeta aos limites do suporte, explorando tão-somente as características que lhe são próprias. Greenberg (1997, p. 102) está falando, basicamente, da condição plana da superfície pictórica, mas também do formato e da extensão desse plano e da propriedade das tintas. Enquanto os pintores da tradição ocidental buscavam dissimular essas condições – por tê-las como barreiras a serem transpostas – fazendo uso de artifícios ilusionistas de profundidade e volume, os artistas modernistas encaram os fatores limitadores (opacos e chapados) do plano bidimensional como aspectos promissores, dignos de serem assumidos e trabalhados plasticamente. Esse é o principal critério adotado pela abordagem greenberguiana da pintura modernista. Com base nele, estabelece como denominador comum entre as produções pictóricas de nomes como Cézanne, Picasso, Matisse, Kandinsky, Klee e Miró (assim como de Hofmann, Gorky, de Kooning, Gottlieb, Motherwell, Pollock, Kline, Still, Newman e Rothko, pintores “à americana”) o fato de que esses expoentes terão extraído sua “inspiração” do meio com que trabalhavam: a pintura e sua planaridade constitutiva.

É a partir da associação entre *autocrítica entrincheirada* e *comunicação da experiência estética* pela arte modernista, por assim dizer, que se faz possível considerar o modo como as disposições próprias a essa modalidade de experiência incidem no processo de criação artística, no sentido de orientá-lo. Tendo em conta que os meios expressivos estabelecem condições e restrições particulares aos artistas que com eles operam, torna-se necessário reconhecer, seguindo a linha de Greenberg (2002, p. 95), que, ao imporem limitações e resistências, esses meios tornam, ao mesmo tempo, o processo criador possível e, por conseguinte, fazem da experiência estética algo comunicável. No caso da produção entrincheirada e ocupada com a autocrítica dos meios, essas condições, mais até do que viabilizar a comunicação estética, a *conduzem*, apontando-lhe o rumo a ser seguido.

Nisso, encontramos o paralelo, ou mesmo o vínculo, entre as suspensões provocadas/requeridas nos/dos fruidores da arte e aquelas condutoras do trabalho dos artistas em determinado meio expressivo. É nessa direção que Greenberg (2002, p. 90)



detalha que “o artista recebe decisões-juízo – ou inspirações, se vocês preferirem – de seu meio enquanto trabalha nele”. Conjugando o ato produtor com a disponibilidade fruidora diante dos resultados parciais de seus gestos (sobre a tela e sensíveis a seus limites), o artista possivelmente deriva os gestos subsequentes dos anteriores, com uns levando aos outros, numa dinâmica de retroalimentação. A fim de coordenar a produção e a recepção de suas intervenções sobre a tela, as quais resultam em formas provisórias, o artista se deixa afetar pelos efeitos estéticos gerados por sua composição em processo. Para isso, é conduzido pelas mesmas disposições da experiência que procura comunicar. Sua criação específica ao meio com que trabalha floresce, assim, na medida em que a intuição, o distanciamento, o desinteresse e o gosto se impõem como guias, direcionando escolhas subsequentes. Portanto, ao vivenciar, traduzir e comunicar a experiência estética *por meio* da pintura, por exemplo, o artista convoca o fruidor a, também ele, acolher as “inspirações” que recebeu do meio com que trabalha, numa espécie de espelhamento.

Tudo passa, tanto para o artista como para o espectador, por *se deixar afetar* por fenômenos intuitivamente percebidos, o que exige a *suspensão* da subjetividade, da vontade, da deliberação etc., em benefício de “alguma coisa da qual temos experiência” (Ibidem, p. 141). Porém, a lógica purificatória do juízo estético em termos greenberguianos precisa ser observada não apenas naquilo que prescreve, mas também no que *disfarça*. O historiador da arte Charles Harrison (2002, p. 24), comentando fato ocorrido na primeira noite dos seminários de Greenberg, em 1971, no Bennington College (EUA), reporta a interpelação de um ouvinte cético diante das ideias apresentadas pelo palestrante acerca do *gosto*. Problematicando a ideia de que nós “temos experiência”, o ouvinte inquire: “Mas, o que é que conta como ‘nós’?”, em alusão à pretensa universalidade da experiência estética e ao suposto consenso de gosto atrelado à tradição artística ocidental, defendidos pelo crítico, acompanhados do caráter hipoteticamente objetivo desse mesmo gosto (Ibidem). Ao que Harrison complementa, em seu texto introdutório a *Estética doméstica*, compêndio que reúne os textos escritos por Greenberg por ocasião do seminário, assim como os registros de suas conferências e as manifestações dos públicos diante delas:

Se se trata do “consenso do gosto no decorrer do tempo” que definiu um cânone para as “grandes obras”, e se esse consenso não é realmente objetivo – se pode ser o *reflexo de algum poder*, tal como o *poder relativo investido numa classe social*, em *um dos sexos* ou *numa nação imperial* – então, por que alguma autoridade especial deveria ser concedida ao cânone pelos que não são dotados do mesmo poder ou por

aqueles solidários aos destituídos de poder? (HARRISON, 2002, p. 24, grifos nossos)

Deixando-nos tocar pela divergência manifesta pelo ouvinte incrédulo – no tipo de dinâmica que rege nosso estudo – diante da argumentação de Greenberg sobre o gosto, perguntamos se as predisposições suspensivas e desindividualizantes da experiência e do juízo estéticos não serviriam, por contrafação, para encobrir *certa* individualidade afeita à suspensão dos expedientes volitivos, práticos e mundanos na relação com fenômenos artísticos, e naturais. A posição contemplativa, distanciada, desinteressada e habilitada ao juízo de gosto parece não estar disponível a todos, indistintamente. Deixemos, aliás, esta constatação a cargo do próprio crítico de arte: “O que mais se sabe é que o melhor gosto, o gosto cultivado, não é algo a alcance das pessoas comuns e despossuídas[,] nem de pessoas sem um mínimo confortável de ociosidade” (GREENBERG, 2002, p. 71). A franqueza dessa afirmação não nos autorizaria dizer, retomando O’Doherty (2002), que o acesso ao templo da arte moderna e às experiências transcendentais que ele promete se restringe aos espectros iluminados e às fantasias de dominação de uma casta (em termos de classe, orientação política, gênero e nacionalidade) que dissimula seus artifícios por meio da arte e da aparência de eternidade de seu recinto de exibição?

Diante do caráter prescritivo, e dissimulador, das asserções de Greenberg, das exigências de fruição das obras que elas privilegiam e das etiquetas de imersão na câmara estética, faz-se necessário, a nosso ver, colocá-las em confronto com descrições de experiências deslocadas daquela qualificada como “estética”. É por meio dessa lógica cotejadora que, acreditamos, teremos condições de suspender o entendimento tácito de que as formas de recepção da arte condizem com desdobramentos dos vislumbres de seus agentes criadores e intermediadores. Já sabemos, pelas palavras do crítico estadunidense, que o gosto decorrente da experiência estética, “o melhor gosto”, não está disponível a qualquer um. Há pré-requisitos estritos para o desfrute dessa natureza de experiência e para o cultivo desse tipo de gosto, os quais parecem restar obliterados a audiências “comuns e despossuídas”, desprovidas de um “mínimo confortável de ociosidade” (GREENBERG, 2002, p. 71). Esse não era o caso, entretanto, de Tom Wolfe, um dos ideólogos do *new journalism*, movimento renovador do jornalismo norte-americano, iniciado nos anos 1960. De família abastada e estudada, o atilado jornalista e escritor nos coloca a par, no livro *The Painted Word* [A palavra pintada] (1975), de suas peregrinações por Nova York, epicentro da arte ocidental no pós-Segunda Guerra:

Durante todos esses anos, junto com inúmeras almas semelhantes, estou certo disso, fiz o meu caminho pelas galerias da Alta Madison e do Baixo Soho, pela Art Gildo no trecho intermediário da rua 57, assim como por museus como o MoMA, Whitney e Guggenheim, pelo Bastard Bauhaus, New Brutalist e Fountainhead Baroque. Ou seja, andei tanto pelas mais humildes igrejas como pelos grandiosos templos do Modernismo dos *Barões Ladrões*. Em todos esses anos estive, como muitas outras pessoas, diante de milhares e milhares – só Deus saberia dizer quanto – de Pollocks, Newmans, Nolands, de Koonings, Rothkos, Rauschenbergs, Judds, Johns, Olitskis, Louises, Stills, Klines, Frankenthalers, Kellys e Stellas... ora como um vesgo, ora com a órbita do olho bem aberta, ora recuando, ora me aproximando, mas sempre à espera... esperando que meu olhar entrasse no foco, de modo que eu pudesse alcançar a recompensa visual por todo aquele esforço que se pressupunha pelo simples fato de eu estar ali, diante daquelas pinturas todas. *Todos (tout le monde)* sabiam como se portar ali, à espera de algo que irradiasse, naquele instante, diretamente das pinturas expostas na sala, posicionadas em suas paredes brancas e invariavelmente puras. Essa era a minha cruzada óptica. Ao longo de todos esses anos, em suma, eu havia assumido que em arte, diferentemente de qualquer outro lugar, o lance é *ver para crer*. Ainda que de modo míope! Agora, em 28 de abril de 1974, eu pude finalmente entender. Na verdade, eu tinha recuado o tempo todo. Não se trata de “ver para crer” – notei como fui tolo –, mas de “crer para ver”. A arte moderna tornou-se completamente literária: as pinturas e outras obras existem para ilustrar o texto. (WOLFE *apud* WERBER, 2016, p. 13, grifos do autor)

Entre as ironias patentes no relato de Wolfe, está a percepção ao avesso de que a arte moderna se distingue não pela pureza visual das obras e de suas formas, mas por sua condição “literária”, numa evidente afronta à premissa canônica de repulsa a tudo o que na arte (como entidade autônoma) pudesse levar à precedência da representação, da tematização, da narração e da encenação de fatos externos ao metiê propriamente artístico, mais precisamente, ao meio expressivo trabalhado. Cabe apontar, então, de que “texto” se trata e o que ele estipula ao fruidor de obras cujas “irradiações” e “visões” *dependem* de sua “crença”. A título de desdobramento da provocação do jornalista, aventamos que esse *texto* se encontra *entre* as formulações de Kant (1993), em *Crítica da faculdade do juízo*, e as proposições de Greenberg (2002), em *Estética doméstica*, como que mediando-as. Referimo-nos à série de cartas de Friedrich Schiller (2002 [1794]), adepto do filósofo prussiano, reunidas e publicadas sob o título de *A educação estética do homem*. A carta de número XV traz uma espécie de declaração inaugural do *texto estético* em arte, no qual Schiller (2002, p. 80) chama atenção para a escultura grega *Juno Ludovisi*, uma colossal cabeça feminina desbastada em mármore, nela divisando uma aparência livre de toda e qualquer finalidade. É Rancière (2005), cumpre creditar, quem nos chama atenção para o marco schilleriano.

Pelo crivo estético, deve-se relativizar a identificação e o julgamento dessa escultura *como* representação da deusa Juno, colocando essa remissão entre parênteses e, assim, desobrigando o fruidor de tomá-la como ídolo a ser adorado: “Conquanto a divindade feminina exija nossa adoração, a mulher divina inflama nosso amor”, afirma Schiller (2002, p. 81) em linha com o entendimento de que, em lugar de funcionar como imagem alegórica de uma entidade situada alhures, “toda a figura repousa e habita em *si mesma*” (grifo nosso). Em sua face convivem, segundo o filósofo e poeta, “dignidade e graça”, assim como “candura e autossuficiência” (Ibidem). O *status* estético atribuído à figura tridimensional sucede, particularmente, do trato com o material de que ela é feita, passível de adquirir vida própria: “um bloco de mármore, embora seja e permaneça inerte, pode mesmo assim tornar-se forma viva pelo arquiteto e escultor”, o que se deve ao “respeito que o artista do belo parece demonstrar para com sua matéria” (Ibidem, p. 29, 77). A argumentação textual de Schiller a respeito da lida do “artista do belo” com os materiais e com as propriedades que lhe são intrínsecas será retomada por Greenberg, dois séculos depois, com fidelidade notável. A proposição a seguir é do filósofo, mas pode facilmente ser encontrada, com variações, nos textos do crítico a respeito dos artistas que julga relevantes, por tratarem como “trincheira” o suporte com que trabalham, “cuidando de sua especificidade e personalidade não apenas subjetivamente, para um efeito ilusório sobre os sentidos, mas objetivamente e para a essência interna” (Ibidem, p. 29).

É a objetividade depreendida das obras modernistas, e de seus respectivos suportes materiais, que Wolfe coloca em questão. Subvertendo o adágio “ver para crer”, ele o inverte com a máxima “crer para ver” e relega, desse modo, as pinturas de superfície à posição de “ilustrações” do texto estético moderno. Postulante da correlata experiência estética, essa escritura nos interessa, sobretudo, do ponto de vista daquilo que estabelece para a recepção da arte em termos autônomos. Também nesse quesito as ideias de Schiller e Greenberg se mostram alinhadas. Tendo a cabeça de mármore como referência – embora pudéssemos substituí-la, nos comentários que se seguem, por uma pintura por gotejamento (*dripping*) de Pollock<sup>17</sup> –, é mister orientar-se pelo “Ideal de beleza” em sua fruição. A beleza, na visão do filósofo, conjuga *vida* e *forma* na formulação ideal de “forma viva” (SCHILLER, 2002, p. 79-80). Essas são as senhas de acesso ao texto estético e, por conseguinte, à experiência que lhe corresponde. A primeira senha – vida – codifica a *disponibilidade sensível* daquele que frui a arte, enquanto a segunda – forma –

---

<sup>17</sup> Cujo emaranhado de linhas bem poderia ser visto como um tipo de texto cifrado, em eco a Wolfe.

cifra a sua *diligência formal* nessa mesma fruição. Pela primeira, o fruidor *recebe*, mediante a percepção, os estímulos da matéria de que é feita a obra artística, ao passo que pela segunda *contrapõe* coerência e unidade à apreensão fenomênica.

Ambas as dinâmicas são chamadas de “impulsos” por Schiller (2002, p. 63), cada qual com sua vocação específica. Da ordem do sensível, o primeiro impulso reflete a “existência física” do fruidor, na medida em que o submete à matéria, no caso, à materialidade da obra com que se relaciona (Ibidem). Fisicamente manifesta, essa existência abre passagem à realidade e à modificação que esta provoca na percepção, uma vez que, por ela, o fruidor experimenta um estado de *padecimento*, dominado pela sensibilidade e pelos fenômenos que o afetam por meio dela. Fundamental para a experiência estética, esse impulso, no entanto, “acorrenta ao mundo sensível o [seu] espírito” (Ibidem, p. 64). O contraponto a isso fica a cargo do segundo impulso, de natureza formal. Por ele, o fruidor se vale de “sua natureza racional”, a fim de conferir “harmonia à multiplicidade dos fenômenos” que imperam sobre ele na temporalidade e estado receptivos (Ibidem). À suscetibilidade diante dos estímulos materiais gerados pela obra artística e das alterações que eles provocam na sensibilidade, o impulso formal inverte o eixo de domínio, exercendo controle sobre o objeto que age sobre o fruidor. Nesse processo dialético se dá, em tese, a “ampliação do ser”, o enriquecimento da experiência daquele cujo impulso formal “está empenhado em pô-lo em liberdade” (Ibidem).

Mas não percamos de vista as qualidades que mais importam – nas obras de arte entendidas como tal – a esse regime de fruição. No caso de *Juno Ludovisi*, embora se trate da representação do membro superior do corpo da deusa em padrões naturalistas idealizados, o que *deve* entrar em foco na sua apreciação estética é o caráter alvo, monumental e maciço do bloco de mármore desbastado em forma de cabeça – que ultrapassa um metro de altura. Nessa face marmórea, cujas saliências e cavidades se desenham pela luz refletida sobre sua superfície, Schiller (2002, p. 81) intui um semblante destituído de “todos os vestígios da *vontade*” (grifo do autor), o que leva a pensar que a efígie esculpida em pedra não se presta a evocar e/ou mobilizar nada além dela, uma vez que, encerrada em si, basta-se. Essa é a base da *autonomia* da forma artística, aliás. Na conformação de *Juno*, “não há força que lute contra forças”, assim como estão ausentes traços de “seriedade”, “preocupação”, “trabalho” ou, nas antípodas, de “prazer iníquo” (Ibidem, p. 80-81). A promessa advinda de uma presentificação fundada no “ócio” e na “indiferença” não será outra, senão “a existência mais livre e mais sublime” (Ibidem, p.

80). Em convergência com a arte estética do século XX – que pode ser exemplificada pela composição *One: Number 31, 1950* (1950), de Pollock –, “encontramo-nos simultaneamente no estado de repouso e movimento máximos” (Ibidem, p. 81). Eis a experiência propiciada por obras cuja *forma é viva*.

Depreendido por Schiller da emblemática cabeça grega, essa série de *suspensões* essenciais à excepcionalidade da arte fundamentam o quinteto de predisposições estipuladas por Greenberg (2002), qual seja, a *intuição*, *distanciamento*, *desinteresse*, *gosto* e *objetividade*. A “forma viva”, portanto, remete a uma condição tanto da produção da arte quanto de sua recepção, conforme a postulação de Schiller (2002, p. 77); trata-se de “um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos”, sob os auspícios da “beleza”. Se o escultor logra investir o bloco de mármore de vitalidade, em virtude da *maneira* como o trabalha, esta só poderá *viver em nossa sensibilidade* e, em contrapartida, *formar-se em nosso entendimento* caso possamos equilibrá-la satisfatoriamente entre os impulsos receptivos *sensível* e *formal*. A intermediação entre esses dois impulsos está a cargo de um terceiro, denominado “impulso lúdico” por Schiller (Ibidem). Votado ao julgamento do belo e, portanto, à vigência da forma viva, é ele que pode proporcionar a convivência entre o impulso sensível (físico e fenomênico) e o impulso formal (espiritual e racional). É por meio desse terceiro impulso, conciliador ideal dos outros dois, que se procura alcançar “a unidade de realidade e forma”, assim como de “passividade e liberdade”, sendo o binômio *realidade-passividade* atinente ao impulso sensível e *forma-liberdade*, ao impulso formal (Ibidem, p. 78).

Em outras palavras, o que está em jogo na fruição estética da obra de arte enquanto forma viva é a busca pelo “meio-termo” entre sensibilidade e razão, de modo que um não interrompa ou se sobreponha ao outro. Até porque “o belo não deve ser mera vida [i.e. sensibilidade] ou mera forma [i.e. e racionalidade], mas forma viva” (Ibidem, p. 80). O que significa dizer que a beleza é gozada numa conjugação equilibrada entre a *realidade dos sentidos* e a *liberdade da razão*, quando a matéria é moderada pela forma e a forma, pela matéria. A reciprocidade entre esses impulsos, intermediada pelo impulso lúdico, faz com que, em teoria, o fruidor da obra de arte esteja apto a “sentir por ser consciente e ser consciente por sentir” (Ibidem, p. 73). Assim, tanto em torno da escultura grega *Juno Ludovisi* quanto diante da pintura *One: Number 31, 1950*, de Pollock, espera-se que a experiência estética *junto* à forma viva, e *como* forma viva, propicie o cultivo combinado

entre a faculdade sensível, de um lado, e a faculdade racional, de outro, sem precedência de uma sobre a outra.

Tendo na arte um lócus ideal para esse tipo de experiência, o fruidor “deve igual justiça”, na recepção da obra artística, aos impulsos sensível e racional, físico e espiritual, fenomênico e formal, padecente e libertador (Ibidem, p. 68). É aferrado a essas mutualidades correlacionadas que, conforme a tábua estética, “o homem conjuga a máxima plenitude de existência [física, sensível e real] à máxima independência e liberdade [racional e espiritual]” (Ibidem, p. 69). Somente assim ele, o homem ideal, conseguirá seguir “abarcando o mundo em lugar de nele perder-se e submetendo a infinita multiplicidade dos fenômenos à unidade de sua razão” (Ibidem). Se essa capacidade se encontra condensada e, mais do que isso, torna-se partilhável *na* obra de arte estética, o que devemos pensar de um visitante de exposições de “milhares e milhares” de pinturas que, de modo abnegado, varre as superfícies pictóricas com seu órgão de visão, mas não vê efetivar-se a propalada experiência estética? Wolfe, o jornalista de quem tomamos o depoimento sobre sua experiência frutiva fracassada, estaria simplesmente *aquém* da arte, da estética e, portanto, de uma existência humana plena? Sua “vesguice” e “miopia” seriam sinais de que não fora capaz de equilibrar *aquilo que via com os olhos com o que devia formar em seu espírito?*

Deixando-nos levar pela provocação de Wolfe presente em *The Painted Word* (1975), também nos perguntamos, em chave reversa, se as pinturas do alto modernismo – a despeito de se situarem no topo da pureza e da autorreferencialidade da arte – não seriam, ironicamente, uma espécie de *ilustração do texto estético* que acabamos de repassar com base em Greenberg (2002) e Schiller (2002), como dá a entender o chiste do jornalista. O saldo dessa inversão interpretativa adquire mais uma camada quando observamos a “incapacidade” de Wolfe diante da arte estética pela ótica de um conjunto de versos de Schiller extraídos de *Friedrich Schiller, Gedichte* [Poemas] (1797), nos quais se verifica que a magnificência dos que *enxergam* se reserva a poucos:

Majestade da natureza humana! Eu deveria procurar por você na  
Multidão? Você sempre viveu com alguns poucos.  
Pertences a pouquíssimos indivíduos, todos os demais são cegos  
Imprestáveis. Sua turba vazia oculta justamente os vencedores.<sup>18</sup>  
(SCHILLER *apud* WERBER, 2016, p. 16)

---

<sup>18</sup> Em tradução livre, a partir da confrontação das versões em alemão e inglês.

Será Wolfe um “cego imprestável”, cuja experiência mundana é típica da “turba vazia”? Em desalinho com o que preceitua *A educação estética do homem* (2002, p. 53), terá ele negligenciado e se desocupado do cultivo de um “sentimento educado para a beleza”? Nesse descuido que o desabilita a enxergar o belo na arte estética estará patente a ausência de “um gosto cultivado”, logo, a incapacidade de articular a “vivacidade do sentimento” com a “clareza do entendimento”? (Ibidem). Será o caso, então, de simplesmente relegá-lo ao limbo do “gosto inculto”? (Ibidem). De todo modo, Greenberg (2002, p. 71) já havia alertado, na altura em que Wolfe publicara sua sátira, que “o melhor gosto, o gosto cultivado” não se encontra ao “alcance das pessoas comuns”, daquelas que não gozam de um nível suficiente de ociosidade, de afastamento das premências da vida prática – ainda que isso talvez não se aplicasse completamente ao jornalista. Entretanto, o que permanece indecifrável no texto estético, seja ele escrito ou pintado, é de onde provém a intuição, o distanciamento, o desinteresse, o gosto e a objetividade que pretensamente distinguem de todas as demais a experiência proporcionada por ele. Transigir com a naturalidade dessas predisposições será uma questão de *crença*?

### **1.5 Da ronda espectral do espectador para sua experiência de corpo presente**

A sequência de nossa abordagem do problema da recepção artística em chave estética solicita o acerto de ponteiros entre os contextos internacional e brasileiro, em meados do século XX. Há uma série de diferenças e descompassos que devem ser assinalados para que possamos prosseguir com nossa leitura às avessas das modalidades frutivas sugeridas pelas artes visuais – incitada por públicos em desacordo com elas. Tendo por guia os critérios de especificidade e autonomia da forma artística, essenciais para se conceber a arte em termos modernos, retomamos o “ideal de arte pura” defendido por Mário de Andrade (2010, p. 37) já na Semana de Arte Moderna de 1922 – na qual afirmava que “a pintura podia e devia ser unicamente pintura” – para fazer a ressalva de que essa *depuração* só viria se efetivar, no Brasil, nos anos 1950, com o Concretismo. Antes disso, os artistas daqui ainda não tinham feito valer por completo o princípio da *pintura como pintura*. “Até certo ponto, não havia uma arte moderna no Brasil”, constata o crítico Ronaldo Brito (1999, p. 35) a propósito da parcial manutenção de “antigos esquemas de representação” por pintores como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, José Pancetti, Cícero Dias e Alberto da Veiga Guignard.

A despeito da força reveladora da obra seminal de Anita Malfatti – com a potência de iniciação reportada por Mário Pedrosa (2004, p. 136) sob o signo do “fogo divino” –,



Brito (1999, p. 35) comenta que, no Brasil, “não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele”. O rol de artistas listados pelo crítico – todos eles nomes referenciais do modernismo brasileiro – é formado por “pintores pré-cubistas”, ainda que “alguns deles tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções” (Ibidem). O Cubismo é responsável por relativizar a tradicional distinção entre figura e fundo em pinturas e colagens, promovendo sua imbricação mediante o fracionamento e abertura da forma, ao passo que trabalha nos limites da bidimensionalidade. Ao tangenciar os “conceitos fundamentais” da linguagem plástica moderna, nossos modernistas das primeiras gerações “realizaram a passagem” para a modernidade visual, efetivamente incorporada somente “a partir da ‘vanguarda construtiva’”, nos anos 1950, conforme periodização de Brito (Ibidem, p. 36). Até então, os modernistas brasileiros também assumiam compromissos externos às pesquisas formais, pois que “seguiram em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto da *brasilidade*” (Ibidem, p. 13, grifo do autor). Em que pese os “avanços” empreendidos no plano formal, seus trabalhos ainda “*significavam* muito”, uma vez que “podiam ser discursados por meio de uma retórica social e humana” (Ibidem, grifo do autor).

Esse último aspecto, relativo à tendência sócio-humanista do modernismo brasileiro das gerações de 1920 e 30, encontra-se no cerne da fase inicial da trajetória de Mário Pedrosa como crítico de arte, encetada nos anos 1930, de acordo com retrospecto do pesquisador José D’Assunção Barros (2018). Até meados da década de 1940, Pedrosa se dedicará à análise de obras em que o conteúdo temático é privilegiado por produções figurativas que aliam cor local e mensagem social, “seja o figurativismo associado a um expressionismo de cunho social (Portinari, Segall), seja o figurativismo que envereda pela abstração cubista (Tarsila e outros)” (Ibidem, p. 50). Nesse período, interessa ao crítico, particularmente, um tipo de “figurativismo militante” emblemado por pinturas como *Índia e mulata* (1934), *Mestiço* (1934), *O lavrador de café* (1934) e *Sorveteiro* (1934), de Portinari. Nas “representações temáticas” dessas figuras sociais subalternizadas depreende-se o “papel social da arte” e a correlata “crítica social” praticada por meio desta (Ibidem, p. 46-47). Intensificando esse programa, comparecem os murais do artista natural de Brodowski (SP), nos quais o teor referencial, articulado ao tratamento expressivo das figuras, tende a adquirir ainda maior repercussão na vida social.

No ajuste de ponteiros com o plano internacional, em que se notam assincronias, importa reter a *natureza de implicação* dos públicos com obras artísticas sensíveis a problemáticas sociais – representativas daquilo que Pedrosa entende, especificamente na

década de 1930, como “arte revolucionária”. Esse é o registro priorizado nos anos iniciais da trajetória do crítico, que enxerga na arte “um dos caminhos para a militância política” com a qual ele próprio encontra-se comprometido (BARROS, 2018, p. 49). Nesse sentido, Pedrosa aposta na arte como um vetor estratégico “para o engajamento político e para a conscientização social”; daí a valorização das experiências plásticas figurativas de artistas como Portinari, Segall e Di Cavalcanti, capazes que seriam de “transmitir uma mensagem de cunho social, que pudesse ser percebida e captada por todos” (Ibidem). “Todos”, aqui, são os “beneficiários” dessa produção conjugadora das conquistas formais da modernidade com as agendas políticas de uma arte engajada, com o povo incluído nesse processo. “Gênero social por excelência”, os murais representam a oportunidade de “dar às massas acesso à grande arte” (Ibidem, p. 51). *Conscientizá-las e conduzi-las à ação político-social*, eis os propósitos vislumbrados pelo crítico cujos primeiros passos apoiam-se no ideário da arte como via para a revolução. À aptidão expressiva da arte cumpre, nesse enquadramento, *sensibilizar* as audiências para a mobilização política e social.

Mas, no fim dos anos 1930 e início dos 40, ao menos duas circunstâncias concorrem para a revisão dessa “relação linear entre arte e engajamento político”, nos termos de Barros (2018, p. 49). A primeira responde pelo nome de “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente”, de 1938, redigido por André Breton e Leon Trótski, no qual a *independência da arte* é assinalada como fator decisivo para o horizonte revolucionário. Essa autonomia passa por não sobrepor as pautas da revolução ao metiê da arte, tendo em vista o espaço de experimentação desinteressada proporcionado pelo último. “Arte é o exercício experimental da liberdade”, propõe a célebre máxima pedrosiana (PEDROSA *apud* BARROS, 2018, p. 49). A segunda circunstância diz respeito ao período em que, no primeiro exílio, Pedrosa viveu nos EUA (1941-1945). Marcando uma fase de transição em sua orientação estética, mas não política, esse é o momento em que o crítico convive com o círculo nova-iorquino de intelectuais e artistas – do qual faziam parte Clement Greenberg e Alexander Calder. A obra desse artista, aliás, rende três artigos a Pedrosa, todos de 1944, nos quais a abstração de veia construtiva adquire primazia em seu foco de interesse frente à figuração de cunho social, característica dos ícones da arte brasileira de então.

Nessa que é identificada por Barros (2018, p. 52) como a segunda fase do pensamento crítico de Mário Pedrosa, de “defesa sistemática do caminho da arte abstrata”, também devemos acertar os ponteiros com o contexto internacional. Embora a

obra de Cézanne funcione como referência crucial tanto para Greenberg quanto para Pedrosa na compreensão da trajetória da arte abstrata, para o segundo pouco interessa o formalismo *informal*, por assim dizer, de pintores como Jackson Pollock e Franz Kline – encampado pelo crítico estadunidense –, sendo a tendência construtiva da escultura de Calder um contraponto imediato a ele. Na linhagem moderna, Pedrosa privilegia nomes como Piet Mondrian e Kazimir Malevich, expoentes da abstração geométrica que servem de referência para a arte que será praticada no Brasil a partir de 1950. Sobre esse descompasso, Brito (1999, p. 37, 52) anota que, “enquanto a Europa e os Estados Unidos começavam a mergulhar no informalismo, [...] o Brasil e a Argentina [...] retomavam a tradição construtiva e transformavam-na no seu projeto de vanguarda”, em sintonia com os “projetos reformistas e aceleradores” dos países latino-americanos. Portanto, não é sem adendos que aproximamos Pedrosa e Greenberg, assim como Brasil e EUA, na trilha da abstração e da autonomia da arte na metade do século XX.

À medida que se envolve programaticamente com a abstração geométrica no Brasil, Pedrosa se vê impelido a reavaliar os nomes estimados por ele até então. No final da década de 1940 e início da de 50, o crítico publica textos que confrontam as opções estéticas de Portinari e Di Cavalcanti e, mais adiante, de Segall. O motivo é colocado nos seguintes termos por Barros (2018, p. 52): “Não seria possível propor uma nova estética, nem estimular novos caminhos, sem romper explicitamente com os ídolos artísticos das gerações anteriores.” A “derrubada” dos ídolos era inevitável para que as gerações mais jovens divisassem caminhos que não os traçados por gigantes como Portinari (Ibidem, p. 52). As investidas demolidoras de Pedrosa se revelam fecundas, uma vez que favorecem a “reconstrução de um novo ambiente para a vanguarda artística brasileira”, com ênfase na arte concreta e, depois, neoconcreta (Ibidem, p. 53). Sua atuação como crítico se desdobra na de “líder de movimentos artísticos”, exemplificada pela influência que exerce na criação do grupo Frente, no Rio de Janeiro, em 1953, de cujas experiências, e divergências, com a arte concreta sairão os artistas neoconcretos (Ibidem, p. 55).

Antes de considerar o programa neoconcreto em relação ao envolvimento multissensorial do espectador com a obra de arte, verifiquemos o que propunham os concretos em termos de incidência no campo perceptivo e receptivo e, ato contínuo, de intervenção na vida social. Neste ponto, não se pode deixar de mencionar que a formação do grupo carioca é antecedida, em 1952, pelo advento do grupo paulista, de nome Ruptura, e, na esfera institucional, pela I Bienal do Museu de Arte Moderna de São

Paulo,<sup>19</sup> em 1951. A formação quase simultânea de grupos vanguardistas dedicados à linguagem geométrica, em São Paulo e no Rio de Janeiro, acontece num contexto em que artistas como Max Bill, Mondrian e Calder realizam exposições marcantes no circuito artístico-institucional brasileiro florescente – sendo as do primeiro no MASP<sup>20</sup> e na Bienal inaugural<sup>21</sup> e as dos dois últimos na edição de 1953, embora Calder já tivesse realizado mostra individual em São Paulo e no Rio, em 1948. Trata-se de um momento de *atualização* das artes no país, com as disputas entre figurativos e abstratos pendendo para estes últimos, como também se depreende das posições de Léon Degand, primeiro diretor artístico do MAM-SP, comentadas anteriormente.

Para marcar a especificidade da estética construtiva, Brito (1999) se vale de uma definição de Theo Van Doesburg, parceiro de Mondrian na revista *De Stijl*, na qual o artista redefine a noção de abstração. Segundo ele, a pintura concreta ultrapassa as pesquisas pictóricas que, em busca de pureza, *abstraem* as formas naturais em que estão contidos os aspectos plásticos de uma cena – como é o caso de *Alegria de viver* (1906), de Matisse, descrita anteriormente. Alcançando estágio mais avançado de afirmação da pureza da forma, “a pintura [se torna] concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície” (VAN DOESBURG *apud* BRITO, 1999, p. 37-38). Axiomas como esse respaldam as preocupações de Degand com o “mal-entendido” de que a arte moderna costuma ser objeto aos olhos de audiências não especializadas, na medida em que a forma concreta se despede definitivamente de referentes externos a ela, credenciando discursos expurgatórios. Como detalha Brito (1999, p. 35), com o concretismo o eixo se desloca da relação “arte-realidade” para o da investigação “artista-arte”, em que a última é trabalhada “como modo de conhecimento específico”.

É pela via da dissecação endógena da linguagem visual que o concretismo brasileiro toma distância tanto da figuração expressiva e socialmente comprometida quanto da abstração informal e intuitiva, para se afirmar como produção geométrica de vocação objetiva e informacional. A isso responde o trabalho de caráter racionalista, a incorporação de teorias perceptivas e procedimentos matemáticos e, também, a busca por integrar a arte na sociedade por meio da indústria. O artista se torna um tipo de “*designer*”

---

<sup>19</sup> Hoje, Bienal de São Paulo.

<sup>20</sup> Em 1951, foi montada no MASP a exposição “As obras de Max Bill”, à época a mais abrangente mostra individual do artista realizada fora do continente europeu.

<sup>21</sup> O prêmio dessa edição da Bienal foi concedido à escultura de Bill *Unidade tripartida* (1948-1949).

superior”, elaborando formas difundíveis em escala industrial e urbana (Ibidem, p. 38). O destinatário do repertório desenvolvido por artistas como Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand e Lothar Charoux é ninguém mais do que o *olho*, com seu monopólio assegurado. Esse, aliás, é outro ajuste que procedemos nos ponteiros indicadores do cubo branco norte-americano e da Bienal e indústria brasileiras: se na câmara estética se trata de barrar o espectador em prol de seu órgão ocular, no ambiente difuso das grandes exposições, da cidade e do mercado cumpre atrair a atenção e ordenar a visão em meio ao caos, por meio da racionalidade formal. Ambos, contudo, sinalizam a *hegemonia da visão*, com evidentes disparidades entre as estéticas informal e racional, entre a clausura e a propagação.

A agenda concretista inclui uma série de preceitos relativos à percepção e aos efeitos de um universo óptico informado pela teoria da *Gestalt*,<sup>22</sup> cujas leis são seguidas à risca pelos paulistas. Num *pot-pourri* de seus intuitos, coligimos concepções do funcionamento da visualidade concreta como “agente de transformação estética do ambiente”, desejosa de impor uma dinâmica fundada na “utilização racional, humana e esteticamente progressista dos amplos recursos industriais modernos”, vertida na organização do meio urbano e da vida. Em sua base se encontra “o sonho do *design*, o seu projeto de ‘espiritualização’ do cotidiano”, empreendido com vistas a “criar uma transcendência para o ambiente moderno”, calcada na racionalização e humanização das interações sociais (Ibidem, p. 21). Com as invenções formais puras e a inserção de valores estéticos no fluxo cotidiano, os concretos visam “atingir a coletividade mais ou menos indistintamente”, de maneira generalizada (Ibidem, p. 39). Sua propositura: “manipular inventivamente as formas, produzir uma ordem maximal de informações visuais”, a fim de desencadear “processos semióticos que forçassem o espectador a romper os esquemas convencionais de percepção”, exercitando-se “na nova ordem proposta” (Ibidem, p. 39-

---

<sup>22</sup> O termo alemão *Gestalt* não possui equivalente em português, podendo ser traduzido como “forma” ou “configuração”. Para os psicólogos da *Gestalt*, a percepção resulta de uma apreensão imediata e unificada do todo, e não da soma de sensações individuais, graças a uma necessidade interna de organização. A *Gestalt* atribui à fisiologia do sistema nervoso central uma tendência autorreguladora, capaz de estabelecer totalidades coerentes. Vemos as coisas da maneira como as vemos em virtude da organização que se desenvolve a partir do estímulo óptico. Conforme a teoria da psicologia da forma, a arte visual atinge diretamente o olho do espectador, sem a mediação do intelecto. Nesse sentido, a carga emocional e os conceitos estéticos são considerados atributos da obra de arte, e não do espectador. Opondo-se ao subjetivismo, os representantes da *Gestalt* afirmam que as formas mais agradáveis são as que seguem fatores como equilíbrio, clareza e harmonia visual, padrões de organização desenvolvidos pelo sistema nervoso, na estrutura cerebral. Tal posição é questionada por correntes críticas à *Gestalt*, que afirmam que a agradabilidade estética não é algo absoluto ou estritamente fisiológico, mas uma experiência cultural e historicamente construída. (Fonte: *Enciclopédia Itaú Cultural*)

40). Os “jogos perceptivos” e os “exercícios ópticos” ensejados pelos arranjos “‘belos’ e significativos em si mesmos”, dão asas ao “sonho de organização social”, cujos protótipos são ofertados pelos artistas (Ibidem, p. 41, 51).

Esse plano de intenções partilhado com o espectador-cidadão ideado pelos concretistas sugere paralelos com o espectador-visitante caricaturado por O’Doherty (2002). Guardadas as diferenças nos modos de exibição e circulação da arte, e nas motivações e visualidades das obras, o perceptor das configurações geométrico-rationais também resulta *desencarnado*. A diretriz que o impele a romper com as convenções com que observa e se relaciona com o mundo lembra o que diz o crítico irlandês sobre o frequentador da câmara estética: “ele não serve nem um pouco para olhar táxis, acessórios de banheiro, garotas, resultados esportivos” (Ibidem, p. 40). No concretismo, porém, o funcionalismo está no âmago do programa e serve para espiritualizar a rotina e promover transcendência no espaço da vida. Assim, é na sinalização dos meios de transporte, no desenho do mobiliário e na diagramação da informação, por exemplo, que se procura ordenar e humanizar as relações sociais, com base na “crença no sujeito cartesiano” (BRITO, 1999, p. 48). Este é imaginado por uma “estratégia cultural universalista” equivalente à problematização *Quem é o Espectador? Ele não tem face. O Espectador não seria eu ou você*, de O’Doherty (2002, p. 37). Nos “esquemas formais puros” fornecidos pelos concretistas, “onde está a luta ideológica, esta que se pode observar e acompanhar diariamente nos meios de comunicação de massa, nos chamados costumes, na sexualidade?”, indaga Brito (1999, p. 39). Num projeto que “se pretende fonte de informação social pura”, negligencia-se a arena “em que essas informações entrassem em contato com outras diversas, derivadas de interesses outros” (Ibidem).

Ideologias artísticas desse jaez, bem como aquelas baseadas na abstração informal, serão sistematicamente confrontadas a partir dos anos 1960 por correntes emergentes da arte, de diversas maneiras, nos contextos brasileiro e internacional. Esquemáticamente falando, as vanguardas tardias que passam a ser desafiadas por novas compreensões da natureza da arte e de sua inserção no mundo são o Concretismo, no Brasil, o Expressionismo Abstrato e a *Color Field*, nos EUA, e o Tachismo, na França – cada qual aferrada a seu modo ao ideário modernista. Entre os motivos dessa *disjunção* estão os questionamentos dispensados à hegemonia de uma arte voltada às pesquisas formais, à prerrogativa da exploração autotélica dos meios visuais e ao correlato monopólio da visão – levando-se em conta as concepções de exposição, experiência e espetatorialidade que lhe subjazem. De acordo com Simon Sheikh (2015, p. 235),

“artistas do final dos anos 1960 e início dos 70 tentaram desmontar [essa hegemonia] com seu foco na presença corporal e na experiência do espectador”, desenvolvendo investigações assumidamente deslocadas dos critérios modernistas.

Embora Sheikh (2015) esteja se referindo às esculturas minimalistas e às instalações pós-minimalistas, O’Doherty (2002), de sua parte, identifica essa descontinuidade frente à ideologia estético-formalista nas experiências da Arte Conceitual e da *Body Art*. Já Brito (1999, p. 93) reporta-se aos “objetos ativos” do Neoconcretismo para tratar dessa alteração de rumo, que no Brasil começa a se processar já em fins dos anos 1950 e início dos 60. A seguir, alternamos as definições e periodizações dos três autores, acrescidas de contribuições da professora e curadora Cristina Freire (1999) em torno do conceitualismo e de suas implicações museológicas, a fim de obtermos um instantâneo ilustrativo desse período de transição, indispensável para o levantamento das posições atribuídas às audiências pelos programas artísticos, e dos respectivos papéis reservados a elas.

O’Doherty (2002, p. 67) situa o conceitualismo e a performance corporal no registro “pós-moderno”, assinalando que ambos permitem, cada um a seu modo, “suprimir o Olho e o Espectador”, do mesmo modo que propõem “institucionalizá-los”, ou seja, inventariá-los como instâncias de uma arte historicamente localizada. Isso porque a operacionalidade conceitual de um Joseph Kosuth, por exemplo, “suprime o Olho em favor da mente”, ao passo que a linguagem de seu trabalho está voltada não para a percepção de formas, mas para a “apreensão do sentido” de enunciados – em um diálogo patente com a via alternativa aberta, *avant la lettre*, por Duchamp no seio do formalismo retiniano moderno (Ibidem). É o que fica patente em sua instalação de 1972, na galeria Castelli, em Nova York, intitulada *The Ninth Investigation, Proposition One* [A nona investigação, proposição um]. Nela, mesas, cadeiras, fichários e excertos textuais plotados nas paredes são espacialmente organizados para serem *lidos*, e não *olhados*.<sup>23</sup> Segundo O’Doherty, a operação do artista solapa a um só tempo o objeto visual

---

<sup>23</sup> Em uma “pintura-ideia” de Duchamp como *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915-1923), também conhecida como *O Grande Vidro*, as formas estampadas na superfície transparente ali estão para serem decifradas e decodificadas, ao passo que formam um intrincado *texto visual*, “uma versão do mito venerável da grande Deusa, a Virgem, a Mãe, a Exterminadora doadora de vida” (PAZ, 2002, p. 9, 37). Acrescente-se a esse aspecto, ainda, a centralidade assumida pelos títulos nos trabalhos do artista – em particular os *ready-mades* –, que funcionam como jogos verbais em tensão ou ironia com os objetos que nomeiam. Eis alguns deles, a título de exemplo: *Em antecipação ao braço partido* (1915); *Apolinère esmaltado* (1916-1917); *Armadilha* (1917); *Fonte* (1917); *L.H.O.O.Q.* (1919); *50 cm<sup>3</sup> de Ar de Paris* (1919); *Por que não espirrar, Rose Sélavy?* (1921); e *L.H.O.O.Q., Barbeada* (1965).

autossuficiente e a câmara estética responsável por fazê-lo funcionar aos olhos do público, abrindo outras possibilidades para o espaço de exibição da arte.

Inclusive, a combinação de itens alheios aos suportes familiares ao modernismo (pintura, escultura, desenho, gravura), por Kosuth, leva a situações pitorescas, como a relatada por Freire (1999) em *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. Ali, a autora registra que, após a exibição de *One and Three Chairs* [Uma e três cadeiras] (1965), no Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, o trabalho desse artista é a um só tempo adquirido e “destruído” pelo museu-paradigma da arte moderna. O ingresso do agregado na coleção – unindo uma cadeira real, a fotografia do objeto e sua definição de dicionário – gera um disparate sintomático da ideia que o museu tem de arte: “a cadeira foi encaminhada ao Departamento de *Design*, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição de cadeira à Biblioteca!” (Ibidem, p. 45-46). Ao manter essa divisão, o museu demonstra a impossibilidade de absorver a “mudança de paradigma” proposta por Kosuth (Ibidem, p. 46). Até porque, é o próprio conceito de arte que está em jogo em sua operação. Nela, “o campo da arte se expande do *estético* – eminentemente retiniano – para o *artístico*, que envolve conceitos, ideias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual” (Ibidem, p. 50, grifos da autora). O gesto de Kosuth evidencia que “o significado de uma obra não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações do qual participa”, fazendo com que o museu e a galeria deixem de ser o lugar de “consagração da obra”, para funcionar como “moldura” e “ponto de partida” para os “sentidos simbólicos” que se podem depreender e constituir a partir da relação com ela (Ibidem, p. 50-51).

É também no interior de um espaço de arte<sup>24</sup> que o artista Chris Burden leva a efeito, em 1971, sua ação *Shoot* [O tiro], ocasião em que, posicionado de costas para uma parede branca, recebe um tiro frontal de rifle no braço esquerdo, na altura do peito. Registrada em vídeo, a ação adota como motor a ameaça impingida pelo artista (e por seu parceiro atirador) à própria vida – algo que ele reedita em outras ações do mesmo período.<sup>25</sup> Na leitura de O’Doherty (2002, p. 68), isso arrasta o espectador para junto do artista, seja no sentido da cumplicidade, seja em termos de punição. Compulsoriamente

<sup>24</sup> F Space, na cidade de Santa Ana, na Califórnia.

<sup>25</sup> Em *Trans-fixed* [Transfixado] (1974), por exemplo, o artista deita-se sobre o capô traseiro de um Fusca, com os braços abertos e a vista voltada para o alto, sendo transportado em alta velocidade por uma avenida de Los Angeles, durante dois minutos – sem qualquer sistema de fixação ou proteção de seu corpo junto ao automóvel.



associado ao artista em risco, o espectador é exposto à iminência de sua eliminação, “por meio [da] identificação com o corpo do artista” (Ibidem). De modo artificioso e perigoso, a vulnerabilidade e as vicissitudes do corpo são abruptamente introduzidas no espaço de exibição da arte, que já não pode ser o mesmo de antes, haja vista os precedentes reorientadores instaurados nele. Nesses dois casos paradigmáticos da produção artística pós-formalista, e pós-moderna, o autor entende que “a arte se torna a vida da mente ou a vida do corpo”, na medida em que “o Olho desaparece na mente, e o Espectador, num suicídio ilusório do suplente, induz à sua própria eliminação” (Ibidem). Isso não corresponde, todavia, à completa supressão do olhar, que mesmo no caso de Kosuth segue sendo um meio de apreensão importante, embora não mais o único.

Note-se, ainda assim, que embora o espectador seja libertado, nesse momento de transição, de sua condição anterior “bipartida” – com o olho separado do restante do corpo, com o órgão óptico especializado apartado da pessoa comum –, ele é imediatamente implicado em outros papéis, sendo convocado a assumir novas posições e atribuições. De um lado, o de um *leitor cerebral* e, de outro, o de um *voyeur martirizado*, como podemos apelidá-lo duplamente. A bipartição dá lugar à diversificação de suas funções. Já é alguma coisa, em vista da pluralidade das relações distribuídas com a arte e de sua irredutibilidade aos programas artísticos – fulcro de nossa hipótese de pesquisa. Entretanto, os relatos de O’Doherty e de Sheikh apresentam, ambos, a condição desse *outro espectador*, e as transformações que essa outra qualidade porta, como *extensões* dos programas delineados pelos artistas, e não como resultado de intersecções (ou de “conflitos e negociações”, nos termos já citados de Canclini [2016, p. 220]) com atos de recepção particulares, potencialmente desafiadores desses mesmos programas – a exemplo da sátira de Wolfe, que aponta algo nessa direção ao distinguir enunciados do texto estético nas superfícies pictóricas que se pretendem puramente visuais. Derivado do que propõem essas modalidades artísticas, o espectador segue sendo, nas linhas dos dois autores, uma espécie de “Adão” nascido das conjecturas e apostas dos artistas.

Lógica análoga se deixa notar no relato de Freire (1999) sobre a vigência da Arte Conceitual no contexto brasileiro, especialmente nas iniciativas coordenadas por Walter Zanini, na década de 1970, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, como seu primeiro diretor. Na revisão de mostras orientadas por preocupações *conceituais*, tais como “VI Exposição de Jovem Arte Contemporânea” (1972), “Prospectiva 74” (1974) e “Poéticas visuais” (1977), Freire chama atenção para um aspecto comum dos experimentos de então: “a desmaterialização do objeto de arte”

(Ibidem, p. 40). Uma vez que à operação artístico-conceitual importa inquirir o estatuto da arte, especulando sobre sua natureza e explorando suas possibilidades, os trabalhos atrelados a essas ideações se deslocam da percepção direta de formas, como ocorre com a arte moderna. Em contrapartida, para que essas especulações poéticas sobre o que seja a *arte* possam ser compartilhadas com a audiência, é necessário que os artistas elejam suportes materiais capazes de documentá-las e comunicá-las, mesmo que parcialmente. Disso advém a mobilização vasta de mapas, diagramas, fotografias, textos descritivos, livros de artista, vídeos, xerox, *offset* e cartões-postais por nomes como Regina Silveira, Julio Plaza, Gabriel Borba, Anna Bella Geiger, Paulo Bruscky e Regina Vater, todos envolvidos com a cena conceitual brasileira aglutinada pelo MAC-USP.

Voltado aos problemas da musealização desses índices materiais que, por um lado, não podem ser confundidos com obras autônomas e, por outro, devem ser retirados do limbo para onde foram relegados como meros resquícios de práticas difusas, o estudo de Freire não se ocupa com suas formas de recepção pelos públicos de então e de agora, embora os implique em sua argumentação. Ao refletir sobre o sentido de se preservar e difundir esses documentos, a autora menciona a necessidade de repensarmos a condição da audiência, mas unicamente em função dos parâmetros alternativos e dos novos desafios trazidos por essa produção, sem jogar luz para aspectos que pudessem ter sido protagonizados e pautados por seus receptores mais e menos iniciados nas problemáticas conceituais da arte. Novamente, a atenção recai exclusivamente sobre o campo propositivo, com sua contraparte receptiva vindo a reboque das transformações artísticas:

[...] O que tal produção reclama não é apenas outra visada sobre si mesmo, como objeto artístico isolado, mas uma profunda reconsideração do papel do artista, do público e das instituições dentro desse novo paradigma artístico. (FREIRE, 1999, p. 40)

Esse trabalhoso reexame de papéis é pleiteado por Freire com base numa série de oportunidades de *diálogo* abertas pelo conceitualismo, mas que no relato da autora não adquirem efeito da perspectiva do que os públicos teriam a dizer a respeito de seus exemplares. Embora a citação a Zanini elucide que a Arte Conceitual se situa “num território pós-formalista”, com a “multiplicidade dos métodos comunicativos” instaurada pela “proposição da linguagem ao nível semiológico”, ainda assim só ficamos sabendo do que é comunicado por parte dos artistas mediante suas estratégias documentais (ZANINI *apud* FREIRE, 1999, p. 52). Quanto à nova concepção de museu requerida pelas práticas conceituais e processuais, é destacada a necessidade de a instituição

incorporar a fluidez e a dinamicidade transitória, transformando-se mediante tal disponibilidade. É nessa direção que, segundo ela, “o museu de arte contemporânea não se limita a uma função passiva, com salas de exposições abertas à contemplação de poucos privilegiados” (Ibidem, p. 53). Em lugar de templo, o museu deve se fazer *fórum*, um ambiente no qual “o parecer do crítico, aquele que tem o bom olho capaz de reconhecer o valor intrínseco escondido na peça, não parece ser suficiente” (Ibidem, p. 54). Se o que está em vigor é a interrogação distribuída e permanente das poéticas artísticas, onde se encontram as interpelações dos públicos, no plural?

Acompanhando as abordagens de Freire (1999), O’Doherty (2002) e Sheikh (2015), verificamos que as condições para se atentar às formas de recepção performatizadas pelos públicos estão em alguma medida *dadas*, ainda que as narrativas desses autores não se disponham a acompanhá-las e desenvolvê-las. Logo, as notícias que temos das ressignificações dos papéis desempenhados pelas audiências derivam tão-somente da atenção dispensada aos artistas e aos agentes especializados, bem como aos dispositivos institucionais que catalisam suas invenções e iniciativas, respectivamente. Ao mesmo tempo que evidenciam as novas posições do espectador, essas abordagens desaparecem com os atos que, do ponto de vista da recepção, poderiam tê-las complexificado, complicado ou até mesmo rechaçado.

Outra coisa é chamar atenção, como o faz pontualmente Claire Bishop (2012) – naquele que identificamos como um Anedotário marginal de *Artificial Hells* (\*AMD)<sup>26</sup> –, para exemplos que afrontam as formas de recepção e fruição imaginadas pelos artistas e pelos agentes que difundem suas obras. Este é o caso da lembrança contada pelo artista Wassily Kandinsky, que por ocasião de uma exposição em Munique, em 1910, teria ouvido “o dono da galeria queixar-se de que, depois de fechar a exposição a cada dia, tinha de limpar as telas sobre as quais o público havia cuspidos” (KANDINSKY *apud* BISHOP, 2012, p. 46). Em que pese a carga filistina do gesto, ele no mínimo relativiza a obediência, a paciência e a resignação próprias ao “Espectador” apresentado por O’Doherty, notificando-nos de reações extremadas ao “desconforto” descrito por Steinberg (2008, p. 27) – que, inclusive, identifica as “formas coloridas e fluidas” de Kandinsky como “derivadas” da pintura de Matisse, creditando-as às inovações formais

---

<sup>26</sup> Durante a leitura de *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [Infernos artificiais: arte participativa e as políticas de espetatorialidade] (2012), fomos nos dando conta da existência, em meio aos capítulos do livro, do que identificamos como uma espécie de anedotário marginal, que relata de forma episódica e esparsa situações de patente desajuste entre as proposições dos artistas e as formas de recepção e respostas dos públicos, ainda que a autora não se detenha em analisá-las.

deste último, dando a ver a linhagem perscrutável e o caráter especializado da pintura moderna, que fazem da “intuição” um eufemismo para as exigências de iniciação, reconhecimento e intimidade com os códigos pictóricos.

Na toada predominante, todavia, somos informados de que à “eliminação” do espectador reduzido ao olho corresponde, em contrapartida, seu reposicionamento e transferência para “o centro do trabalho de arte”, na acepção de Sheikh (2015, p. 236). Articulando um dos exemplos destacados por O’Doherty – a performance de Burden – aos eleitos e comentados por si, Sheikh nota que o que está em jogo nesses processos é “uma *transformação do papel do espectador*, que remove a ênfase da percepção pictórica em benefício da experiência corporal” (Ibidem, p. 237, grifo nosso). Seja nas esculturas minimalistas de Donald Judd, Carl Andre ou Sol LeWitt, seja nas instalações pós-minimalistas de Dan Graham, Robert Morris ou Bruce Nauman, o ato de ver não pode mais ser concebido sem que se considere a presença e a atividade do corpo como um todo – com suas escolhas, decisões, hesitações, instabilidades, descobertas, rumores, fugas. Conforme a “interação física” assume o primeiro plano de experiências artísticas pautadas na “presença e participação” do espectador, os movimentos, deslocamentos, percursos, explorações e achados deste perfazem o novo rol de atividades que lhe são facultadas/delegadas – embora esses autores não se ocupem de reportá-las em suas particularidades, e possíveis desvios (Ibidem).

Essas mudanças revelam, ainda segundo Sheikh (2015, p. 237), uma transformação estrutural da concepção artística ela mesma, verificável na transição “da centralidade do artista e do objeto para a experiência do espectador”. Esse “movimento gradual, do espaço fechado da pintura para o campo expandido da instalação”, enseja aquilo que o autor propala como “emergência do até então invisível espectador” – aquele que quase nunca aparece nas fotografias emblemáticas de registro de exposições de arte moderna, em sua maioria reservadas a objetos e ambientes sublimados, equilibradamente iluminados e devidamente livres de qualquer presença humana e contingência mundana (Ibidem). A esse respeito, inclusive, é eloquente o fato de que a dúzia de fotografias que documentam a exposição “Jackson Pollock” – retrospectiva da obra do artista realizada, entre dezembro de 1956 e fevereiro de 57, pelo MoMA –, disponíveis para visualização no *website* da instituição, retratem exclusivamente as pinturas de Pollock e as paredes que as recebem. Em média, cada fotografia traz de duas a três telas, mediante enquadramentos e angulações que favorecem a percepção de como elas ocupam as salas expositivas, rebatendo suas presenças no piso impecavelmente encerado. Os instantâneos também são

eficazes em refletir os diferentes núcleos expositivos, demarcados em função das distintas fases pictóricas de Pollock. Um elemento, no entanto, está sintomaticamente ausente da totalidade dessas fotografias esmeradas: o espectador.<sup>27</sup>

É curioso, contudo, que a “emergência” de que fala Sheikh não encontre correspondência e espaço de aparição em seu relato, a não ser como ratificação das escolhas dos artistas. Se a sanitizada *foto de exposição* bane o espectador, as linhas de O’Doherty e de Sheikh não realizam mais do que *ajustá-lo* às novas situações propiciadas pelos trabalhos artísticos pós-formalistas, sem fazer qualquer menção a modos de recepção que pudessem se mostrar desencaixados, fora do previsto, por parte de seus públicos – logo, complicadores da instância propositiva. A abordagem de Brito (1999, p. 94) sobre o Neoconcretismo – que já no final dos anos 1950 representa um “*ponto de ruptura* da arte moderna no país” (grifo do autor) – também não foge a essa constante. Nela, a experiência do espectador também é tratada unicamente do ponto de vista dos planos artísticos. Ancorado em criações de nomes como Franz Weissmann, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, o crítico evoca o que este último chama de “vivências” para marcar o eixo de virada entre as condições contemplativa e participativa junto à arte. Nelas, em vez de contemplar, o espectador é convidado a “completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa”, no sentido de “viver os instantes de sua produção” (Ibidem, p. 80).

Em reação ao Concretismo paulista, e ao que entendem como “esterilização da arte concreta”, os artistas neoconcretos buscam “remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais efetivo e ‘completo’ com o sujeito” (Ibidem, p. 70). Suspendendo a relação estritamente retiniana com as configurações formais, e lançando mão de uma geometria não euclidiana, esses propositores procuram “transformar o trabalho em um feixe de relacionamentos complexos com o observador a caminho de ser transformado em um participante” (Ibidem). Note-se, porém, que a *transformação* do público em agente ativo dessas produções, ou vivências, compete somente aos artistas e às suas opções expressivas – restando fora de cogitação a hipótese de que as atividades junto aos trabalhos de arte possam ser praticadas pelos públicos em direções e com fins alheios aos imaginados por quem os cria. O importante para o crítico é que, ao “*sensibilizar a geometria*”, os artistas “dão margem a uma atitude essencialmente envolvida por parte do observador”, num tipo de “envolvimento fenomenológico”

---

<sup>27</sup> Disponível em: <[https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1926/installation\\_images/16735](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1926/installation_images/16735)>. Acesso em: 10 jul. 2022.

condizente aos intentos de quem o propõe (Ibidem, p. 76, 80, grifo do autor). Embora se condene o “causalismo gestáltico” por sua mecanicidade e pelo caráter irrisório de seus dados puros, não se suspeita de que “a visão neoconcreta do campo da percepção, com o tipo de fruição que *prescrevia* para o trabalho de arte”, também possa estar sendo analisada sob a égide da causalidade (Ibidem, p. 57, 68, grifo nosso).

Para concluir esta seção com uma tendência de análise ilustrativa do que temos colocado em questão, tomemos como exemplo os comentários de Brito sobre a artista Lygia Clark, cuja recepção de parte de sua obra-proposição, ou “obra-acontecimento”, observaremos detidamente no segundo capítulo, por meio de investigação *alternativa* desenvolvida pela psicanalista Suely Rolnik (2011) – ela, sim, disposta a recolher índices concretos, e complicadores, de participação. Por ora, apontamos que a série *Bichos* (1960) serve de referência a Brito (1999, p. 58) para destacar a “ala” do Neoconcretismo – formada por Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape – tida como responsável por promover “uma *dramatização* do trabalho [de arte]” (grifo do autor). Essa “dramatização” inclui o “rompimento da distância” entre o trabalho de arte e o espectador, com a inserção de dispositivos artísticos no espaço real, num processo de subversão da relação tradicional entre obra e observador, “contra a passividade” (Ibidem).<sup>28</sup> No caso de *Bichos*, tal rompimento passa pela supressão da base da escultura – suporte que isola a peça do ambiente. Derivada da sensibilização da geometria e de sua mobilização espaço-temporal, a “imantação” do espaço gerada por trabalhos como *Bichos* convoca “a participação do *outro*” e o atrai para a um envolvimento “existencial” e “libidinal” com o objeto, “num registro quase erótico” (Ibidem, p. 80-81, grifos do autor).

Esses são, em linhas apenas gerais, os efeitos almejados pela arte neoconcreta de veia dramático-participativa, reiterados pelo discurso crítico independentemente de qualquer verificação empírica da perspectiva de sua recepção distribuída. Dispostos no espaço comum, com sua geometria heterodoxa e com suas dobradiças convidativas ao toque e à experimentação, os *Bichos* de Lygia Clark refletem a proposta neoconcreta de

---

<sup>28</sup> Quanto a esse e outros aspectos, há pontos de contato entre o Neoconcretismo brasileiro e o Minimalismo norte-americano. De acordo com Brito (1999, p. 77-78), ambos operam “uma ruptura na sequência do desenvolvimento construtivo”, com especial interesse pela dimensão temporal, ou seja, pela temporalidade vivencial propiciada por trabalhos artísticos pós-formalistas, cuja fruição convoca diferentes sentidos. A recusa em circunscrever as formas geométricas às balizas óptico-perceptivas aproximam essas vertentes artísticas como “os últimos momentos significativos de teor construtivo – [posto que] atuavam já nos limites dessa tradição”. Contra o caráter objetivo e mecânico do tempo concretista, os artistas neoconcretos entendiam “o tempo como *duração* e como virtualidade”, atrelado à percepção fenomenológica de objetos ativos, algo também presente nas postulações minimalistas, que incorporam a teatralidade da experiência cinestésica de se relacionar e percorrer seus construtos tridimensionais (Ibidem, grifo do autor).

“ativar uma circulação intensa do desejo do observador (o participante)”, na medida em que instiga e acolhe sua *entrega* ao trabalho (Ibidem, p. 86). Indagamos, contudo, a unilateralidade dessas asserções que conferem ao público o papel daquele que completa, recria e lê os trabalhos propostos pelos artistas enquanto os vivencia, com um tipo de fruição combinada à “produção” mesma dos trabalhos. Parece-nos que essas possibilidades, para que adquiram consequência, precisariam ser relatadas em atenção às margens de resposta e elaboração que ensejam em relação ao que se *completa, recria, lê e produz* pelos participantes endereçados por dispositivos como os *Bichos*. Do contrário, a participação confunde-se com a mera sanção de um programa. Uma vez mais, o aval para essa *desatenção* parece deduzido do texto estético ideal, em conjugação com a natureza vivencial do movimento em questão: “O neoconcretismo só podia pensar essa dimensão não formalizável pelo racionalismo [...] no âmbito tradicional da estética idealista” (Ibidem, p. 93). Nosso estudo, por sua vez, tenta abrir mão desse idealismo, a fim de acompanhar de perto as atividades dos públicos junto aos dispositivos artísticos.

### **1.6 Fruição participativa e sensibilidade receptora**

Viés análogo ao das abordagens até aqui problematizadas pode ser observado no ensaio “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, do artista, teórico e professor Julio Plaza (2003), com a vantagem de ao menos podermos seguir com a cronologia (a contrapelo) da recepção em arte no século XX, do ponto de vista dos programas artísticos. Nele, é traçada uma genealogia da “arte interativa”, com ênfase nos objetivos orientadores de certas vertentes das artes visuais. Analisando a produção desenvolvida no contexto das “novas tecnologias da comunicação”, identificada como “uma nova categoria de arte”, Plaza afirma ser necessário um “mergulho na história [da arte] recente” para que se possam compreender as mutações ocorridas nas noções de arte, criação, estética e, especialmente, de recepção – que teriam alcançado novo patamar na chamada “arte interativa” (Ibidem, p. 9). Para nossos propósitos, interessam menos as “conquistas” desse segmento artístico do que os apontamentos do autor sobre as mudanças experimentadas, no transcurso do século passado, nos regimes de fruição estética e, desse modo, nos papéis desempenhados pelo público diante da produção artística visual.

De acordo com Plaza (Ibidem), no decorrer daquele século, “verifica-se um deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética)”, algo que converge com nossas preocupações, uma vez que sugere a mudança de enfoque das produções artísticas em si para seus modos de

recepção – ao menos em tese, uma vez que a forma de comentar os trabalhos segue privilegiando suas premissas de fruição, em detrimento dos modos de recepção em si. Mais do que ponto comum entre os tipos de envolvimento do público com a arte, o trunfo de tais “funções da sensibilidade” se deixa captar no entendimento de que fruir *é também* participar, uma vez que implica mobilização por parte do fruidor. Diante disso, a tradicional dicotomia “passividade *versus* atividade” tende a perder vigência e, logo, qualquer validade. Quando opõe a “estética” à “poética do artista” e, nesse sentido, a sensibilidade receptora aos programas da arte, o autor está chamando atenção para a centralidade da experiência fundada na disposição para receber estímulos e acolher sensações provocadas por objetos que, em sua condição artística e estética, abrem-se às respostas e às contribuições da audiência – em diferentes níveis.

A propósito disso, Jacques Rancière (2012, p. 17), em reflexão na qual postula a “emancipação” da figura do espectador – desvinculando-o de propósitos artísticos mobilizadores, que visariam retirar-lhe de um presumido estado de inércia –, elenca verbos definidores da ação frutiva diante da imagem poética (cênica, mas não somente): observar, selecionar, comparar, interpretar, relacionar, compor, refazer e associar. Estes são alguns dos gestos empreendidos por aqueles que o autor nomeia como “intérpretes ativos” (remetendo-nos de volta a Canclini), implicados em situações nas quais fruição e participação se mostram indissociáveis. Pode-se depreender dessa compreensão que a recepção fruidora movimenta disposições reconhecíveis como *formas de atuação*, passíveis de atenção, verificação e extroversão pelos agentes investigativos vinculados às disciplinas da arte – apesar da insuficiência, para não dizer desinteresse, com que estes costumam lidar com tais formas, mantendo-as no *limbo*. Se por um lado Plaza (2003) se vincula a esse tronco “insensível” às formas particulares de atuação dos públicos, ele ao menos reconhece as *mobilizações frutivas* requeridas não apenas pelas propostas artísticas participativas e interativas, mas também pelas de cunho contemplativo.

Em sua linha de raciocínio voltada às problemáticas da “inclusão do espectador na obra de arte”, Plaza (2003, p. 10) afirma que “o tema da ‘recepção’ percorre quase todo o século [XX]”. Seu empenho reside, portanto, em repassar as tendências artísticas desse arco temporal preocupadas com a questão da recepção e, ademais, levantar uma “fortuna crítica” correspondente ao processo de “abertura estética” e aos diferentes estágios de incorporação do espectador no escopo da obra de arte (Ibidem, p. 10-11). O percurso investigativo delineado por ele nessa direção distingue ao menos três momentos e modalidades: (i) “participação passiva”, que engloba situações de contemplação,



percepção, imaginação e evocação; (ii) “participação ativa”, com suas iniciativas de exploração, intervenção, manipulação e modificação da obra; e (iii) “interatividade”, patente nas relações recíprocas entre usuários e sistemas comunicacionais inteligentes (Ibidem, p. 10).

A essas modalidades, cuja depuração e identificação sobrevêm, como de costume, não da consideração dos atos de recepção praticados pelos fruidores, mas de análises ensaiadas a partir dos programas artísticos *per se*, Plaza procura associar abordagens teóricas providas dos estudos da linguagem, com vistas a fundamentar as operações comunicativas experimentadas pelos artistas. Dos autores convocados em seu texto, é Umberto Eco (1986), com o estudo *Obra Aberta*, quem fornece o esquema teórico de base para a mencionada genealogia. Provém dele a noção de “abertura estética”, a qual se assenta na compreensão de que “a *abertura* é condição de toda fruição estética”, ao mesmo tempo em que “toda forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’” (Ibidem, p. 89, grifo do autor). A despeito do caráter tautológico das sentenças, elas nos colocam a par de uma das características centrais da forma estética, em acepção alternativa à de Greenberg (2002), e a seu apego ao caráter objetivo do gosto, a saber: sua disponibilidade para ser percebida e interpretada conforme múltiplas perspectivas. Inesgotáveis segundo Eco, essas percepções e interpretações cabem a ninguém senão aos *fruidores* da obra artística, portanto, aos públicos da arte.

Essa vocação descerrada, e descentrada, faz da obra “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”, de acordo com Eco (1986, p. 22). É isso que leva Plaza (2003, p. 10-11) a divisar, nela, a “abertura de primeiro grau” e sua extensível “participação passiva”, calcada nas disposições contemplativa, perceptiva, imaginativa e evocativa. Esse primeiro nível de abertura da forma, como explica Eco (1986, p. 91), vigora inclusive nos casos em que os artistas optam por soluções e discursos visuais precisos, pouco dúbios, mas que, por outro lado, estimulam a “fruição sempre renovada e mais profunda”, mesmo que a partir de uma “mensagem *unívoca*” (grifo do autor). Importa salientar que esse nível de abertura (da forma) e esse tipo de participação (do fruidor) se aplicam inclusive a obras da tradição, sendo que a, digamos, novidade retroativa no entendimento de sua recepção/percepção está presente nas pesquisas realizadas pelos teóricos da informação, entre as décadas de 1920 e 50.<sup>29</sup> O acesso à linhagem informacional do pensamento em

---

<sup>29</sup> Precedendo Eco, destacam-se teóricos como Mikhail Bakhtin, Roman Jakobson, Karl Bühler e Charles Kay Ogden.

arte ajuda a introduzir nesta discussão noções repelidas pela estética formalista, como é o caso de “mensagem”, “significante”, “significado”, “leitura” e “interpretação” – caras a nossos propósitos de deslocamento quanto ao idealismo estético.

Outro importante desdobramento do pensamento do semiólogo se manifesta na sua acuidade em enxergar na abertura inerente à forma estética uma qualidade que, nas experiências modernas tardias, passa a ser deliberadamente incorporada e, ademais, intensificada pelos artistas na estrutura e materialidade de seus trabalhos. Ou seja, a abertura originalmente atrelada à condição e ao efeito estéticos se instala, nesses casos, nos elementos mesmos das obras, em sua constituição e organização internas. Tal fenômeno é primeiramente notado por Eco (1986) no terreno da música instrumental, por volta dos anos 1950. Nesse período, composições realizadas por nomes como Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur e Pierre Boulez levam o autor a divisar uma ruptura com a matriz musical clássica. Se nesta a obra apresenta um “conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada”, nas novas experiências, ao contrário, o material sonoro não resulta “numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete” (Ibidem, p. 39).<sup>30</sup> Incorporada de maneira deliberada, a forma aberta sugere execuções e leituras diversificadas, como observaremos a seguir a partir de alguns exemplos.

Vislumbrada inicialmente na música pós-weberniana,<sup>31</sup> essa tendência ao “‘campo’ aberto de possibilidades interpretativas”, formado por “estímulos dotados de uma substancial indeterminação”, também incidirá nas artes visuais, por meio de construções plásticas que se comportam como “constelações” de elementos passíveis de inúmeras correlações (Ibidem, p. 150). É a ela que Plaza (2003, p. 15) se refere, em sua movimentação da teoria de Eco, quando nomeia, citando-o, a “abertura de segundo grau”, condizente à “arte de participação” e à sua demanda pela chamada “participação ativa” do público – aspecto antecipado acima, a partir do relato crítico de Brito (1999) sobre o Neoconcretismo brasileiro. E ele o faz de modo a nos deixar flagrar, em sua abordagem, uma perspectiva linear e evolutiva, ao afirmar que a “participação ativa” do espectador, aqui, “caracteriza-se por um abandono progressivo do primeiro conceito [o

---

<sup>30</sup> Embora com “intérprete” Eco esteja possivelmente se referindo aos instrumentistas que executam as composições, podemos estender essa designação àqueles que fruem a obra musical aberta, na condição de ouvintes-interpretantes.

<sup>31</sup> Em referência a Anton Webern (1883-1945), compositor austríaco pertencente à Segunda Escola de Viena, cujo estilo musical é identificado como música dodecafônica ou música expressionista.

de ‘participação passiva’]” (PLAZA, 2003, p. 15). Como temos argumentado com base em Rancière (2012) e Canclini (2016), a distinção entre as qualidades “passiva” e “ativa” dos públicos da arte é problemática. Ainda que Plaza reconheça as atividades desempenhadas pela audiência mesmo na dita “participação passiva”, não nos parece produtiva a ideia do seu “progressivo abandono”, uma vez que não se trata de substituição, mas de convivência dessas modalidades.

Embora Plaza (2003, p. 14) se adiante em identificar nos “ambientes artísticos” e na correlata “desmaterialização da obra de arte”, típicos dos anos 1960 e 70, os aspectos programáticos mais representativos da “abertura de segundo grau”, vemos em Eco que tal nível de abertura da forma se manifesta *já* no terreno da pintura abstrata do alto modernismo, particularmente nas pesquisas pictóricas de meados do século, como o Tachismo francês e a *Action Painting* norte-americana, esta última vinculada ao Expressionismo Abstrato. Identificando essas experimentações como “informais” – ratificando o que já vimos acima –, Eco (1986, p. 149-151) enxerga em suas composições planares, matéricas, rítmicas e puramente plásticas estímulos sensíveis *indeterminados*, propensos a “induzir o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis”, o que indica afinidade com as “estruturas musicais abertas” dos compositores citados. São essas formas indeterminadas, “aberta[s] a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis”, que convocam o fruidor a estabelecer “uma intervenção ativa” junto à obra, calcada na “necessidade de aprofundar continuamente a própria interpretação” (Ibidem, p. 64-65). Deve-se observar que, tendo em conta o viés informacional da abordagem do semiólogo, as noções de “leitura” e “interpretação” ocupam o lugar daquilo que na perspectiva greenberguiana é chamado de “intuição” e “gosto”, modificando a equação e seus resultados.

No entanto, fazendo vibrar o tom evolutivo próprio da compreensão das aberturas graduais da forma estética, Eco (1986, p. 152-153) afirma que o artista Alexander Calder – o mesmo que desperta grande interesse em Mário Pedrosa, a ponto de reorientá-lo esteticamente – “dá um passo à frente”, uma vez que em seus móveis “a própria forma se move sob nossos olhos”. Neles, o objeto escultórico se apresenta não mais como volume estático, circulável por quem o frui, mas como uma estrutura construtiva em movimento, circulante ela mesma, incorporando uma dinamicidade que se conjuga com a do fruidor e seus deslocamentos corporais e mudanças de ponto de vista. Seu caráter dinâmico atua como motor de envolvimento e participação daquele que, incorporado a essa suposta trilha de avanço dos programas artísticos, poderia ser precipitadamente

taxado de “ex-espectador” (a expressão é nossa), como se a condição de *espectador* se tornasse automaticamente anacrônica, em função de um novo tipo de convocação despertado pelo objeto artístico.<sup>32</sup>

A dinamicidade da escultura calderiana, e as atividades (fruitiva, cinestésica e interpretativa) que exigem do espectador pretensamente alçado a outro estágio, serão ampliadas e aprofundadas pelos “ambientes artísticos”, que, segundo Plaza (2003, p. 14), concorrem não somente para “o desaparecimento e desmaterialização da obra”, mas também para a reestruturação da própria situação perceptiva. A partir de então, “é o corpo do espectador”, elevado à posição de *participante*, que passa a ser implicado no ato de fruição, concebido como conjunto de gestos recriadores, na medida em que estes envolvem a manipulação de elementos e a exploração multissensorial de ambiências (Ibidem). “Percepção como recriação”, esta é a fórmula extraída por Plaza das experiências participativas alavancadas, por exemplo, pelos “ambientes” de Jesús-Rafael Soto, pelos “penetráveis” e “parangolés” de Hélio Oiticica e pelos “objetos relacionais” de Lygia Clark – precedidos pelos *Bichos* comentados anteriormente (Ibidem, p. 14-15). É como se o trabalho de arte, aqui, não existisse senão no envolvimento do público com os dispositivos arranjados pelos artistas: “No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe” (CLARK *apud* PLAZA, 2003, p. 15).

Quanto às contribuições decisivas de Oiticica no domínio da participação em arte, Celso Favaretto (2007, p. 89) detalha que, em seu projeto ambiental, processa-se a “abertura estrutural” da forma artística – dos “bólides” aos “penetráveis”, passando pelos “parangolés” –, mediante um programa que concebe o objeto como instância de transição, um meio para “a eliminação do suporte, do quadro, da escultura”, em benefício de “experiências sensoriais e lúdicas”. Daí a caracterização dos dispositivos construtivos, com suas propriedades materiais, plásticas e colorísticas, como “transobjetos”. Em *contato* com eles, o participante é convocado em termos corporal, tátil, visual, semântico e comportamental – em última instância, fenomenológico. Essas “estruturas-comportamento”, na expressão do autor, concentram-se “na ampliação da consciência, na

---

<sup>32</sup> A esse respeito, somos gratos às ponderações do artista e professor Ricardo Basbaum, que em nossa banca de mestrado, na condição de arguidor, chamava atenção para a pouca pertinência das abordagens evolutivas a respeito dos papéis desempenhados pelos públicos da arte, as quais tendem a buscar superar e suprimir a figura do espectador, quando em realidade, de acordo com Basbaum, esta convive com as do participante, interator e colaborador, para ficarmos com as categorias de recepção priorizadas neste capítulo. Cf. SILVA, D. M. *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo (\*AMD).

liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade”, ao passo que abolem as obras, reorientam a percepção e coletivizam as experiências (Ibidem, p. 89-90, 93). Favaretto vai além, afirmando que a “antiarte” de Oiticica visa “transformar os participantes”, propiciando-lhes situações favoráveis ao “exercício imaginativo”, o que ademais concorreria para “desalienar o indivíduo” (Ibidem, p. 92).

Chama atenção, porém, tanto na análise de Favaretto como na linhagem traçada por Plaza, que suas menções às atividades dos públicos de tais proposições se façam em mão única, apenas pela via dos programas e intentos artísticos, ou antiartísticos. No caso de Favaretto (2007, p. 89, 93), a “produção de comportamentos renovados” e a correlata “renovação da sensibilidade” são depreendidas do projeto desenvolvido por Oiticica, sem que tenhamos notícias dos diferentes usos protagonizados por seus participantes, inclusive aqueles que pudessem se mostrar heteróclitos, estranhos ao propósito libertador dessas “obras-acontecimentos” (Ibidem, p. 96). Quanto a Plaza (2003, p. 14), a defesa que este faz do potencial recriador da percepção em experimentos como os do artista carioca se baseia não em fontes empíricas representativas das “recriações” experimentadas pelos públicos, mas em uma ratificação abstrata desse mesmo intento, limitando-se à instância propositiva do jogo. Essa abordagem assimétrica do problema nos leva a dar por falta de substratos indiciais aptos a reportar situações concretas e particulares de participação. Se a arte participativa enseja *recriações* por parte dos públicos, ao menos duas perguntas se colocam: (a) *De quais recriações estamos falando?* (b) *O que elas trazem de interesse para o debate em torno da arte e do coletivo?* As narrativas oferecidas pelas disciplinas da arte, cumpre reforçá-lo, pouco têm contribuído para respondê-las.

Abdicando desse lastro vivencial, deixando assim de documentar e analisar suas particularidades concretas, os relatos preponderantes em arte denotam impermeabilidade eloquente aos gestos participativos idiossincráticos, mais ou menos deslocados das proposições dos artistas. Nesse sentido e evocando essa artista essencial para o programa participativo em arte, onde alocaríamos, e o que faríamos, com a forma de “participação” de um visitante que, por exemplo, ao circular pela exposição “Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde, a vocês cabe o sopro” (2006),<sup>33</sup> se abstém de entrar

---

<sup>33</sup> Exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Suely Rolnik, baseada em seu *Arquivo para uma obra-acontecimento* (2011) (\*AMD). Abordado no segundo capítulo desta tese, o arquivo reúne entrevistas realizadas pela psicanalista, no Brasil e na França, com pessoas que mantiveram relação direta com Lygia Clark e suas experimentações, em especial com *Estruturação do Self*, processo de caráter terapêutico desenvolvido pela artista entre 1976 e 1988. Realizadas entre os anos de 2002 e 2010,

no ambiente *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968), dedicando-se, em vez disso, a mirar obsessivamente o semblante daqueles que acabam de sair do interior da obra? Situação por nós aludida em *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas* (2017, p. 103) (\*AMD), ela reflete uma atitude peculiar, no sentido de sequer aderir ao convite de imersão apresentado por *A casa é o corpo* – embora não deixe de atentar e de se relacionar com o trabalho, mas o faz em outros termos. Desse modo, tal “público” pode ser considerado como agente experimentador do ambiente desenvolvido pela artista? Ele é, ou não, um participante? Que papel exatamente desempenha junto à obra? Por fim, o que podemos pensar e desenvolver a partir desse ato de recepção *sui generis*?

Distante do interesse pela pluralidade das formas de recepção e apropriação da arte pelos públicos, abundam nas narrativas críticas e historiográficas registros das intencionalidades artísticas ligadas à incitação do público e à sua respectiva mobilização pelas práticas participativas. Um exemplo dessa documentação pródiga é o manifesto do Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), reproduzido por Bishop (2012) em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [Infernos artificiais: arte participativa e as políticas de espetatorialidade], estudo dedicado às “políticas de recepção”<sup>34</sup> instauradas pela arte participativa. Coletivo internacional criado em Paris, nos anos 1960, o GRAV tinha entre seus líderes o artista argentino Julio Le Parc – nome de referência da arte de matriz construtiva em seu país de origem, com desdobramentos na Arte Óptica. As experimentações do grupo privilegiavam as esculturas cinéticas e os ambientes multissensoriais, tidos como meios hábeis em afetar e modificar a percepção dos participantes. Nessa linha, as construções e situações agenciadas pelo coletivo se voltavam, da perspectiva do grupo, à *redenção* do público:

[...] Com nossas melhores habilidades, queremos libertar o espectador de sua dependência apática, que o faz aceitar passivamente não apenas o que lhe impõem como arte, mas todo um sistema de vida.  
Queremos despertar interesse no espectador, reduzir suas inibições, relaxá-lo.  
Queremos fazê-lo participar.

---

as entrevistas excedem a quantidade reunida na caixa-arquivo publicada pelo Sesc São Paulo, totalizando sessenta e cinco filmes de entrevistas. Motivadas pelas inquietações da psicanalista acerca dos desafios de preservação e exibição da obra relacional da artista em contextos museológicos, as entrevistas representam o principal subsídio das curadorias preparadas por Rolnik para o Museu de Belas-Artes de Nantes, em 2005, e para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006, com estratégias inéditas de exposição da obra de Lygia Clark.

<sup>34</sup> Entendemos que a expressão usada por Bishop, “*politics of spectatorship*” [políticas de espetatorialidade], encontra melhor tradução e legibilidade no termo “políticas de recepção”.

Queremos colocá-lo em uma situação na qual ele desencadeie e transforme.

Queremos que ele tenha consciência de sua participação.

Queremos que ele busque uma interação com outros espectadores.

Queremos desenvolver no espectador uma força de percepção e ação.

Um espectador consciente de seu poder de ação e cansado de tantos abusos e mistificações poderá fazer sua própria “revolução em arte”.

(GRAV *apud* BISHOP, 2012, p. 89)<sup>35</sup>

O plano de intenções do GRAV encontra ressonância na formulação de Plaza (2003, p. 14) de que, na arte participativa, “o espectador se vê *induzido* à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço” (grifo nosso). Aproximando tais asserções, chamamos atenção para o viés *prescritivo* das proposições artísticas em questão e, na mesma linha, para o caráter *normativo* das abordagens teóricas votadas a estudá-las e historiá-las. Em ambas as frentes vigoram ideias reguladoras muitas vezes desprovidas de abertura para o que emerge como imprevisto e particular, para aquilo que teima em não se deixar guiar e explicar por parâmetros prévios e totalizantes. Na face reversa dos *padrões participativos* que tais proposições e análises sustentam, problematizamos a quase inexistência de registros empíricos e depurações conceituais ocupadas das manipulações, explorações, percepções, desdobramentos, transformações, recriações e revoluções performatizados *pelos* públicos, e que pudessem, assim, dar conta da tarefa *descritiva* e *analítica* exigida por essas mesmas proposições, quando consideradas as experiências frutivas *ensejadas por elas*. Essa lacuna notável sugere, entretanto, que os papéis de recepção têm sido historicamente definidos e, além disso, discutidos *conforme* os programas artísticos, abdicando amiúde da investigação de sua contraparte receptiva e participativa.

Essa delimitação cognitiva que prescreve e permuta os papéis reservados aos públicos está associada ao que podemos chamar, na acepção de Rancière (2012, p. 17), de uma “distribuição apriorística das posições”. Além de reforçar esse mecanismo antecipatório, incorrendo no correlato déficit de verificação do que efetivamente se passa na esfera receptiva, a genealogia de Plaza (2003) não chega a suspeitar, em nenhum momento, da *compulsoriedade* participativa vigente em diferentes programas artísticos no século XX, não somente no terreno das artes visuais. É nesse sentido que Rancière, olhando para as artes do espetáculo, em particular para iniciativas “reformadoras” dessa linguagem, como as de Bertolt Brecht e Antonin Artaud, identifica pressupostos decisivos para o descrédito da condição de espectador: “Ser espectador [sob essa visão] é estar

---

<sup>35</sup> Nossa tradução livre do trecho do manifesto para o português se baseia na versão em inglês de Bishop.

separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2012, p. 8). Respondem a esse princípio programas voltados a retirar o público da posição de observador, ou contemplador, para assim desvencilhá-lo da pretensa ilusão e passividade ocasionadas pelas imagens – as “sombras”, no discurso platônico –, como se, assim, lhe facultassem a chance de se tornar um agente ativo em termos vital e social. Romper com um paradigma tão influente na modernidade artística exigiria, em contrapartida,

*a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade. (Ibidem, p. 57, grifo nosso)*

Registre-se que algo dessa “relação determinável” de que fala o autor pode ser surpreendida, em maior ou menor grau, não somente nos programas artísticos que incorporam o espectador no escopo de práticas e situações que procuram mobilizá-lo, mas também nos relatos críticos e historiográficos que os apresentam e periodizam conforme seus planos de intenção, de forma convenientemente desimpedida de complicações receptivas potencialmente introduzidas pelos públicos. A “suspensão” de que fala Rancière tem a ver, ademais, com uma espécie de trunfo estético, a saber, a oportunidade inaugurada por esse regime de se dissociar os propósitos subjacentes a dado produto artístico e a fruição desinteressada dispensada a este, desincumbida das intenções que possam ter guiado a sua criação. O exemplo trazido mais acima, oriundo das reflexões de Schiller (2002), reputa a escultura grega *Juno Ludovisi* como peça passível dessa suspensão e indeterminação, fruível em sua aparência livre e, portanto, desvencilhada de um fim pré-determinado. Em relação à recepção, o crivo estético relativiza a identificação e o julgamento da cabeça de mármore como representação da deusa Juno, sustando essa remissão e liberando o fruidor para apreciá-la esteticamente.

Sem fazer qualquer ressalva a determinações e causalidades contrárias ao princípio estético e, também, sem se ocupar de quaisquer índices vivenciais provenientes dos públicos envolvidos nos programas artísticos comentados, o relato de Plaza (2003, p. 17) nos conduz em direção a uma etapa supostamente ainda mais avançada de participação na arte, em seu proclamado “processo progressivo”. Informando que, já na segunda metade dos anos 1960, “a ‘arte de participação’ ficou datada”, ele situa o leitor de sua genealogia na trajetória evolutiva da arte: “ao participacionismo artístico sucedem as artes interativas” (Ibidem, p. 16-17). Incorporando a “abertura de terceiro grau”, a “interatividade” na arte resulta, segundo ele, das relações experimentadas pelos artistas



entre arte e tecnologia, mais especificamente entre a arte e “as novas configurações computacionais” e suas interfaces técnicas, fenômeno que se estabelece entre os anos 1980 e 90 (Ibidem, p. 16). Tais configurações seriam capazes, de acordo com o autor, de instaurar uma “relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes”, permitindo uma “comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora” (Ibidem, p. 17).

São destacados nesse polo avançado da participação transformada em interatividade os artistas franceses Fred Forest e Edmond Couchot. Malgrado a diversidade de seus projetos e estratégias de criação distribuída, ambos parecem estar de acordo com o fato de que a utilização artística das interfaces técnicas promove “a emergência de uma criatividade e inteligência coletivas”, conforme os termos de Plaza (2003, p. 19), algo que exige a revisão da noção de autoria. Aqui, ao menos do ponto de vista dos propositores, os públicos da arte interativa, identificados como *interatores*, se tornam “coautores” dos trabalhos com os quais se relacionam, ao passo que se engajam em um “campo aberto a múltiplas possibilidades e suscetível a desenvolvimentos imprevistos numa coprodução de sentidos” (Ibidem, p. 20). Contudo, se nessa vertente artística “o autor delega ao fruidor uma parte de sua autoridade”, por que no retrospecto de Plaza o quinhão de contribuições desses públicos interatores tornados “coprodutores” está simplesmente ausente? (Ibidem, p. 26).

Ao procurar por essa cota nos escritos de Couchot (2002), o que encontramos, uma vez mais, é o foco na dimensão programática da interatividade artística. Em artigo no qual discute a inscrição dos projetos interativos “na corrente da arte participacionista dos anos 60”, o artista usa como chave analítica o “*acoplamento retroativo* entre o homem e o computador”, e a consequente “possibilidade de [o interator] agir sobre a obra e de modificá-la, de ‘aumentá-la’” (Ibidem, p. 101, 104, grifo do autor). Afiançando em parte o encadeamento retrospectivo de Plaza, Couchot comenta que “à arte participacionista sucedeu a arte interativa; à participação, a interatividade” (Ibidem, p. 102). Em contrapartida, o artista faz duas importantes ressalvas a esse mesmo discurso de viés evolutivo: (1) Entre os programas participativos e interativos em arte, terá havido “um período de desinteresse” pela incorporação do espectador no escopo da obra artística, vigente na passagem dos anos 1970 para os 80, num retorno a relações frutivas mais convencionais.<sup>36</sup> (2) A despeito do vigor com que ressurgem as experimentações de cunho

---

<sup>36</sup> O “retorno à pintura”, amplamente praticado em diferentes centros da arte ocidental e celebrado pelo mercado, nos anos 1980, é representativo desse fenômeno apontado pelo autor.

participacionista, não se deve, segundo ele, “deduzir que a arte interativa está [...] à frente da arte tradicional”, tampouco que uma arte “tecnologicamente mais sofisticada” seja, por esse motivo, mais “artística” do que as demais (Ibidem, p. 102, 105). Essas advertências convergem com nossas preocupações diante da lógica progressiva e substitutiva de uma fantasiosa *teleologia da participação*. A suspeita sobre seus pretensos avanços envolve, entre outras coisas, reconhecer a convivência, sobreposição e embaralhamento de diferentes modalidades não somente de produção e endereçamento artísticos, mas também, e particularmente, de diferentes disposições receptivas e responsivas, inclusive diante de um mesmo trabalho de arte.

Até porque, pode acontecer de um visitante, ao se deparar com a instalação *Le Pissenlits* [Dentes-de-leão] (1996-2006), de Couchot e Michel Bret,<sup>37</sup> usá-la de maneira desviante, portanto, não programada: em vez de assoprar o microfone que funciona como interface para dispersar, idílica e digitalmente, as sementes representadas na tela por programas de computador, opte por nele pronunciar palavras de ordem contra a instituição financeira promotora da exposição.<sup>38</sup> Do mesmo modo que, regressando mais de um século e considerando uma obra de arte não interativa, somos informados por *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (\*AMD), estudo de David Freedberg (2017, p. 63), de que o esquema de segurança da National Gallery de Londres, em 1912, não foi hábil o suficiente para evitar que a sufragista Mary Richardson interagisse com o quadro *Vênus ao espelho* (1647-1651), de Diego Velázquez, esfaqueando a tela com uma faca de cozinha e, assim, *aumentando* os seus significados.<sup>39</sup> Trata-se de exemplos avulsos, cujo interesse reside, para a discussão que procuramos sustentar, em demonstrar que os regimes de recepção e interação são performatizados e definidos, *igualmente*, por quem se relaciona com as obras, por mais que eles sejam previamente estipulados por estas e por seus autores.

Todavia, se é legítimo afirmar que as tecnologias digitais alteram as condições de criação, mudando também a natureza “da produção e da circulação do sentido” (COUCHOT, 2002, p. 105), uma vez que promovem interações dialógicas em tempo real

---

<sup>37</sup> Referimo-nos à montagem dessa instalação na exposição “Emoção Art.ficial 3.0: interface cibernética” (2006), promovida pelo Instituto Itaú Cultural, em São Paulo.

<sup>38</sup> Situação por nós aludida em *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas* (2017, p. 103) (\*AMD).

<sup>39</sup> Inicialmente, a responsável pelo gesto declarou ter rasgado a tela para chamar atenção à causa sufragista. Anos mais tarde, contudo, afirmou que o ataque se deveu à sua aversão ao modo como “os homens se detinham todos os dias diante do quadro e ficavam boquiabertos” (RICHARDSON *apud* FREEDBERG, 2017, p. 63).

com o público, que esforços têm sido feitos, nas searas crítica e historiográfica, para reter e analisar as contribuições oriundas daqueles que se dispõem a interagir com esses dispositivos artísticos, em convergência, ou não, com os propósitos artísticos? De todo modo, acompanhando pormenorizadamente a genealogia traçada por Plaza, acreditamos ter descortinado parte da lógica que subsumi os papéis de recepção aos programas artísticos, ao mesmo tempo que eclipsam os gestos receptivos, e as respectivas respostas formuladas pelos públicos, que não corroboram esses programas. Nesse sentido, colocamos em questão: (i) a ausência de indagações sobre a função mobilizadora da arte a partir de meados do século XX e, também, sobre sua propalada vocação para suprimir a condição de espectador, daquele que “apenas” contempla; (ii) a problemática linearidade evolutiva denotada pela narrativa do autor; e (iii) a ausência de descrições e análises dedicadas às formas particulares de recepção e atuação dos públicos em suas relações com a arte, cuja *natureza participativa* – tributária da índole estética e do caráter aberto da forma artística – evidencia-se inclusive em exemplares da tradição.

Quanto ao último aspecto, cumpre indagar em que medida o deslocamento de funções destacado por Plaza como fenômeno decisivo para a arte no século XX – da atividade artística *instauradora*, com foco nas poéticas dos artistas, para a operação da sensibilidade *receptora*, com ênfase no que o autor entende por estética – encontra-se acompanhado de abordagens investigativas dispostas e aptas a discutir os atos de recepção em si, protagonizados pelos fruidores de obras, trabalhos, objetos, ambientes e situações abertos *por excelência*. Recorrendo a um pleonasmo, julgamos que lidar de modo consequente com essa “abertura” pressuponha nada menos do que *abertura* para perceber, recolher e examinar parte do que emerge dessas fruições-de-obras-abertas, ou seja, um tipo de embocadura analítica direcionado justamente àquilo que advém dos encontros, percepções, leituras, interpretações, significações e respostas plurais dos públicos. Do contrário, qual o sentido de postular a dimensão participativa da arte (inclusive em termos retroativos, abrangendo repertórios artísticos da tradição), se um dos lados que toma parte no jogo permanece oculto, ou apenas aludido de forma abstrata e ratificadora dos vislumbres da arte?

Ainda nesse quesito, sobrevém como aspecto decisivo o fato de que as referidas modalidades de “participação passiva”, “participação ativa” e “interatividade”, por refletirem desígnios e programas *especificamente* artísticos, veem-se relativizadas, ou mesmo desarranjadas, pela condição “pós-autônoma” da arte – aspecto central para o nosso estudo. É Canclini (2016, p. 17-22), com suas lentes antropológica e sociológica,

quem conceitua essa “implicação ‘externa’ da arte”, relativa à expansão da mesma “para além de seu próprio campo”, situação em que a arte e sua almejada autonomia se veem perpassadas por propósitos do mercado, da mídia, das políticas públicas, do desenvolvimento urbano, do turismo e das indústrias do *design*, tornando-se permeáveis a formas de apropriação e instrumentalização estranhas aos intentos eminentemente artísticos e, ademais, à singularidade estética. Indicativas dos *usos sociais da arte*, essas imbricações concorrem para seu processo de “desdefinição”, na medida em que refletem “interações do mundo artístico com outras zonas da vida social” (Ibidem, p. 22, 218). Isso explica, por exemplo, o fenômeno de que

os novos públicos visitam museus não para ver obras excepcionais [...], mas, sim, pela curiosidade que lhes suscita um programa de televisão, porque se preocupam com o desmatamento da Amazônia, ou então chegam pela primeira vez ao Louvre porque leram o [livro] *Código da Vinci*. (Ibidem, p. 47)

Um quadro como esse, representativo das motivações muitas vezes exógenas que suscitam nos “novos públicos”, os não iniciados, *interesse* por se relacionar com bens artístico-culturais, sugere que observemos o fruidor em sua outra personificação, ou seja, a do *visitante* de museu e congêneres. Em ambas as caracterizações, contudo, trata-se de fomentar uma “reflexão sobre a *atividade dos destinatários* das ações artísticas”, como pondera Canclini (2016, p. 216, grifo nosso) a propósito do “giro ao receptor”. Essa rotação de cunho epistemológico pressupõe disponibilidade para lidar com questões *extra-artísticas* e *extraestéticas*, que notadamente extrapolam a especificidade da arte, abrangendo aspectos psíquicos, morais, políticos, religiosos, cívicos e, também, da ordem do consumo – condizentes aos valores com que operam aqueles que passam a frequentar, esporadicamente, o mundo da arte, sem que estejam familiarizados com seus códigos e conhecimentos. Esses neófitos buscam “compreender o sentido intrínseco [da arte] a partir de posições extrínsecas”, protagonizando uma série de “relações ambivalentes entre o campo e seu exterior” (Ibidem, p. 220). A partir dos anos 1970, os denominados “novos museus” são, por sua vez, os equipamentos responsáveis por atrair enorme afluxo de novatos que, mais (ou menos, a depender do ponto de vista) do que serem iniciados aos ritos da arte, desafiam seus critérios e princípios.

### **1.7 Renascimento do espectador e suas modulações relacionais**

Antes de observar esse outro ramo de designações atribuídas aos públicos das artes visuais, representativas de acepções institucionais relativas às políticas de atração e

gestão das audiências nos equipamentos de arte e cultura, vejamos como a figura do espectador é reabilitada e ressignificada pela produção artística dos anos 1990, na vertente relacional teorizada por Bourriaud (2006). Contrariando o sentido evolutivo e substitutivo subjacente à genealogia de Plaza (2003), esse fenômeno tem nas concepções de Marcel Duchamp (1975) e Roland Barthes (2004) sobre as formas de recepção artística e literária, respectivamente, duas de suas principais referências, ainda que o teórico e promotor da arte relacional se refira nominalmente apenas ao primeiro.

Em uma conferência de 1967 – cujo texto-base fora publicado no ano seguinte, em forma de ensaio, na revista francesa *Manteia* – Barthes (2004, p. 64) finaliza sua explanação com o seguinte anúncio: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”. Embora o semiólogo, ao dizer isso, estivesse se referindo ao terreno literário, ainda assim a sua compreensão do verbo *ler* – elucidada em outra conferência, cujo texto-base saiu pela *Français Aujourd’Hui* – abrange o que ele entende por uma variedade de “objetos diretos: leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas etc.” (Ibidem, p. 32). Inspirando nossas indagações em torno dos atos de recepção protagonizados pelos públicos das artes visuais, Barthes é categórico na constatação de que as atividades do leitor, com os respectivos “textos que escrevemos em nossa cabeça” enquanto lemos, são “muito mal conhecido[s] porque faz séculos que *nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor*” (Ibidem, p. 27, grifo nosso). Reptos como esse nos servem de mote para as leituras problematizadoras que temos procedido neste capítulo inicial sobre os relatos fornecidos pelas disciplinas das artes.

Portanto, qualquer semelhança com o problema apontado e trabalhado por nossa pesquisa não é mera coincidência, tendo em vista, de um lado, o “privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História)” e, de outro, a “censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura)” (Ibidem, p. 27). Não temos a mesma ousadia de Barthes, tampouco a autoridade intelectual encarnada por ele, para acusar de *censura* a renitente supressão dos índices particulares de recepção nos relatos críticos e historiográficos em artes visuais. Não devemos, entretanto, nos furtar de repercutir seu alerta, desdobrando-o a nosso modo neste estudo. Com isso em vista, tomamos nota de que, historicamente, “o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários” (Ibidem). Relegado a esse lugar de desfrute e à mercê do sentido “verdadeiro” da obra, o leitor tem suas atividades produtivas desconsideradas e, assim, desaparecidas. A propósito da inexistência, àquela altura, de “uma Análise da leitura”, Barthes provoca: “Infelizmente, a leitura ainda não encontrou

o seu [Vladimir] Propp ou o seu [Ferdinand de] Saussure”, em alusão a mestres da teoria literária e linguística (Ibidem, p. 32).

Num paralelo entre a literatura e as artes visuais, especulamos que uma das explicações possíveis para o ocultamento crônico das contribuições de leitores e espectadores para a existência pública da obra artística – quando esta habita o outro e nele desencadeia efeitos *subjetivos*, e não objetivos como quer fazer crer Greenberg – talvez resida na legítima dificuldade em lidarmos com as incompatibilidades vigentes entre as lógicas que regem a *composição* artística e, em contrapartida, as atividades implicadas na sua *recepção*. Barthes (2004, p. 28) comenta, com respeito à escrita, que “a composição canaliza”, ao passo que “a leitura, pelo contrário, dispersa, dissemina”. Diante do texto e de sua estrutura compositiva, a leitura opera não por dedução, mas por associação: “associa ao texto material (a cada uma de suas frases) *outras* ideias, *outras* imagens, *outras* significações” (Ibidem, grifos do autor). Esse “suplemento” incontrolável revela que, para além de decodificar o texto, o leitor o “sobrecodifica”, agregando-lhe outras linguagens e camadas (Ibidem, p. 41).

No limite, a leitura assim concebida corresponde ao ato que capta e acrescenta ao texto aquilo que não se deixa delimitar nem pelos seus elementos constitutivos, nem pelas operacionalidades e categorias da escrita, excedendo-os. Procedendo dessa forma, o ato de leitura produz o que o semiólogo designa por “hemorragia”, concorrendo para que a estrutura do texto “desmorone”, “abra-se”, “descontrole-se”, a ponto de “perder-se” (Ibidem, p. 42). Nesse mesmo sentido, também a posição e o papel assumidos pelo leitor não podem ser plenamente antecipados e definidos por quem escreve, uma vez que aquele desenvolve suas próprias modalidades frutivas na relação com cada texto. Daí que, pela óptica barthesiana, seja possível discriminar ao menos três tipos de posturas adotadas e impressas ao texto *pelo* leitor, que pode se revelar *fetichista*, *impaciente* ou *escritor*. O primeiro sente prazer com determinadas palavras e sentenças, que o fascinam por seus sabores próprios e pela capacidade de remetê-lo a outros lugares. O segundo, mais ansioso, é movido pelo suspense e se mostra sequioso pelo que vem à frente na narrativa, buscando surpreender aquilo que ainda não fora enunciado. Já o terceiro é conduzido ao desejo de escrever, em resposta àquilo que leu. Nesse último caso, “a leitura é verdadeiramente uma produção”, na medida em que “o produto (consumido) é devolvido em produção” (Ibidem, p. 38-40).

Esse deslinde de expedientes mobilizados pelo leitor nos remete às ideias apresentadas em outra conferência abertamente sensível à instância receptiva das formas

e discursividades artísticas, proferida por Duchamp (1975), em 1957, dez anos antes da intervenção de Barthes. Também publicada em forma de ensaio, seu foco recai no espectador das artes visuais, particularmente na posição e papel decisivos que este ocupa no “ato criador” – segundo Duchamp, um processo compartilhado entre artista e público. Propondo que é “o público [quem] estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior”, ele nos auxilia na compreensão de como se dá o fenômeno que assinalamos anteriormente como sendo o da *existência pública da obra artística* (Ibidem, p. 74). Elo da obra com o âmbito público e com a “posteridade”, o espectador leva a efeito operações que extrapolam a alçada do artista, que necessariamente deixa de ser o “proprietário” de sua obra, dos sentidos que ela denota e dos efeitos que produz. Ademais, é ao público que compete “determinar qual o peso da obra de arte na balança estética” (Ibidem).

A circunstância responsável por essa *desposseção* responde pelo nome de “coeficiente artístico”, de acordo com a formulação duchampiana (Ibidem, p. 73). Ela dá a ver que o “ato criador” porta um descompasso em sua gênese, um desajuste estrutural que reflete discontinuidades vigentes entre a intenção que orienta a produção de uma obra e a sua concretização propriamente dita. Esse “coeficiente” nos coloca a par de que o caminho percorrido pelo artista para alcançar seu “ponto de chegada” – a obra – é incontornavelmente acidentado, haja vista que sua “luta pela realização” encontra uma série de resistências (Ibidem). Enfrentando-as, o criador se acha enredado numa sequência de “esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões”, das quais não é inteiramente consciente (Ibidem). Isso nos leva a entender que a própria ideia de *intenção artística* é problemática, uma vez que permanentemente relativizada pela “inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção” (Ibidem). Depreende-se disso o quão aberto e entremeado se faz o jogo perceptivo, semântico e criativo proporcionado pela obra na relação com seus públicos, ainda mais quando consideramos a “relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente [em uma obra]” (Ibidem).

Contudo, transparece certo limite na compreensão do artista francês quando a cotejamos com a abordagem de Barthes, levando-se em conta que este já se encontra às voltas com as problemáticas e compreensões da *virada linguística*. Enquanto Duchamp (1975, p. 73-74), valendo-se da imagem da arte em “estado bruto” e do público como aquele que “refina” algo de algum modo inacabado, centra suas considerações naquilo que a arte “expressa” e na sua correlata “decifração” pelo espectador, Barthes (2004, p. 41), por sua vez, dirá que o leitor “não decifra, [mas] produz, amontoa linguagens, deixa-

se infinita e incansavelmente atravessar por elas”. Daí que o leitor (e, por extensão, o espectador) não se restrinja(m) a decodificar aquilo que lê (e frui), na medida em que *sobredecodifica(m)* o objeto de leitura (e apreciação) com diversas outras ideias, imagens e significações, saturando-o com gestos receptivos, linguagens e camadas não previstos pelo texto (e obra) em si.

Também a dimensão expressiva da arte é colocada em questão pelo semiólogo, que divisa no paradigma moderno do escritor, inaugurado por Stéphane Mallarmé, a missão de abalar “o império do Autor”, fazendo a própria linguagem falar, e não mais o Autor e sua pretensa interioridade, fundada na paixão e no pensamento (Ibidem, p. 59). Logo, a escrita se torna “um campo sem origem”, em que o que está em jogo não é mais a expressão, e sim o “puro gesto de inscrição” (Ibidem, p. 61). Inscrição que, aliás, deixa de comportar o retardo entre a intenção/ideia de escrever e a enunciação/formalização da escrita, tendo em conta que, na escrita em chave performativa, essas instâncias se processam simultaneamente: “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito *aqui e agora*” (Ibidem, grifos do autor). Daí não haver ponto de chegada nem ponto de partida, diferentemente do que sugere Duchamp, mas sim *ato enunciativo*: “o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto” (Ibidem).

Dessa forma, a “passagem” de que fala Duchamp (1975, p. 73), da intenção à realização, bem como a “diferença” que em tese vigora entre elas, se veem relativizadas. No movimento performativo da linguagem abordado por Barthes, já não se trata de expressar uma intenção anterior ao gesto, tampouco de materializar uma ideia previamente cogitada, mas de mobilizar a linguagem à revelia de uma origem extralinguística hipotética, uma vez que o chamado “ponto de partida” se encontra *na própria* linguagem, em seu “tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Uma vez afastada a ideia de que a escrita traria uma intenção, ou substrato, “a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil” (Ibidem, p. 63). Considerando-se que já “não há fundo” por baixo da escrita, a decifração cede lugar a uma miríade de trajetórias e acúmulos ensaiados pelo leitor (também ele performativo, como veremos em detalhes no próximo capítulo) *sobre* o texto, o que lhe confere mobilidade e ensejos de recriação, edição, sobreposição, produção e, *inclusive*, deturpação (Ibidem). Embora Barthes tenha em mente, sobretudo, a escrita literária, suas formulações sobre o “nascimento do leitor” geram consequências inevitáveis no domínio das artes visuais (Ibidem, p. 64). Vejamos como elas refratam, mesmo que indiretamente, na leitura da arte relacional feita por Bourriaud (2006).



Essa refração tem na noção duchampiana de “coeficiente artístico” um aspecto-chave, um ponto de encontro. Esta é diversas vezes evocada no relato do crítico e curador para destacar o caráter eminentemente “intersubjetivo” da experiência artística. Segundo Bourriaud (2006, p. 14), a dimensão relacional da arte, e a correlata “elaboração coletiva de sentido” proporcionada por ela, correspondem a propriedades que sempre orientaram a arte ocidental, em diferentes graus. Como exemplo, ele menciona que o pintor francês Eugène Delacroix anotava em seus diários que o olhar do espectador é responsável por fazer “reviver” e “prolongar” as emoções condensadas no quadro, sugerindo que além de ativar esses sentimentos pictoricamente codificados o público os *desdobra*. Ao mesmo tempo, o autor reconhece que as formulações de Duchamp (1975), sintetizadas pelo referido “coeficiente”, foram as responsáveis por introduzir no debate artístico uma reflexão hábil em “delimitar exatamente o campo de intervenção do receptor na obra de arte” (Ibidem, p. 27-28).

Vemos como um mérito da teoria desenvolvida por Bourriaud (2006), cuja efetividade está longe de ser um consenso entre os críticos, a transposição que ela assinala, da experiência de fruição artística privada (própria a um universo simbólico autônomo e refratário à mundanidade, típico da estética formalista), para uma dinâmica publicamente compartilhada, favorecida por certa característica já destacada por nós em relação à situação expositiva em artes visuais: “percebo, comento e me movo em um único e mesmo espaço” (Ibidem, p. 15). De acordo com o autor, uma exposição se distingue das condições frutivas propiciadas, por exemplo, pela literatura, pelo teatro e pelo cinema, entre outras coisas, pelo fato de ser possível se locomover, compartilhar impressões e tomar parte em discussões *enquanto* se observa ou interage com objetos artísticos. Essa concomitância leva Bourriaud a afirmar que a forma de exibição das manifestações em artes visuais gera uma “sociabilidade específica” (Ibidem). É justamente ela que o autor distingue como motivação vital para os trabalhos desenvolvidos pelos artistas de sua lista: Felix Gonzalez-Torres, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Vanessa Beecroft, Liam Gillick, Philippe Parreno, entre outros.

A contribuição das análises de Bourriaud (2006, p. 49) para nossos propósitos investigativos, possibilitada por seu interesse e atenção às manobras relacionais experimentadas por esses artistas, está em expandir os sentidos do “coeficiente artístico” duchampiano, ampliando as fronteiras do objeto artístico: “uma obra de arte aponta sempre para além de sua simples presença no espaço; se abre ao diálogo, à discussão”,

configurando “um processo temporal que se desenvolve aqui e agora”. A presencialidade e o tempo real da recepção artística ecoam a imediatez da produção poética em termos performativos: tanto a produção quanto a recepção em arte operam com construtos e instantes abertos ao *emergente*, portanto, àquilo que transborda os planos de intenção e, por conseguinte, as instruções de fruição. Seja dito, aliás, que conforme adentramos as abordagens, a nosso ver, mais promissoras do ponto de vista das reciprocidades vigentes entre produção e recepção artísticas, com as perspectivas que se abrem no sentido da compreensão de que *uma não se submete simplesmente à outra*, vamos nos dando conta do quanto os relatos críticos e historiográficos no campo da arte – ao menos os revisados até aqui – não atinam para esse entendimento, ou não conferem consequência a ele, abdicando de se comprometer com a visibilização e tratamento das atividades próprias à instância receptiva, com os expedientes que lhe são específicos e irredutíveis aos planos artísticos.

A “morte do autor”, expressa por Barthes a respeito da figura do escritor, encontra correspondência na seara artístico-visual, por exemplo, ao constataremos que o caráter relacional inerente à arte é tomado como dimensão programática por determinados artistas, que o assumem e buscam intensificá-lo mediante invenções focadas nas interações e intercâmbios humanos. Daí que o diálogo e sua “desordem formal” sejam tratados “como a origem mesmo do processo de constituição da imagem”, que funciona não como um objeto acabado, fruível nele mesmo, mas como dispositivo potencialmente deflagrador de situações cujos desdobramentos não podem ser antecipados – ainda que Bourriaud (2006, p. 28-29), oscilando e regredindo à delimitação cognitiva própria da crítica de arte, não se engaje na investigação desses desdobramentos agenciados pelos públicos. Distanciando-se da autossuficiência formalista, o objeto relacional tende a funcionar, em suas palavras, como “o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros remetentes e destinatários”, uma vez que se deixa conduzir pelo que o autor entende ser a “função” e a “ética” da arte: expor-se ao encontro e ao intercâmbio (Ibidem, p. 17, 29).

Contrariando o programa de retomada da pintura nos anos 1980, que repunha uma série de princípios ligados à autoria, à autonomia e à autossuficiência do objeto artístico, o discurso relacional concebe o trabalho de arte como “um conjunto de atos que se produzem no tempo e no espaço” (Ibidem, p. 21). Com isso, sua experiência frutiva quer se desvencilhar da condição de “simples efeito secundário de uma composição [visual]”, para implicar-se naquilo que Bourriaud identifica como um “princípio ativo” cuja trajetória é povoada por diferentes signos, objetos, formas e gestos (Ibidem). Nota-se

nessas opções decididamente estranhas ao cânone modernista (lembremos do Espectador abnegado descrito por O'Doherty, e contestado por Wolfe, que no ermo cubo branco devota-se aos efeitos visuais supostamente propagados por pinturas autorreferentes) que o espectador “renasce” mediante novos termos, embora estes sigam sendo, uma vez mais, definidos em função das atividades propostas pelos artistas “relacionais” e por seu teórico de primeira hora.

“Observador”, “espectador-manipulador”, “espectador-participante”, “espectador-voyeur”, estas são algumas das modulações do espectador redivivo (Ibidem, p. 20, 27, 46, 71). Retomando problemáticas e estratégias artísticas vigentes nos anos 1960 e 70 – embora sem o mesmo compromisso com os problemas conceituais de indagação da natureza da arte e da respectiva postulação de sua ontologia, como no caso de Kosuth –, a vertente relacional da década de 1990 firma “contratos”<sup>40</sup> circunstanciais com sua audiência, atrelados à “invenção de modelos sociais” (Ibidem, p. 31-32). Aí, a centralidade da forma plástica, ou, de outro lado, daquela que perscruta o estatuto da arte, dá lugar a formas compostas de atos oriundos da esfera das interações sociais, eles mesmos compreendidos como “objetos estéticos”. Assim, encontros, manifestações, reuniões, colaborações, jogos, festas, refeições, entre outros, integram um “repertório de formas comuns [preexistentes]”, trabalhado pelos artistas com vistas à invenção de espaços de sociabilidade e à instauração de novas formas de relacionamento com o objeto artístico (Ibidem, p. 31, 40).

Em renúncia à constituição “de um espaço simbólico autônomo e privado”, a forma artística relacional “se estende para além de sua forma material”, ao passo que procura vigorar como “um princípio aglutinante dinâmico” (Ibidem, p. 13, 21). Ao observarmos o trabalho de Felix Gonzalez-Torres, que para Bourriaud representa o principal embrião da “estética relacional”, é possível verificar que, nele, a forma artística existe *somente* quando se processa o encontro com a audiência, haja vista a ênfase dessa vertente artística (antecipada em alguma medida por Torres) nas “relações que o trabalho irá criar em seu público” (Ibidem, p. 31). Exemplo desse “princípio aglutinante” é o arranjo espaço-temporal preparado pelo artista de origem cubana para sua exposição individual *Untitled – Arena*, realizada em 1993 na galeria parisiense Jennifer Flay. Nela,

---

<sup>40</sup> Termo empregado por Bourriaud em seu texto sobre a estética relacional, “contrato” é uma noção que temos usado em nossa argumentação para tratar de distintos programas artísticos e das posições e papéis que estes reservam aos públicos.

o artista delimita uma área quadrada com lâmpadas interligadas por um fio, suspensas no teto, no interior da qual os visitantes podem dançar ao som de um par de *walkmans*.

A despeito da disposição para interagir, solicitada ao espectador que “completa” o trabalho e “participa” da elaboração de seus sentidos, Bourriaud (2006, p. 71) ressalva que não se deve enquadrar esse tipo de obra no registro da “arte interativa”, pois que seus antecedentes remontam não à arte tecnológica e aos seus dispositivos *high-tech*, mas às estratégias formais e perceptivas do Minimalismo, para o qual “a presença do observador [funciona] como parte integrante da obra”. A esse envolvimento temporal do espectador com o trabalho de arte minimalista se atribui uma “teatralidade”, conforme aceção do crítico Michael Fried citada por Bourriaud (Ibidem). Além dela, Gonzalez-Torres incorpora em sua obra a economia e a simplicidade de meios e formas, que em seu caso são arranjados em prol do “contato e qualidade tátil” (Ibidem, p. 52). Diferentemente do Espectador descarnado e abstrato apresentado por O’Doherty, mas próximo do participante almejado pelo Neoconcretismo, o espectador vislumbrado por *Untitled – Arena* tem convocados, mais do que a percepção óptica, “seu corpo, sua história e seu comportamento”, de uma maneira que a presença física e agentiva do visitante da exposição é valorizada, requerida e potencializada (Ibidem, p. 72).

Aqui apenas esboçada por nós, essa trama de referências à história da arte e à abordagem semiológica barthesiana, articulada aos diversificados papéis atribuídos ao espectador pela vertente artística privilegiada por Bourriaud, revela como o “coeficiente artístico” duchampiano é expandido e ressignificado pela concepção relacional da arte. Na compreensão do crítico, a intervenção do espectador, na medida em que se dá no “tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisões” (Ibidem), transpõe os limites da contemplação e da decifração das “qualidades intrínsecas” da obra, assim como do “refino” da “matéria inerte” que o público faria da arte “à l’état brut” [em estado bruto], conforme a terminologia de Duchamp (1975, p. 73).

Entretanto, é na ampla defesa que Bourriaud (2006, p. 72) faz da vocação intersubjetiva da arte relacional, segundo ele aberta à “resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta”, que surpreendemos a insuficiência de sua abordagem no que tange aos atos de recepção protagonizados pelos públicos. Chama atenção como esse tipo de relato crítico é pródigo em promulgar a posição estratégica e a agência dos públicos, sem se dedicar, todavia, ao registro e à análise de suas respostas particulares ou, ainda, desencaixadas em face das expectativas dos artistas e curadores. Aliás, a obliteração de réplicas idiossincráticas dos

públicos, não raro deslocadas das boas intenções da arte relacional, talvez se deva exatamente aos compromissos assumidos por esses agentes, dispostos a “preenche[r] as falhas do vínculo social”, ao “recosturar pacientemente o tecido das relações” (Ibidem, p. 42). Logo, as interações e apropriações que não convergem para esse nobre propósito acabam excluídas do relato, ou aludidas apenas como sinais de equívoco e inadequação.

Esse saldo enviesado talvez se deva aos princípios mesmos adotados pela estética relacional, que, segundo Bourriaud (2006, p. 55), abdica das “posições conflitantes”, em prol da “invenção de novos conjuntos, de relações possíveis entre unidades distintas, de construções de alianças entre diferentes atores”. Contudo, ao evitar o *conflito*, o crítico-curador e sua seleção de artistas deixam descoberta uma dimensão constitutiva da vida social em bases democráticas, da qual não é possível, nem desejável, erradicar os antagonismos. Outro aspecto de que se renuncia nesse programa é o horizonte utópico. Assim, em lugar de vislumbrar “realidades imaginárias ou utópicas”, a arte de corte relacional procura “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade já existente” (Ibidem, p. 12). Abrindo mão do enfretamento estrutural das condições de vida na contemporaneidade, sua vocação “micropolítica” e seus “pequenos gestos” se comprometem com uma espécie de pragmática social que, a nosso ver, padece de debilidade em face do contraditório, ou seja, daquilo que não reitera seu “programa virtuoso” (Ibidem, p. 42).

Impressiona, no caso de Bourriaud, que a propalada posição decisiva dos públicos no empreendimento relacional seja reportada tão-só em função dos efeitos virtual e virtuosamente já contidos nas operações dos artistas, e nos respectivos parâmetros de envolvimento da audiência. Esse padrão analítico se deixa verificar em abordagens de trabalhos como *Turkish Jokes* [Piadas turcas] (1994), proposta do artista dinamarquês Jens Haaning endereçada à comunidade turca de Copenhague. Difundindo narrativas chistosas no idioma turco, por meio de alto-falante instalado em uma praça da cidade, o artista pretendia estimular a congregação desses estrangeiros em ambiente público, à vista de todos. Diante desse dispositivo relacional, Bourriaud (2006, p. 17) apresenta aquele que seria o resultado esperado, livre de qualquer imprevisto ou embaraço: “os imigrantes se unem em uma risada coletiva que inverte sua situação de exilados”. Ao proceder desse modo, com a conta sempre “fechando”, a narrativa do crítico não faz jus ao que promete, lidando apenas com uma parte da equação relacional, ou seja, com sua face propositiva, hipotética e socialmente bem-sucedida.

A insuficiência desse esquema analítico diante da fortuidade e do descontrole gerados pela inclusão do espectador no cerne dos trabalhos artísticos – aleatoriedade que Bourriaud aponta retoricamente como almejada pelos procedimentos relacionais, em sua predisposição à dita “desordem formal” provocada pela abertura dialógica – pode ser testemunhada, por exemplo, quando os públicos mobilizam critérios do mundo comum na interação com propostas relacionais. É sintomático que, no estudo de caso dedicado a Gonzalez-Torres, quando Bourriaud excepcionalmente transpõe a linha de descrições confortavelmente vagas dos trabalhos relacionais, não tarde a surgir um *conflito de lógica* na recepção. Nele, a aposta nas negociações intersubjetivas instauradas por trabalhos pretensamente capazes de “levar o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra” defronta-se com o limite da realidade mais comezinha (Ibidem, p. 68). Tratando das *candy pieces* [pedaços de doce] de Gonzalez-Torres – nas quais experiências conjugais e existenciais do artista são formalmente traduzidas por pilhas de confeitos embalados em papel celofane –, Bourriaud reporta, em tom de lamento, que durante uma exposição ele se deparou com “visitantes juntando balas e enchendo os bolsos” (Ibidem). Diante desse comportamento, o autor não hesita em reprová-lo, atribuindo-o a uma concepção acumulativa do mundo, estranha à experiência de partilha proposta pela obra.

Ponderamos, todavia, que atitudes *descontextualizadas*, e desencaixadas, como a relatada, se tornam cada vez mais corriqueiras em meio a uma economia política, e às políticas culturais atreladas a ela, que transformam o acesso às manifestações artísticas e aos espaços de arte em bem de consumo dirigido a setores amplos do público, com ênfase especial nos não especializados. Como apontado por Canclini (2016), estes últimos costumam procurar os museus e demais ambientes de arte em função de motivações alheias à especificidade artística, interagindo com ela a partir de critérios e valores frequentemente discrepantes de seus princípios e protocolos. Vejamos, a seguir, como esses públicos são abordados pela crítica cultural, tendo por foco designações representativas dos papéis que lhes são reservados pelas instituições de arte em seus modos de atração e gestão da audiência.

### **1.8 Visitantes-consumidores**

No plano das políticas culturais, a inauguração do Centre Georges Pompidou, na cidade de Paris, em 1977, deu início ao que a crítica convencionou chamar de “cultura dos museus” (FABBRINI, 2008, p. 245). Abrangendo o Museu Nacional de Arte Moderna, o

alcançado Beaubourg<sup>41</sup> surge, de acordo com Otilia Arantes (1991, p. 164), como instituição-símbolo das políticas de “animação cultural” empreendidas por Estados capitalistas da Europa Ocidental, a partir da mobilização ampla dos bens e práticas culturais consagrados, com destaque para a França e seu pioneiro Ministério da Cultura.<sup>42</sup> Valendo-se do patrimônio artístico-cultural, essas políticas visam, segundo a autora, tanto promover uma pretensa “reanimação da vida pública” como induzir o público a “situações de fluidez, comunicação e *souplesse* [flexibilidade]” (Ibidem). Estímulo que abrange, além do público parisiense, o segmento formado pelos *turistas*, ambos em proporções maciças. Algo do comportamento desses públicos é comentado – e deplorado – pela autora no artigo “Os novos museus” (\*AMD).

Não por acaso, essa iniciativa governamental se dá num momento em que o Estado de bem-estar social – estruturado após a Segunda Guerra, como resposta às reivindicações de movimentos sociais e sindicais por direitos civis que garantissem o exercício da cidadania – vinha sendo colocado em questão, com as redes de proteção, seguridade e acesso aos serviços públicos sofrendo desarticulação gradual. Parte estratégica dessa mudança nas políticas de matriz keynesiana,<sup>43</sup> a animação cultural e a nova centralidade da cultura primam, conforme Arantes (1991, p. 164), por estimular os cidadãos a se engajarem em processos de “apropriação cultural”, tendo por objetivo fomentar a autonomia dos indivíduos – o que, nesse caso, significa sua independência crescente diante do suporte estatal e, em última instância, a adesão a um tipo de cidadania orientado pelo individualismo. Prover tal apropriação em larga escala demanda investimento público no terreno cultural e, além disso, cria oportunidade para a exploração de seu potencial publicitário – em prol de um Estado não mais provedor, mas *indutor* –, movimento que se torna emblemático com a criação de equipamentos como o Beaubourg.

Nessa esteira, os anos 1980 e 90 testemunham transformações progressivas em nível global, no domínio dos museus de arte, que se aproximam cada vez mais do “mundo dos espetáculos”, assumindo lugar de destaque nas “diversões de massa”, conforme os termos de Ricardo Fabbrini (2008, p. 245). Ao Beaubourg, se soma o também parisiense

---

<sup>41</sup> Em alusão à região da cidade onde não por acaso a instituição se encontra situada, funcionando como motor no processo de reurbanização e na consequente *gentrificação* da área – um tipo de transformação urbana que “expulsa” os moradores de baixa renda, fazendo com que certas regiões adquiram *status* de zonas nobres.

<sup>42</sup> O Ministério da Cultura da França é instituído em 1959, sendo André Malraux o primeiro a assumir o cargo de ministro.

<sup>43</sup> Em referência ao economista britânico John Keynes (1883-1946), cujas ideias serviram de base para as políticas atreladas ao estatismo e ao Estado de bem-estar social nos anos 1960 e 70, na Europa Ocidental.

Musée d'Orsay, inaugurado em 1986, além das franquias de instituições artísticas consagradas, como o Guggenheim, com sua nova unidade instalada na cidade de Bilbao, na Espanha, em 1997, e o Louvre, cuja filial em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes Unidos, é inaugurada (depois do atraso de alguns anos) em 2017. O próprio Centre Pompidou passa a contar, desde 2019, com sucursal em Shangai, na China. Isso sem falar na expansão e diversificação da Tate no Reino Unido, para ficarmos com os exemplos mais emblemáticos do panorama internacional.

No Brasil, essa fase de vulgarização, e instrumentalização, do consumo cultural tem como um de seus marcos a exposição do artista francês Auguste Rodin, inicialmente em cartaz no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e logo na sequência na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no ano de 1995. Com números expressivos de visitação, inéditos para os padrões da época, a mostra contou com 220 mil visitantes no Rio de Janeiro e 150 mil em São Paulo.<sup>44</sup> Sobre a montagem paulistana da mostra, o então secretário estadual de cultura, Marcos Mendonça, defendendo a premissa “beaubourguiana” (o termo é nosso) do “investimento em cultura como meio para revitalizar a região central da cidade”, associa o projeto de reestruturação da Pinacoteca – do qual a exibição de Rodin funciona como etapa estratégica<sup>45</sup> – ao exemplo de Bilbao, que de cidade turisticamente irrelevante passa, com a instalação do Guggenheim, ao primeiro plano dessa que figura entre as principais fontes de recursos da Espanha (MENDONÇA *apud* KARA-JOSÉ, 2007, p. 202-203).

Nesse quesito, Fabbrini (2008, p. 246) chama atenção para “uma nova relação entre cultura e economia”, na qual a figura do *turista*, enquanto modulação itinerante do *consumidor* – uma espécie contemporânea de consumidor nômade –, ocupa posição decisiva no novo arranjo, na medida em que contribui para a movimentação da economia de cidades recém-ingressas no mapa internacional das artes e do turismo cultural. Aos “novos museus” como atrações turísticas atreladas ao patrimônio e aos repertórios artísticos, se somam as bienais e suas megaexposições – exponencialmente multiplicadas nas últimas décadas, dada a condição estratégica de seu modelo na atração de atenções e recursos para as localidades e países que as sediam –, conformando um circuito global de entretenimento extenso e afluente, baseado no consumo da arte. Quando funcionam do

---

<sup>44</sup> Estatísticas de visitação reproduzidas pela *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/30/ilustrada/26.html>>; <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200210.htm>>. Acessos em: 25 mar. 2021.

<sup>45</sup> O cerne desse processo foi a reforma do edifício da Pinacoteca – processo iniciado 1993 e concluído em 1998 –, assinada pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli e Weliton Torres.



ponto de vista cultural e financeiro, esses novos enclaves acabam “dinamizando o turismo, a rede hoteleira e, conseqüentemente, a receita das cidades”, como explica o autor (Ibidem, p. 245).

A imbricação entre economia e cultura se traduz, ademais, na própria dinâmica desses recentes polos de atração. Na perspectiva de Arantes (1991, p. 161), os novos museus se assemelham a “*shoppings centers*”, fazendo da alta cultura e de seus *highlights* mananciais simbólicos amplamente disponíveis e apropriáveis. De acordo com o entendimento da autora, essa mobilização da cultura artística se processa menos pelas chaves pedagógica e emancipatória, do que pelos vieses da “massificação da experiência” e da “apreensão superficial” (Ibidem, p. 164). Aí, a relação com a obra de arte se confundiria com a apropriação de um “bem de consumo”, mantendo-se circunscrita a uma absorção “maximamente interessada” – portanto, contrária à atitude estética desinteressada, distanciada, recolhida e contemplativa (Ibidem). É com base nesse diagnóstico que a autora enquadra o público:

[...] Os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de *visitantes-consumidores*, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluenta. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável. (Ibidem, p. 164, grifo nosso)

A reformulação a que Arantes se refere envolve, como um de seus aspectos centrais, a ênfase nos projetos arquitetônicos dos novos museus, os quais são geralmente delegados a estrelas da arquitetura internacional.<sup>46</sup> Via de regra, os edifícios desses museus adquirem maior projeção, e geram apelo mais significativo, do que os próprios acervos de obras, na medida em que são alçados à condição de monumentos. Para Jean Baudrillard (1991, p. 81), essa qualidade corresponderia à de um “monumento aos jogos de simulação de massas”. Em “O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão” (\*AMD), texto baseado em suas impressões do momento inaugural do Beaubourg, esse “hipermercado da cultura”, o autor anota que “as massas são alegremente chamadas” a participar não de um movimento de democratização do acesso aos bens simbólicos, mas de “um verdadeiro trabalho de luto cultural” (Ibidem, p. 87, 89). Nessa cerimônia a um só tempo fúnebre e

---

<sup>46</sup> O projeto do Centre Georges Pompidou, por exemplo, é assinado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers.

efusiva, o público maciço se compraz, segundo sua visão, com “um objeto para consumir, uma cultura para devorar, um edifício para manipular” (Ibidem, p. 91). Em seu interior, conforme o acachapante relato de Baudrillard, “as pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo” (Ibidem, p. 92).

Porém, é justamente essa tradição teórica e esse procedimento conceitual de atribuição generalizante, identificadores do (novo) público da arte como um bloco uniforme de *consumidores* fadados à superficialidade e ao aniquilamento da experiência cultural, que parece exigir problematizações de nossa parte. Aliás, na crítica desenvolvida por Arantes, tanto o “visitante” como o “cidadão” – modulações para papéis sociais complementares – são apresentados como *suportes* de intenções alheias àquilo que se considera pertinente dos pontos de vista estético, educacional e até mesmo civilizatório. A seu modo, esses relatos *críticos* repercutem a mesma lógica *normativa* subjacente às narrativas em torno dos papéis atribuídos, pelos programas artísticos, ao espectador, a saber: a ideia de que a condição de público, e seus respectivos padrões de recepção, correspondem a desdobramentos diretos, unilaterais e automáticos das proposições advindas dos agentes da arte, neste caso, dos atores políticos e dos gestores culturais e institucionais. É essa *lógica* que temos procurado colocar entre parênteses.

A diferença, contudo, é que os relatos de que temos procurado suspeitar operam de maneira invertida entre si: enquanto a crítica e a historiografia da arte – dois dos principais vetores da área de conhecimento artística – tendem a enxergar nos programas e proposições dos artistas e movimentos que elegem (valorizando-os na medida em que os reconhecem e os estudam) possibilidades de emancipação da audiência, a crítica cultural, de sua parte, vê nas recentes políticas de acesso e comodificação dos bens simbólicos providos pela arte barreiras ao processo de emancipação do público, uma vez que o massifica e induz a finalidades alheias às experiências cultural e estética. Logo, é *em nome* da emancipação<sup>47</sup> que, em contrapartida, acaba-se obliterando a percepção e a discussão sobre os gestos receptivos praticados *pelos* públicos em desencaixe aos programas artísticos e às políticas institucionais. Em outras palavras, é como se os atos de recepção performatizados fora do campo de visão e análise delimitado pelos princípios e padrões *crítico-normativos* – sejam eles indicativos de situações promissoras ou limitadoras – padecessem tanto da escassez de atenção quanto da carência de ferramentas capazes de torná-los legíveis e publicamente abordáveis.

---

<sup>47</sup> A “emancipação” é aqui compreendida em sentido *lato*, com ecos iluministas, enquanto cultivo da capacidade do sujeito de sentir, pensar e deliberar *por si* – libertado dos grilhões das autoridades.

Com estas problematizações não pretendemos, contudo, dissipar o caráter problemático de políticas públicas e modelos institucionais que instrumentalizam a cultura e a arte, ao mesmo tempo que procuram incitar no público determinadas escolhas e atitudes. Reconhecemos nessas ações oficiais – com as quais o setor privado é chamado a se envolver e se beneficiar – maneiras de exercer o poder, em versão *soft*, por meio de medidas visivelmente atreladas ao projeto neoliberal. É no ato de “conduzir condutas”, segundo uma formulação de Michel Foucault (1995, p. 243), que esse projeto ganha extensão e logra capturar subjetividades, procurando moldá-las em função de individualidades desejanter, hedonistas e autogeridas. Entretanto, essa mesma condução, no que ela por ventura possa ter de redutora da experiência, abre “todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis”, como anota o filósofo no texto “O sujeito e o poder” (Ibidem, p. 244). Levar adiante essa face oculta do problema implica conceber os visitantes dos novos museus não apenas como escoras de propósitos questionáveis, mas como possíveis feixes de *contracondutas*.

A propósito desses lugares *dados* e de seus dispositivos regulatórios, também de acordo com Foucault (2013, p. 20), não devemos deixar de considerar as “contestações míticas e reais dos espaços em que vivemos”, sendo os museus uma porção relevante do nosso *habitat* social. Em “As heterotopias”, a referência que se faz é aos “*contraespaços*”, aqueles “lugares reais fora de todos os lugares”, tais como, para uma criança, os fundos do jardim, a cabana improvisada na sala de casa ou a cama dos pais transformada, na ausência deles, em terreno de aventuras – mas também os asilos, prostíbulos, colônias de férias, prisões, cemitérios (Ibidem, grifo do autor). Abrigando a exceção, esses locais se destinam “aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média e à norma exigida” (Ibidem, p. 22). Ao mesmo tempo que joga luz a esses recantos *outros*, a ciência foucaultiana da “heterotopologia” permite pensar nos desvios de conduta praticados *no interior* dos ambientes regulados – como a criança no domínio doméstico ordenado e controlado pelos pais ou tutores (Ibidem, p. 21). Se os *contraespaços* acolhem os indivíduos e gestos social e moralmente deslocados, talvez devêssemos pensar em *contranarrativas* capazes de abarcar os comportamentos estranhos aos desígnios dos espaços hegemônicos em nossas sociedades.

Nos adiantamos em dizer, recorrendo novamente a Arantes (1991, p. 161), que isso a que chamamos “*contracondutas*” não deve ser buscado no “recolhimento [do público] diante da obra”, atitude que, mesmo para ela, teria se tornado “um anacronismo inviável”, ou “quando muito pose”. O curioso é que, mantendo por base a reflexão da

autora e a tradição teórica à qual ela se filia, as pistas para discernirmos condutas *estranhas* ao programa aqui sintetizado advêm, embora indiretamente, de um pensador como Theodor Adorno (1962), nome de primeira grandeza da Teoria Crítica, para quem a relação com a arte – há pelo menos dois séculos mediada pelos museus – deve adotar, como critério de efetividade e emancipação, uma atitude marcadamente obstinada e ascética. Para ele, só poderá se defender do acúmulo e da neutralização das obras de arte – efeitos típicos do modelo museal, conforme o autor – aquele que, despido de ingenuidade e certo de seus propósitos, “sabe exatamente o que quer, buscando duas ou três imagens e se concentrando tenazmente diante delas como se realmente fossem ídolos”, a estes devotando uma “seriedade mortal” (Ibidem, p. 200).

Importa salientar que a máxima adorniana, postulante do estado de recolhimento e meditação em meio à profusão de espécimes artísticos reunidos em um mesmo local, é por ele formulada à guisa de conclusão em “Museo Valéry-Proust” (\*AMD), ensaio no qual o pensador analisa dois “documentos extraordinários”, segundo ele indispensáveis para a reflexão sobre o “litígio espiritual” provocado pela incursão em um museu de arte – instituição que, embora concorra para a “neutralização da cultura”, não deve ser em hipótese alguma prescindida, conforme sua defesa (ADORNO, 1962, p. 187-188). Os documentos sobre os quais Adorno se debruça se referem, de um lado, ao texto “O problema dos museus” (\*AMD), um tipo de lamento argumentativo de Paul Valéry (2008) resultante de sua malograda visita ao Museu do Louvre e, de outro, às digressões sobre museu e arte imiscuídas no romance memorialista *Em busca do tempo perdido* (2006), de Marcel Proust. Nos reportamos, imediatamente, ao primeiro documento, observando o segundo mais à frente.

A despeito da natureza *prescritiva* da sentença com que Adorno conclui seu ensaio paradigmático, nos surpreende que o primeiro pilar de sua reflexão, a narrativa do *visitante* Valéry – publicada pela primeira vez no ano de 1931 –, esteja assentado em uma experiência assumidamente malsucedida e que, claramente, abre mão de qualquer viés prescritivo endereçado a quem possa lê-lo, para, em contrapartida, dar curso à *descrição* dessa experiência – e ao fracasso indubitável que ela reporta. É aí que nosso intuito de pensar a arte e sua história (bem como sua “estória”) pelo viés das recepções, e das correlatas contracondutas dos públicos, encontra algum paralelo, ao mesmo tempo que se beneficia de um importante precedente na seara crítica. Valéry, ao transpor em palavras sua visita fatigante e desagradável ao museu, não reivindica qualquer exemplaridade à conduta assumida por ele, apenas admitindo sua completa *inadequação*. Nisso, funciona

como referência para nossa disposição em lidar com gestos receptivos deslocados dos programas e vislumbres da arte e de sua institucionalidade.

Em sua abordagem descritiva, declaradamente frustrada, Valéry (2008, p. 31) notifica o leitor, em primeira pessoa: “Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar.” Já na entrada do museu, portanto, o visitante percebe que sua estimada relação com “as delícias” da *l'art pour l'art* será obliterada por um ambiente normatizado, que, entre outras coisas, regula seu tom de voz. Devotado à conservação, à documentação e à classificação, esse aparelho de abstrações transforma as obras de arte em meras informações visuais justapostas, o que aborrece o romântico dândi. A esse respeito, Valéry se queixa tanto do amontoado de esculturas como da onipresença das pinturas. Sobre as obras tridimensionais dispostas em seu caminho, ele satiriza: “Estou em meio a um tumulto de criaturas congeladas, cada uma exigindo, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras” (Ibidem). Já as imagens emolduradas, salpicadas nas paredes, invadem a sua vista por todos os lados, obrigando seus olhos a reterem de um só lance “um *retrato* e uma *marinha*, uma *cozinha* e um *triunfo*, personagens em estados e dimensões os mais diversos” (Ibidem, p. 32, grifos do autor). O que era para ser um deleite em meio a tesouros do gênio humano, torna-se um “passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras primas à direita e à esquerda” (Ibidem). Hiperexposto a elas, o atordoado visitante se vê arrastado a “conduzir-se como um bêbado entre balcões” (Ibidem).

O aturdimento de Valéry se deve, antes de tudo, ao fato de ele ocupar “a posição do artista”, como aponta Fabbrini (2008, p. 249) sobre o lastro subjacente à argumentação valeriana, alusivo à condição que lhe faculta plena consciência da materialidade artística de cada obra exposta, da vocação estética das peças, cuja densidade e poder de irradiação tornam-nas refratárias umas às outras, dada a forma como são reunidas e apresentadas. Versado nos problemas da criação, esse defensor da autonomia da arte sabe muito bem o que carrega – a título de intuição, experiência, pesquisa, decantação, criação – cada um daqueles exemplares perfilados. Em lugar de encantar, essas joias do engenho acabam por oprimir o espírito estético do malfadado visitante – a despeito (ou talvez por conta) de sua intimidade com o metiê artístico. Diante do impasse, ele sucumbe: “O que fazer? *Tornamo-nos superficiais*” (VALÉRY, 2008, p. 33, grifo do autor).

Lembremos, neste ponto, que a “superficialidade” figura entre as principais características atribuídas à conduta fruidora do “visitante-consumidor” de Arantes (1991). No caso de Valéry (2008, p. 33), entretanto, esse traço é autoimputado, funcionando como

sinal de inadequação e deserção. Ainda que afirme sobre sua alegação, interrompendo-a, “não irei mais longe”, ele nos lega um documento revelador dos frequentes *desencaixes* entre ofertas e demandas, entre proposições e recepções. Se levarmos a sério a “ética” de que fala Bourriaud (2006) a propósito da arte e de sua exibição pública, fundada no intercâmbio com aqueles que a fruem, então precisaremos contemplar o que eles sentem, pensam e dizem a respeito de suas experiências, incluídas as de caráter desencaixado, ou mesmo inadequado. Uma vez que esses *desajustes* valem não somente para os entendidos, mas também para os leigos, cabe-nos o esforço de verificação, conforme cada contexto e situação, das respostas dos públicos àquilo que lhes é endereçado como arte. Nesse tipo de investigação de base empírica, as categorias generalizantes e abstratas devem dar lugar a tipificações provisórias, derivadas *das* distintas condutas dos públicos.

É evidente que, no caso de Valéry (2008), esse trabalho nos é facilitado, dada a disposição do visitante-autor de produzir seu próprio relato, por sinal exímio, concentrando e formalizando suas inquietações em um documento. Essa é uma exceção, haja vista a escassez de documentação voltada a espelhar os atos de recepção dos públicos.<sup>48</sup> A regra geral, como temos argumentado e buscado demonstrar, é o desaparecimento dos sinais e relatos de recepção, o que exige um tipo de engajamento voltado à recolha e, até mesmo, à produção dessa documentação. Algo disso vem sendo feito por nós, na seara da mediação cultural, em sua vertente documentária.<sup>49</sup> Entre as referências para essa veia investigativa, destaca-se o trabalho da socióloga da arte

---

<sup>48</sup> Algo que se distingue das pesquisas estatísticas acerca dos perfis de público e de seus hábitos culturais, amplamente desenvolvidas pelos museus de arte com base na abordagem sociológica de Pierre Bourdieu *et al.* Como pontua Heinich (2008, p. 72), Bourdieu foi o principal responsável pela transposição da sondagem estatística para o universo de frequência dos museus. Originalmente desenvolvido nos EUA, no período entreguerras, por Paul Lazarsfeld, esse tipo de pesquisa tinha por foco o *marketing* comercial e político.

<sup>49</sup> Cf. *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas* (2017) (\*AMD). Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas>>. Acesso em: 19 jul. 2022. Trata-se de material gráfico de nossa autoria, composto por oitenta e oito folhas soltas em formato A3, impressas em papel pólen com técnica risográfica e acondicionadas em caixa de papelão preparada para esse fim. Parte integrante da pesquisa de mestrado que desenvolvemos na linha de Poéticas Visuais, na ECA-USP, o *Diário do busão* lança mão de procedimento documentário afim às problemáticas da mediação cultural, lidando em termos empíricos e etnográficos com um formato sistematicamente utilizado pelas instituições de arte para estimular e intermediar o acesso aos bens artístico-culturais: as visitas agendadas com grupos escolares. Gerado a partir de nosso acompanhamento presencial de visitas mediadas com alunos da rede pública de ensino ao Instituto Tomie Ohtake, ao MASP, à Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao Museu da Imagem e do Som, à Casa Modernista e à Bienal de São Paulo – incluindo carona nos traslados de ida e volta dos ônibus que transportavam os grupos –, o trabalho funciona como um dispositivo de sondagem e tradução dos atos de recepção e das respectivas formas de atuação dos estudantes nos equipamentos de arte concentrados no centro expandido de São Paulo. Com isso, procura conferir linguagem, visibilidade e circulação às suas reações e respostas a uma ação institucional representativa das políticas de democratização cultural.

Nathalie Heinich (2011), exemplificado pelo texto “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores” (\*AMD), o qual retomaremos nos capítulos subsequentes e cuja fonte de abordagem sobre os públicos privilegia: livros de visitação de museus e congêneres, correspondências enviadas às suas administrações, controvérsias envolvendo atores artísticos e extra-artísticos, matérias de imprensa que repercutem essas controvérsias e, ainda, atos de vandalismo praticados contra obras de arte e edifícios museológicos.

Sondar esses *índices de recepção*, reunindo-os, sistematizando-os e publicizando-os, parece-nos condição imprescindível para que se possa conceber os públicos não somente como objetos de intenções alheias – sejam elas emancipatórias ou não –, mas como possíveis agenciadores de suas próprias condutas receptivas, incluindo aí as contracondutas. A esse respeito, não devemos desperdiçar relatos heterônomos como o de Ana Beatriz Barbosa Silva (2014), psiquiatra especializada em psicopatia, que reporta um caso, segundo ela verídico, ocorrido na mencionada exposição dedicada à obra de Auguste Rodin, em sua montagem carioca. Seu livro *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado* (\*AMD) traz entre seus registros de casos um que, curiosamente, tem na bengala – mesmo objeto tomado das mãos de Valéry na entrada do Louvre – peça decisiva no ingresso ao ambiente museológico:

Em 1995, no Museu Nacional de Belas Artes, [...] houve uma exposição do escultor francês Auguste Rodin que atraiu grande público para a visitação. As filas de entrada, principalmente nos últimos dias, eram enormes e lotavam as ruas mais próximas ao museu, fazendo o público esperar por longas horas. César, querendo ver a exposição e sem a menor vontade de permanecer na fila, não titubeou: sem nenhum constrangimento ou embaraço, paramentou-se de óculos escuros, uma bengala na mão e fingiu-se de cego, o que lhe conferiu o direito de entrar na frente de todos. No interior do museu, ele teve um guia exclusivo à sua disposição, que o conduziu por todas as obras e salões da exposição. Enquanto o guia cuidadosamente descrevia com detalhes a história de cada obra de arte, César ainda pôde, por tempo indeterminado, tocar as esculturas, além de vê-las (é claro) sem que os outros percebessem. (Ibidem, p. 117-118)

Apesar da excentricidade do episódio narrado, alusivo à atitude de alguém que apresenta traços de sociopatia, ele remete a uma tática voltada ao contato com obras de uma exposição de arte – marcada pela imensa afluência de visitantes, de modo que as duas instituições brasileiras, Museu Nacional de Belas Artes e Pinacoteca do Estado de São Paulo, se viram obrigadas a adotar esquemas rigorosos de escalonamento e circulação do público nas salas expositivas. O artifício da falsa cegueira permitiu, no caso em

questão, que o visitante se relacionasse (interagisse?) com as esculturas também em termos táteis, ampliando seus canais de recepção das peças tridimensionais de bronze. Além do que, seu percurso entre as obras fora acompanhado de explanações do “guia”, que o auxiliavam na contextualização e na compreensão do conjunto em exibição. Indagando a pertinência da categoria arantiana, defrontamo-nos, aqui, com a necessidade de outra tipificação, derivada da ação particular do falso cego. Desdobrada a categoria apresentada pela autora, temos na situação descrita não somente um “visitante-consumidor”, mas um *visitante-trapaceador-não cego-manuseador-aprendiz*.

Mais do que solicitar outra tipificação – deflagrando um nominalismo próprio às particularidades das formas plurais de recepção da arte, desafiadoras das categorias abstratas e totalizantes –, o registro de Silva (2014) nos coloca a par de uma forma de astúcia que, para além de sua pulsão intrínseca e possivelmente patológica, descortina todo um horizonte para pensarmos a profusão de gestos receptivos ensaiados pelos públicos em suas distintas personificações, seja como visitante, seja como fruidor (espectador, participante, interator). Desviante dos padrões e das regras, o ardil de César incorpora-se à nossa discussão a título de *alegoria da contraconduta*, não pela ilicitude do gesto de “levar vantagem”, mas sim pela excepcionalidade do modo (contextual, contingente e desviante) de se relacionar com o “produto Rodin” e com a intensa campanha midiática responsável por alavancá-lo. Aqui, a “manipulação de tudo”, nos termos reprovadores de Baudrillard (1991, p. 92), é praticada por César à revelia do que o museu busca induzir-lhe – até porque o toque estava interditado aos visitantes em geral.

A iniciativa desse visitante dissimulado tem, em compensação, o mérito de nos dar notícia da infinidade de artimanhas (pragmáticas e simbólicas) dos públicos em suas interações com a arte e com as ofertas das instituições que lhe respaldam e difundem. Inabarcáveis por ferramentas teóricas de linhagem crítico-normativa – que terminam por obscurecê-las –, essa e muitas outras formas de recepção da arte e dos produtos culturais escapam aos esquemas totalizadores, solicitando outra disposição analítica, de base etnográfica e descritiva, empiricamente voltada às idiossincrasias manifestas por aqueles que performatizam o papel de público e, ainda, às questões de interesse comum que possam trazer consigo. Até porque, invertendo a relação entre figura e fundo, o referido ato traz à tona aspectos não apenas do indivíduo que o praticou, mas também do evento expositivo em si, com seu caráter espetacular e maciço, jogando com o absurdo de suas filas de visitantes expostos ao sol e de seus esquemas de segurança que mais pareciam “coisa de cinema” – como se disse à época. Abrir-se a essas formas heteróclitas de



recepção artística implica abdicar de postular a emancipação *em nome* dos públicos. Em lugar de deliberar sobre o caminho para alcançá-la, limitemo-nos a seguir os atores receptivos em suas atividades, por mais esdrúxulas que possam ser.

### 1.9 Tipificações da fruição

Outras pistas nessa direção, orientada para a identificação e tipificação dos modos de recepção *em atenção* às disposições, às condutas e às formulações dos públicos, são trazidas por Fabbrini (2008) no artigo “A fruição nos novos museus” (\*AMD), no qual ele se ocupa do cotejamento entre diferentes noções de fruição. De seu enfoque sobre o problema, interessa-nos especificamente o fato de que uma parte dos tipos de fruição apresentados no texto é haurida de índices representativos de experiências particulares protagonizadas por fruidores junto à arte e a seu lugar de exibição por excelência, o museu. E não importa que, na porção do texto que converge com nossos propósitos, esses fruidores correspondam a autores consagrados, canônicos até, tendo em conta a dimensão “funcional” da condição de público, assumida por qualquer um, inclusive pelos mestres, como explicitado por Steinberg (2008, p. 23). Estamos falando não só de Paul Valéry, mas também de Marcel Proust, por meio do exercício de Adorno (1962) em “Museo Valéry-Proust” (\*AMD).

Com base nesse ensaio do filósofo alemão, Fabbrini (2008, p. 247) chama atenção para os contrastes patentes entre os modos como Valéry, de um lado, e Proust, de outro, se relacionam com exemplares artísticos visuais e, em particular, com seus contextos de exibição. Enquanto, como vimos, o primeiro critica os museus em função da “vertigem da mistura” provocada pela interferência entre as obras e pela sequência interminável de salas expositivas, algo que para ele obstrui a contemplação, o segundo se encanta por esses ambientes precisamente em virtude da “disparidade das obras expostas, [...] como se cada sala sintetizasse a diversidade da vida” (Ibidem, p. 249). Este último aspecto se deixa captar nas linhas de *Em busca do tempo perdido*, no volume intitulado *A sombra das raparigas em flor* (2006) (\*AMD). Se, para a consciência valeriana em torno da imensurabilidade do tempo de pesquisa, maturação e produção de uma obra, o olhar passageiro e superficial do visitante representa uma afronta à entrega e ao gênio do artista, no “diletantismo” proustiano o que se cultiva é a *flânerie* pelas galerias expositivas, na busca deambulatória pela obra de arte evocativa de associações subjetivas, cuja

inebriante alegria [...] só se lhe deve exigir numa sala de museu, a qual muito melhor simboliza, com a sua nudez e despojamento de todas as

particularidades, os espaços interiores onde o artista se abstraiu para criar. (Ibidem, p. 269)

O prazenteiro estado de embriaguez de que fala Proust, longe de impedir-lhe o gozo da obra artística, como ocorre com o atordoado Valéry, corresponde exatamente àquilo que lhe faculta o livre intercuro “do interno com o externo [conduzindo-o] à rememoração, à memória involuntária” (ADORNO, 1962, p. 194). Esse dispositivo mnemônico profícuo, emblemático de sua obra literária, será associado por Adorno, no que se refere à relação com a obra de arte e com o museu, a um “desenfreado subjetivismo” da parte do escritor, para quem a obra artística funcionaria como pretexto para um “monólogo interior”, marcado por “associações subterrâneas” (Ibidem, p. 191, 197). É nesse registro que, por exemplo, a pintura *A estação de Saint-Lazare* (1877), de Claude Monet, hoje pertencente à coleção do Musée d’Orsay, ressurgue na memória do narrador proustiano, por ocasião de sua viagem ao balneário de Balbec:

[...] Cumpre deixar toda a esperança de voltar a dormir em casa, uma vez que resolvemos penetrar no antro empestado por onde se tem acesso ao mistério, numa dessas grandes oficinas envidraçadas como a estação de Saint-Lazare, onde fui procurar o trem para Balbec, e que estendia acima da cidade desventurada um desses imensos céus crus e prenhes de amontoadas ameaças de drama, semelhantes a certos céus de Mantegna ou de Veronese, de uma modernidade quase parisiense, e sob o qual só se podia cumprir algum ato terrível e solene, como uma partida em trem de ferro ou o levantamento da Cruz. (PROUST, 2006, p. 269)

Naquilo que Adorno (1962, p. 191) chama de “transição associativa”, o escritor não somente evoca a pintura de Monet (interligando-a a outras: de outros artistas, períodos e estilos, ao arrepio da ortodoxia valeriana) em meio à viagem narrada, como também “compara a estação com o museu [ao passo que] ambos são portadores de uma simbologia da morte”: a estação enquanto emblema mortal da viagem sem volta; e o museu como depositário de artefatos que, fora dele, provavelmente já teriam perecido. Independentemente das implicações dessas analogias, que fazem das obras de arte “uma bateria de testes projetivos”, cumpre destacar que à experiência subjetiva e idiossincrática de Proust – que coloca as qualidades propriamente estéticas das obras em segundo plano – contrapõe-se a contemplação especializada de Valéry, ciente e cioso da especificidade da arte e de seus meios expressivos, na exata medida de sua familiaridade com o metiê artístico-visual (Ibidem, p. 197). Nas palavras de Fabbrini (2008, p. 249), da intimidade “daquele que participa do ateliê”.

Parece-nos útil, no acompanhamento dessa série de disposições e aptidões inconciliáveis entre os *fruidores* Valéry e Proust, realizar um exercício retrospectivo das caracterizações adornianas, nas linhas gerais de um rascunho. Ao fazê-lo, vemos associadas ao primeiro as atitudes do *aristocrata, defensor da arte pela arte, antiburguês, desfrutador, estetizante, romântico, contemplador, entendido, produtor artístico, especialista, fetichista, fiel ao ser-em-si da arte e evasivo*. Se essas qualidades coincidem, em grande medida, com as de um perito, os atributos imputados a Proust o vinculam à posição de um “consumidor deslumbrado, um *amateur*” (ADORNO, 1962, p. 194). Além desses traços, podem-se contar também no perfil fruidor proustiano um personagem *gozoso, respeitoso, apartado das obras, espectador, aficionado, flâneur, diletante, assombrado, reminiscente, conformista, adaptável e subjetivista*. Nesse nominalismo qualificador comparecem os principais caracteres dos *modos de fruir* cultivados por esse par de públicos da arte tão diverso entre si.

Tal abundância de predicados será, por sua vez, reagrupada e sintetizada por Fabbrini (2008, p. 249) em duas tipificações, adaptadas por nós da seguinte maneira: *fruidor-artista-valeriano*, de um lado, e *fruidor-diletante-proustiano*, de outro. Decantadas da leitura de “O problema dos museus” (\*AMD), de Valéry (2008), e de *A sombra das raparigas em flor* (\*AMD), de Proust (2006) – primeiro por Adorno, depois por Fabbrini e agora por nós –, essas estilizações têm o mérito de sintetizar e repercutir aspectos engendrados específica e performativamente no plano da *fruição* – a despeito de serem desdobrados em discursos crítico e literário, respectivamente, o que acaba por nos franquear acesso às experiências desses fruidores-autores. A nós interessa encarar esses textos como *documentos de recepção artística*, haja vista os índices que carregam e veiculam das relações dos públicos (neste caso, de Valéry e de Proust) com a produção artística e suas formas de difusão pelo museu.

Nessa perspectiva, pouco nos importam os veredictos de Adorno (1962, p. 195) sobre a impertinência do *fruidor-diletante-proustiano* e sua visão limitadora da obra de arte, transformada em “um pedaço da vida daquele que a observa, um elemento de sua própria consciência”, em detrimento da especificidade da linguagem artística. Tampouco convêm, para nossos propósitos, suas críticas à “fetichização do objeto” praticada pelo *fruidor-artista-valeriano*, que se evade do museu em protesto ao acúmulo e à sistematização das heranças artísticas, vertidas em meras informações visuais catalogáveis e exibíveis (Ibidem, p. 197). Para o horizonte normativo de Adorno, a comparação entre esses dois “modelos de fruição” (a expressão é de Fabbrini [2008, p.

249]) articula-se à pretensão de apontar para aquilo que realmente *deve* estar em jogo na arte, a saber, a existência de suas obras como “algo objetivo, algo de exigente, com lógica e coerência próprias” (ADORNO, 1962, p. 198). Trata-se, em última instância, de sua *autonomia*, condição inacessível ao tipo *proustiano*. Ainda que o modelo *valeriano* propicie o acesso a essa condição, tendo em vista sua origem no *artista*, ele acaba apelando a subterfúgios, furtando-se da opressão do museu. Daí a *prescrição* do filósofo, parcialmente citada acima:

Só pode se defender do mal diagnosticado por Valéry aquele que deixa na chapelaria [do museu], junto com a bengala e o guarda-chuva, o resto de sua ingenuidade, e sabe exatamente o que quer, buscando duas ou três imagens e se concentrando tenazmente diante delas como se realmente fossem ídolos. (Ibidem, p. 200)

Se a posição atinada, aferrada e prescritiva adotada por Adorno contribui pouco para a nossa discussão do problema da recepção artística, fundada que se encontra numa perspectiva *ideal*, por outro lado, ela oferece descrições detalhadas de duas formas particulares, bastante distintas entre si, de como os públicos podem vir a se relacionar com a arte – a partir dos precedentes de Valéry e Proust –, incluindo aquela em que a autonomia da arte é *revogada*. Entre os atributos desse esforço teórico que se debruça sobre índices de recepção registrados em documentos textuais (no caso, o ensaísmo de Valéry e a literatura de Proust), destacamos a disponibilidade para atentar aos gestos receptivos, interpretativos e críticos dos fruidores em questão, permitindo que dessa percepção sejam desdobradas chaves tipológicas úteis à leitura de atos de recepção protagonizados por outros atores, em outros contextos, conforme outras combinações, a título de precedentes e parâmetros.

Já na fração do texto em que a abordagem de Fabbrini (2008, p. 255) diverge de nossos propósitos – balizados pela atenção descritiva às particularidades dos gestos receptivo-responsivos dos públicos, sem a preocupação de julgá-los –, destacamos uma tipificação que, assim entendemos, totaliza uma determinada sensibilidade com base nos ditames da cultura do espetáculo.<sup>50</sup> Referimo-nos ao *fruidor-manipulador-de-Baudrillard*, que, de acordo com o autor brasileiro, “não pode ser equiparado nem ao fruidor *expert* de Valéry, nem ao fruidor dileitante de Proust” (Ibidem). Revela-se proveitoso, no entanto, inquirir essa impossibilidade de equiparação. Se para o autor essa inviabilidade se deve ao fato de que a contemplação, do lado valeriano, e a *flânerie*, do

<sup>50</sup> Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

lado proustiano, são interditadas pelos novos museus e por suas dinâmicas de animação e extroversão compulsórias, a nós ela não se limita apenas a esse aspecto. Tal discrepância também se deve ao *método de análise*: enquanto Adorno (1962) se dispõe a destrinchar cada linha das narrativas de Valéry e Proust, derivando atributos das características nelas observadas, Baudrillard (1991) se baseia em impressões gerais do comportamento da massa, generalizando-o de forma monolítica e implacável. O mesmo se dá, em alguma medida, com o relato queixoso de Arantes (1991, p. 161), contrariada com a turba que lhe obstrui, enquanto frequentadora assídua de museus, “uma relação mais íntima com a arte oitocentista”.

Em que pese o mergulho dos *visitantes-consumidores* – esses personagens guiados por tudo o que distancia o sujeito das experiências cultural, estética e emancipatória – “no numeroso, no ondulante, na multidão que impossibilita qualquer recolhimento” (FABBRINI, 2008, p. 255), ainda assim precisamos sustentar uma dupla indagação. De uma parte, perguntando se a abordagem que enxerga apenas “um comportamento objetivamente mortal e catastrófico” da parte do público, como a de Baudrillard (1991, p. 87-88), não estaria tão-somente reiterando a lógica de massificação que ela critica. De outra, suspeitando da estratégia desse autor de dobrar sua aposta na “destruição atual”, amplificando categoricamente seu poder destrutivo, como se esse fosse “o único caminho para evitar-se a neutralização da cultura”, de acordo com o entendimento de Fabbrini (2008, p. 266). Desocupando-nos da missão de salvaguardar a experiência cultural, ao menos nos termos da Teoria Crítica, optamos por discernir na massa de consumidores da arte atores cujas formas contingentes de recepção complicam diagnósticos acachapantes e conclusivos.

Seja como for, é necessário apontar que a perspectiva baudrillardiana anula, no que tem de denunciatória e irrefutável, uma cláusula pretensamente emancipatória do “contrato” aplicado aos *públicos-participantes* da arte inaugurada nos anos 1960: “participar e manipular”, eis os preceitos cujos sinais acabam invertidos quando confrontamos diferentes textos (BAUDRILLARD, 1991, p. 88). Se para programas artísticos como o do GRAV eles tornavam efetivo o desejo de “fazê-lo participar [...] libertando o espectador de sua dependência apática”, de acordo com o manifesto do grupo citado anteriormente, para Baudrillard (1991, p. 92) os expedientes participativos e manipulatórios representam manifestações inequívocas da “irrupção destruidora” consumada pelo público. Uma vez mais, vemos que o público – enquanto função

receptiva – segue sendo lançado, como bola de bilhar, de um lado para o outro de um espectro que vai da mais bruta alienação à mais idealizada emancipação.

Desse modo, problematizamos um viés cognitivo que, como temos buscado evidenciar com este capítulo, rege programas (artísticos e institucionais) e relatos (críticos e historiográficos) que persistem em situar as audiências aqui ou ali, nessa ou naquela posição, desempenhando esse ou aquele papel, sem que se disponham a lidar com respostas emergentes e ímpares por parte delas. Como também temos argumentado, estas são aferíveis somente na verificação de casos específicos, dos quais amiúde afloram gestos, demandas, torções, reticências, recusas, desvios, apropriações e usos protagonizados por aqueles que se relacionam, na condição de público, com as proposições artísticas e as ofertas institucionais mediante critérios não previstos, e até mesmo disparatados, deixando de cumprir suas expectativas e, portanto, de reiterar seus desígnios, cobrando-nos outras caracterizações.

### **1.10 Choque, participação e distração pelo viés da recepção**

Inaugurado na segunda metade dos anos 1970, o Beaubourg pode ser considerado uma espécie de corolário institucional da disposição participativa na trajetória histórica da arte no século XX. Contudo, como demonstra Bishop (2012, p. 46), a demanda por participação, manifestada já nas primeiras décadas daquele século, não representava uma exigência exclusiva dos artistas de vanguarda – com destaque para futuristas e dadaístas, mediante suas *seratas* e cenas de cabaré, respectivamente –, na medida em que “havia claramente um desejo preexistente da parte do público de participar”. Não é o caso, porém, de advogar em favor de um lado ou de outro, buscando estabelecer o nascedouro do afã participativo nesse ou naquele flanco. Em lugar de tentar responder de onde provém a sede por participação, se dos artistas ou dos públicos, como no dilema “do ovo e da galinha”, mais pertinente seria considerar a *circularidade* do fenômeno: futuristas e dadaístas, por exemplo, provocam a participação dos públicos em suas *seratas* e cabarés por perceberem a predisposição destes para tal; enquanto os públicos se engajam em tais eventos por encontrar neles canais propícios de manifestação.

A sensibilidade para essa circularidade ajuda-nos a relativizar as prerrogativas artísticas (e também institucionais) no que tange à mobilização dos públicos. Aliás, é mediante o chamado “giro ao receptor” cancliniano que podemos verificar o surgimento de determinadas *demandas*, abrindo-nos para a percepção dos modos de atuação das audiências – logo, dos seus atos de recepção – como algo que não se limita a um

desdobramento direto e automático dos intentos artísticos e das agendas institucionais. É útil notar, de acordo com o Anedotário marginal de *Artificial Hells* (\*AMD) e a partir do respectivo relato historiográfico de Bishop (2012, p. 46), que a ânsia por deliberação e autoafirmação da parte do público era patente não apenas nas turbulentas noites futuristas e dadaístas, mas também nas exposições mais convencionais de arte moderna, em diferentes pontos da Europa – se é que se pode chamar de “convencional” a permanente revolução da forma buscada pelos pintores modernos. É nesse sentido que a autora reproduz uma *anotação* de Albert Gleizes sobre a seção do *Salon d’Automne* [Salão de outono] (1911), em Paris, reservada à pintura cubista, da qual o artista era um dos representantes:

As pessoas lutavam nas portas para entrar, discutiam e argumentavam na frente das pinturas; eram a favor ou contra, tomavam partido, diziam o que pensavam em alto e bom som, interrompiam-se, protestavam, perdiam a paciência, provocavam contradições; o abuso desenfreado se deparava com expressões igualmente destemperadas de admiração; era um tumulto de brados, gritos, gargalhadas, protestos. (GLEIZES *apud* BISHOP, 2012, p. 46)

Essa ansiedade dos frequentadores dos salões e galerias por participar e intervir diretamente na cena pública da arte<sup>51</sup> também irrompe, nesse mesmo contexto cultural, de forma indecorosa e hostil. Exemplo disso, já mencionado anteriormente, pode ser conferido no testemunho do artista Wassily Kandinsky, expoente da abstração pictórica, que além de recordar das cusparadas lançadas sobre os quadros modernistas em exposição numa galeria alemã, também lembra de uma ocasião em que, indignado, o público chegou ao ponto de “rasgar as telas” com objetos cortantes, algo sucedido em uma de suas exposições individuais, por volta de 1910 (KANDINSKY *apud* BISHOP, 2012, p. 46).

É curioso, e também sintomático da delimitação cognitiva problematizada por nós, que os gestos performatizados pelos públicos da arte compareçam nas narrativas críticas e historiográficas (quando aparecem) de forma majoritariamente anedótica, seja como anotação ou traço pitoresco, seja como pano de fundo para a elucidação dos empreendimentos artísticos e institucionais eles próprios. Mesmo no estudo abrangente de Bishop (2012) sobre as “políticas de recepção” em arte, esses atos figuram apenas

---

<sup>51</sup> No contexto brasileiro, um correspondente disso pode ser encontrado na Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Theatro Municipal de São Paulo, um local de grande visibilidade, de 13 a 17 de fevereiro daquele ano. Composta por exposição de obras artísticas, sessões lítero-musicais e conferências, a Semana clama pelo espírito moderno, mediante verve combativa, antiacadêmica e refratária aos passadismos. Sua recepção pelos presentes terá sido de choque, embora recaia sobre a versão canônica de sua história a suspeita de que tais reações, e mesmo a presença de pessoas para além do círculo imediato dos modernistas, sejam superestimadas, senão artificialmente infladas pelos registros do evento.

marginalmente, sem que a eles sejam dispensadas análises mais detidas. A despeito disso, sua simples menção, mesmo que à guisa de um *anedotário marginal*, faculta-nos entradas nos programas artísticos pelo seu lado reverso, das recepções idiossincráticas, deixando-nos entrever algo daquilo que a própria autora identifica por “contradições entre intenção e recepção” (Ibidem, p. 73). Frequentemente desafiadoras dos desígnios imaginados pelo campo propositor, essas contradições instauradas pelos públicos cobram exames cujos critérios e ferramentas já não se encontram unicamente disponíveis no arcabouço conceitual e operativo dos movimentos artísticos. Até porque, a recepção da discursividade artística “não se deixa esgotar pelas categorias da Poética” (DUCROT; TODOROV *apud* BARTHES, 2004, p. 42).

Este é o caso, por exemplo, da “peça pregada” no líder do grupo futurista, Filippo Marinetti, por um espectador anônimo. Abrindo uma via de acesso alternativa e um tanto complicadora do *modus operandi* dos futuristas – baseado na provocação sistemática, abertamente beligerante, dirigida às plateias de seus eventos –, esse participante insidioso da *serata* ocorrida em 12 de dezembro de 1913, sediada no Teatro Verdi, na cidade de Florença, protagoniza uma situação que beira não só absurdo, como também o extremo. Enquanto os insultos e objetos de praxe eram lançados pela plateia contra os artistas sobre o palco, o espectador ardiloso “entregou a Marinetti uma pistola e o convidou a cometer suicídio no palco” (BISHOP, 2012, p. 45). Desponta nesse excerto do Anedotário de *Artificial Hells* (\*AMD) um *curto-circuito* a ser reconhecido e explorado por nós, haja vista que a causalidade subjacente às performances futuristas é sub-repticiamente exposta ao paroxismo.

Movimento artístico e literário italiano surgido em 1909, às vésperas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Futurismo tem entre suas principais bandeiras as causas nacionalista, militarista e tecnológica. Para alcançar os objetivos político-culturais anunciados em seu manifesto, os artistas buscam endereçar e mobilizar setores amplos da população, tendo por horizonte a derrubada da burguesia dominante e, ao mesmo tempo, a implantação de um nacionalismo patriótico e industrial. Como destacado por Bishop (2012, p. 44), o veículo mais adequado para essa aproximação com o grande público são as performances teatrais, tendo em conta que, se apenas 10% da população italiana consumia livros e revistas, nada menos do que 90% frequentava o teatro com alguma assiduidade naquele momento histórico. Por intermédio da opção futurista por ações hábeis em açular emoções mais pungentes do que aquelas despertadas pela fruição de objetos estáticos, as diferentes classes sociais do país (trabalhadora, média e alta) são



convocadas a aderir às *seratas*: um “espaço de participação” orientado para a “total destruição” dos valores da tradição (Ibidem).

A adoção de “estratégias populistas de comunicação” encontra nas dinâmicas de entretenimento um terreno fértil para os vislumbres desse segmento vanguardista (Ibidem, p. 44). Pela via da “participação negativa” e do consumo das energias dos participantes – o que Bishop nomeia como um procedimento “publicofilico” (*spectatorphilic*) –, artistas e plateias são confrontados mediante um antagonismo calculado, aberto a improvisações, vaias, insultos e ataques mútuos (Ibidem, p. 46-47). Era comum, nessa cena arranjada de “guerra em pequena escala”, que a plateia devidamente municiada arremessasse ovos, vegetais e outros objetos em direção aos artistas, além de sobrepor às suas performances toda a sorte de barulhos gerados por buzinas, sinos e apitos; criam-se, portanto, situações estrondosas e agressivas de divertimento pautadas por “expressões de hostilidade”, tendo como principal modelo o *teatro de variedades* – com seus esquemas não sequenciais de palhaçadas, cantorias, ginásticas e monstruosidades (Ibidem).

A apologia da guerra pretende despertar o entusiasmo das pessoas por ela, com vistas a alavancar o ingresso da Itália na modernidade, tendo na destruição um ponto de partida tido como incontornável por esses artistas. Daí a necessidade de convencer, o mais amplamente possível, parcelas de italianos da urgência das causas em questão. Em suas considerações em torno do modo como a participação é praticada pelos futuristas, Bishop (2012, p. 47) a identifica como “uma forma de *treinar e preparar* o espectador para a participação nessa nova era” (grifos nossos). É neste ponto que devemos retornar ao caso do espectador que convidara Marinetti a cometer suicídio na frente de todos. Seu ato intervém de modo contundente na *instrumentalidade* própria às *seratas*. Sugerir que o líder da missão redentora da nação elimine a si próprio, e ainda por cima em público, corresponde a lhe impedir, embora hipoteticamente, o gozo do futuro prometido, concorrendo para o colapso das bases ideológicas daquele campo de preparação para o grandioso porvir. “Se eu mereço uma bala de chumbo, você merece uma bala de merda”, foi a resposta do contrariado “general” ao insolente “recruta” (MARINETTI *apud* BISHOP, 2012, p. 296).<sup>52</sup> Ao tom burlesco da situação, porém, deve-se contrapor uma leitura a sério da armadilha inserida pelo espectador incógnito, discernindo nela um gesto receptivo que *rasura* a carta de intenções futurista.

---

<sup>52</sup> Apesar de ter nascido no Egito, Filippo Tommaso Marinetti radica-se na Itália, tendo inclusive se alistado no exército italiano.

Outra oportunidade de observar o *reverso receptivo* de um movimento artístico (no caso, antiartístico) do período imediatamente posterior, com procedimentos equivalentemente provocativos e reiterados junto à audiência, é oferecida pelo “sorriso silencioso” de uma certa Sra. Rachilde, dispensado aos escândalos encenados pelos dadaístas de Paris, nas primeiras investidas do grupo nesse ambiente cultural. Quem o menciona é André Breton (2003), mentor intelectual do movimento na França, em texto no qual redige uma espécie de obituário da *Grande Saison Dada* [Temporada Dada], realizada em Paris entre os meses de abril e maio de 1921. Escrito na sequência dessa temporada, “Artificial Hells [Infernos artificiais]. Inauguration of the ‘1921 Dada Season’” (\*AMD)<sup>53</sup> não somente relata (1) a excursão do grupo à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, (2) a inauguração da exposição de Max Ernst e (3) o julgamento de Maurice Barrès, como também faz um impiedoso balanço autocrítico das cenas de cabaré herdadas de seus pares de Zurique, na neutra Suíça.<sup>54</sup>

Objeto de nosso interesse investigativo, a autoavaliação dadaísta coloca o leitor a par de uma sequência iniciada em 1919, quando poetas como Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Louis Aragon e o próprio Breton (2003, p. 137) gozavam, em seus recitais cotidianos de salão, do apoio de um público fiel e bastante restrito, “que invariavelmente aplaudia” seus versos. Essa condescendência constante, que já declinava para um “profundo tédio”, é colocada à prova no ano seguinte, com a chegada do endiabrado Tristan Tzara a Paris, em janeiro de 1920 (Ibidem). A acolhida de Tzara por esse grupo de poetas, e por Francis Picabia (opositor de Breton), tem entre suas principais motivações a promessa de que “polêmicas animadas e grandes audiências” seriam sorvidas pelo iminente turbilhão Dada, em sua irrupção gaulesa (Ibidem, p. 138). Tanto que, já em seus primeiros dias na cidade, o poeta romeno recém-egresso de Zurique quebra com o costume local:

Tendo anunciado que leria um de seus poemas, ele em vez disso leu um artigo político acompanhado de uma campainha elétrica alta o suficiente para abafar sua voz. (Ibidem, p. 138)

---

<sup>53</sup> Registre-se que o título do estudo de Bishop faz citação direta a esse texto de Breton, que por sua vez parece parafrasear os “paraísos artificiais” narrados por Charles Baudelaire, em meados do século XIX, a propósito de suas experiências com substâncias psicoativas e alucinógenas. Cf. BAUDELAIRE, C. *Os paraísos artificiais*. O ópio e Poema do haxixe. Tradução: Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM Editores, 1982.

<sup>54</sup> Cf. *Cabaret Voltaire*, detalhado em RICHTER, H. *Dada: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Inicialmente indignado e refratário a esse tipo de provocação, o público parisiense dessa e de outras tantas peripécias Dada aos poucos “adquiriu gosto por nossas performances”, conforme as palavras de um Breton (2003, p. 138) visivelmente engajado nos eventos polêmicos. Esse gosto se avoluma a tal ponto, levando a rompantes de ousadia da audiência, que os poetas e artistas Dada passam a se ver obrigados a radicalizar cada vez mais suas intervenções públicas, cujo apelo e eficácia são medidos em função dos gritos e projéteis lançados contra eles. Algo que, inevitavelmente, nos remete aos futuristas e às suas *seratas*, apesar da completa “recusa da retórica nacionalista [e beligerante] da Primeira Guerra Mundial” por parte dos dadaístas, que se pautam (ao menos em sua fase inicial) por premissas niilistas e anarquistas, como salienta Bishop (2012, p. 72). Lisonjeados com a balbúrdia do público em resposta a seus gestos, dadaístas como Tzara, quatro meses após sua chegada a Paris, se regozijam com a escalada das reações indecorosas:

Pela primeira vez em nossa experiência, fomos atacados não somente com ovos, repolhos e moedas, mas também com bifes de carne. Foi um grande sucesso. O público era extremamente dadaísta. Nós já dissemos que os verdadeiros dadaístas são contra Dada. (TZARA *apud* BISHOP, 2012, p. 70)

É em meio a esse alarido que a referida Sra. Rachilde, pseudônimo de Marguerite E. Valette, cultiva seu “sorriso silencioso”, o mesmo que a levou a escrever e publicar artigo homônimo<sup>55</sup> contra o movimento nascente em Paris. Nele, Rachilde insta seus compatriotas a desprezarem as iniciativas e eventos Dada, não lhes dispensando qualquer atenção. Figura influente no cenário intelectual parisiense nos anos do pós-guerra, Rachilde era conhecida como uma defensora da estética do simbolismo tardio, ao mesmo tempo que uma patriota inveterada. Essas posições estão na base de seu artigo negativo sobre aquele movimento antiartístico, difundido pelo jornal diário *Comœdia*. Nele, a contrariada e (pasmé) futura integrante do público nuclear parisiense de Dada, como sua entusiasta, o acusa de ser um movimento originário da Suíça, em sua porção alemã, e que, nas condições de estrangeiro e abertamente iconoclasta, perturbava a arte francesa (HUNKELER, 2014, p. 173).

Os dadaístas, entre eles Breton, reagem prontamente ao artigo, defendendo a natureza internacionalista de Dada, o que significava negar o suposto berço germano-suíço apontado por Rachilde – até porque a Suíça representou, durante a Primeira Guerra,

---

<sup>55</sup> Trata-se de “Le sourire silencieux”, publicado em 1º de abril de 1920, em *Comœdia*.

território de isenção para onde acorreram muitos dos europeus que se opunham ao confronto bélico de escala mundial. A posição de Breton nesse sentido afirma, como pedra de toque do cosmopolitismo do movimento, seu caráter *antinacionalista*, aspecto que dá o tom de um evento ocorrido no ano seguinte: o *Barrès Trial* [Julgamento de Barrès], integrante da *Temporada Dada* (1921). Entre os valores conformistas na alça de mira de Dada está justamente o nacionalismo conservador, sentimento compartilhado entre Marguerite E. Valette (a Sra. Rachilde) e seu amigo Maurice Barrès, romancista e jornalista francês que, na maturidade, havia se tornado um político de direita – e cuja obra literária influenciara Breton e Aragon na juventude, em virtude de sua forte defesa da liberdade, anarquismo e individualismo.

O evento marca uma mudança de ênfase e estratégia da seção parisiense de Dada, funcionando como tréplica, entre outros, aos protestos da Sra. Rachilde. Desse modo, procura evidenciar a renúncia da “vulgaridade” como método de intervenção cultural, de acordo com expressão de Breton (2003, p. 143), que naquela altura já enxergava na provocação sistemática do público uma tática “estereotipada” e “fossilizada” (BRETON *apud* BISHOP, 2012, p. 70). Fechando a temporada de 1921, o *Julgamento de Barrès* concretiza uma “evidente reorientação de Dada no que tange aos seus objetivos morais e políticos”, conforme Bishop (2012, p. 72), algo que inclusive levará à posterior extinção da seção dadaísta de Paris, com parte de seus membros formando o movimento surrealista. Se, até 1921, o niilismo e a negação dão as cartas, agora é a vez de assumir uma posição baseada no juízo crítico e no espírito investigativo, com consequências que não se limitassem à “rejeição prévia de *todas* as posições” (Ibidem, p. 73, grifo da autora). Tanto é que Tzara, incendiário empedernido, faz de tudo para atrapalhar o andamento do “julgamento”, alegando não ter “nenhum interesse em Barrès” (Ibidem). Sua correlata indiferença à nova etapa de Dada em Paris desemboca em seu rompimento com o grupo local e à sua consequente saída da França (ASHOLT, 2002, p. 240-241).

Ainda conforme Bishop (2012, 72-73), o *Julgamento de Barrès* se desloca do já repisado “espaço de caos *nonsense*”, a fim de propiciar a experiência de uma “paródia conflituosa do tribunal como um espaço formal de debate”, denotando a busca por estruturar outra forma de relacionamento com o público, que não se limitasse a reações virulentas. Em termos práticos, o evento de 13 de maio de 1921 levava a efeito uma convocatória endereçada tanto a Maurice Barrès – que, por ter declinado do convite, acabou substituído por um boneco em tamanho natural – quanto ao público de Dada. Seus materiais de divulgação apelavam a doze candidatos para a composição do júri. Trajados

a caráter no dia do evento, os jurados (que tudo indica não chegaram à marca prevista dos doze) teriam “condenado” Barrès a vinte anos de trabalhos forçados, em função de sua guinada político-ideológica à direita.

Presente nesse “tribunal”, a Sra. Rachilde – a mesma do sorriso silencioso ostentado em meio às anteriores cenas de cabaré – foi ironicamente a única que “conseguiu nos apoiar com um mínimo de sucesso”, segundo o relato de Breton (2003, p. 143). Mesmo não sendo uma adepta dos dadaístas, ela parece ter se distinguido, durante o acontecimento, por embarcar no jogo propiciado pelo escracho direcionado a seu amigo Barrès. Cedendo em parte ao engenho dadaísta, Rachilde talvez estivesse mais segura em ver que o *francês* André Breton havia “tomado as rédeas” (o termo é dele) do movimento, e que, assim, mesmo que por linhas tortas, já era hora de “prestar atenção ao Dada” (a expressão também é de Breton, mas se refere especificamente a Rachilde), o que extinguiu sua recusa anterior. “Não tenho o menor constrangimento de retribuir seus elogios [de Rachilde, que se disse ‘fascinada’ com o *Julgamento*]”, é o que escreve o líder no “obituário”, reconhecendo nas manifestações da Senhora parte importante dos efeitos das traquinagens de Dada em Paris (Ibidem).

Independentemente dos motivos que, finalmente, levam a Sra. Rachilde a se render e a se entreter com as ações dadaístas, que então adquiriam outra densidade, cumpre trazer para o primeiro plano, como temos procurado fazer, gestos e iniciativas particulares (não reiterativos de um programa) de uma integrante do público de Dada e suas contribuições para a percepção dos limites e potências do movimento, em sua versão parisiense, assim como de suas abdições e desdobramentos. Sustentar um sorriso discreto de desdém, em lugar de atirar bifes nos artistas, não terá sido uma manobra receptiva muito mais *desafiadora*? Ao mesmo tempo que creditamos a Bishop (2012) a luz lançada para o documento de Breton (2003), e a análise que faz desse documento da irrupção de Dada em Paris, chamamos atenção para o fato de ela não ter citado os atos de recepção, por exemplo, de uma Sra. Rachilde – aludidos somente no documento de Breton – nem sequer naquele que estamos chamando de “anedotário marginal” de seu estudo, apesar de esses atos, conforme vimos, terem desempenhado papel relevante na autocrítica do até então dadaísta Breton. As “políticas de recepção”, assim, não devem ser atribuídas exclusivamente aos artistas e a seus artefatos e proposições.

Nessa linha, cabe destacar que o *choque*, principal marca dos futuristas e dadaístas, não é recebido e incorporado de forma homogênea pelos públicos, como pudemos conferir nos contextos e casos apresentados. É ele, aliás, quem nos dá ensejo

para observar outro fenômeno associado à recepção artística forjada na esteira desses movimentos: a *distração* como modalidade de fruição. Fabbrini (2008, p. 251) a vincula, inicialmente, à “experiência de choque visado pelas vanguardas históricas”, particularmente Futurismo e Dada, para na sequência fazer a ponte com a perspectiva de Walter Benjamin (1985, p. 191) sobre “uma distração intensa” provocada pelos escândalos dadaístas. Chama atenção, no entanto, que os antecedentes eleitos pelo filósofo alemão remetam à pintura e à literatura dadaístas, e não exatamente às ações que discutimos acima. A despeito disso, ele afirma que, imprópria para a contemplação, “a obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública”, condição igualmente patente nas *seratas* e cenas de cabaré (Ibidem).

Em alusão às “saladas de palavras” compostas por “detritos verbais” e aos quadros constituídos não por formas plasticamente atraentes, mas por ordinários “botões e bilhetes de trânsito”,<sup>56</sup> Benjamin (1985, p. 191) afirma que a obra dadaísta desvaloriza de maneira deliberada os materiais expressivos, abandonando qualquer compromisso com o espetáculo e com a sedução dos sentidos, na mesma medida em que “convertia-se num tiro”. A opção Dada pelo “barbarismo” desses rugidos abstrusos antecipava, conforme entendimento do autor, os efeitos buscados pelo público no cinema, sobretudo a partir dos anos 1930 (Ibidem). Se o filósofo enxerga nesses poemas e colagens o atendimento preliminar de uma busca que só poderia ser plenamente satisfeita posteriormente, beneficiada pelo aparato técnico em seu novo estágio de desenvolvimento, por outro lado, podemos depreender que essas experiências embrionárias tentam dar forma a demandas já presentes da parte do público – aspecto introduzido por nós a respeito do participacionismo e do respectivo dilema “do ovo e da galinha”.

Essa demanda se deixa notar naquilo que Benjamin apresenta como decisiva recusa do público de arte ao estado contemplativo e à sua respectiva circunstância ideal: o “recolhimento”, tido já naquela conjuntura histórica como uma atitude “antissocial” (Ibidem). A ela se antepõe a “distração”, sendo impossível, e mesmo improdutivo, definirmos sua procedência, se dos artistas ou dos públicos. É plausível afirmar, isto sim, que coube aos dadaístas fornecer o mecanismo catalisador do estado de distração diante da obra de arte, forjado sob a forma do “escândalo”. Atingindo o público pelo viés sensível, as cargas sistematicamente disparadas por Dada – seja pelos objetos verbais e

---

<sup>56</sup> Kurt Schwitters é uma das principais referências na construção poética e plástica com essas materialidades e características, como o demonstram o poema *Ursonate*, desenvolvido de 1922 a 1932, e a série de colagens *Merz*, extensamente realizadas pelo artista a partir de 1919.

visuais, seja pelas ações de cabaré – privilegiam, de acordo com o autor, a dimensão tátil da percepção, perturbando e deslocando a experiência óptica, o que denota uma via alternativa aberta no seio do modernismo canônico. Dada, portanto, desestabiliza a hegemonia óptica tanto quanto o estado de contemplação associada a ela pelo modernismo, jogando com outro tipo de sensibilidade.

O apelo dadaísta à “ordem tátil” por meio de reiterados choques (físicos e morais) encontra eco no que Benjamin (1985, p. 192) nomeia como “demanda pelo cinema”. Nele, a centralidade adquirida pela distração tem por base a “mudança de lugares e ângulos” de estímulos que “golpeiam intermitentemente o espectador” (Ibidem). Para tratar dessa correspondência, ele compara a tela em que se projeta o filme com aquela que serve de suporte para o quadro. Se no caso da segunda a imagem estática deveria convidar o observador à contemplação, sugerindo-lhe “abandonar-se às suas associações”, a visualidade Dada afronta essa convenção, submetendo o fruidor a um tipo de choque que, embora seminal, aponta para a experiência cinematográfica (Ibidem). O cinema, por sua vez, coloca o espectador diante de imagens que recusam a fixidez do quadro pictórico: assim que se percebe uma cena ou enquadramento, estes já não são mais os mesmos, haja vista a sequencialidade filmica. Com isso, “a associação de ideias do espectador é interrompida” o tempo todo, submetida que é a um “efeito do choque” cuja apreensão se dá necessariamente pela via da distração – caso contrário, a própria apreensão da película se inviabiliza em *frames* desarticulados (Ibidem). A aposta do autor, em sua constatação das “metamorfoses profundas do aparelho perceptivo”, é de que o choque e a distração que lhe correspondem sejam “interceptado[s] por uma atenção aguda” (Ibidem).

Arantes (1991, p. 163) comenta que Benjamin “acreditava que a recepção coletiva reproduzida pelo aparato técnico emergente poderia liberar o potencial cognitivo” do espectador, destravando um suposto processo “até então aprisionado” de esclarecimento das massas. Entretanto, a autora problematiza que no lugar da agudeza dos pretensos instantes de concentração, capazes de interromper a sequência ininterrupta de imagens, o que geralmente vigora entre as “massas populares”, em sua personificação como “frequentadores de cinema”, limita-se à “atenção flutuante e [ao] conhecimento rotinizado” – patentes no onipresente “riso” da audiência (Ibidem). Sua avaliação se apoia na reprovação de Adorno ao que seria um “espontaneísmo” da ideia benjaminiana de “distração ‘esclarecida’”, a qual não estaria suficientemente prevenida dos “traços da mutilação da personalidade característica do progresso capitalista” (Ibidem). Nessa ressalva crítica, pode-se constatar a *bifurcação* entre as hipóteses de Benjamin sobre as

possibilidades de “esclarecimento” abertas pela percepção distraída (diante de imagens sequenciais e entrecortadas) e o recolhimento defendido por Adorno (baseado em não mais do que “três imagens”, às quais se deve dedicar a mais incisiva concentração) como condição de uma atitude emancipatória.

As discrepâncias entre as visões de Benjamin (1985) e de Adorno (1962) nesse quesito são mais do que evidentes. Uma vez que para o segundo a única relação concebível com a arte se assenta na contemplação individual, seletiva e ascética, a indústria cultural – que tem na massificação e no cinema dois de seus principais mecanismos – representa a força motriz de extinção de qualquer experiência cultural e estética. No texto emblemático produzido com Max Horkheimer (1982, p. 165), intitulado “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”, Adorno e seu par pontificam sobre a “atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural”. Se para Benjamin (1985, p. 192) trata-se de *admitir* a distração coletiva praticada pelas massas diante de filmes como os de Charles Chaplin enquanto “uma atitude nova com relação à obra de arte”, tendo por alavanca não apenas o avanço técnico, mas também o crescimento exponencial das parcelas de participantes no âmbito da cultura artística, para Adorno e Horkheimer trata-se de *refutá-la* peremptoriamente:

Os próprios produtos [da indústria cultural], desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, por outro lado é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática que nos casos individuais não há sequer necessidade de ser atualizado para que afaste a imaginação. (HORKHEIMER; ADORNO, 1982, p. 165)

Enquanto Adorno acusa na defesa da distração-como-forma-de-fruição-estética um voluntarismo imprudente e inconsequente, Benjamin (1985, p. 191-192), de sua parte, enxerga no recolhimento contemplativo atitude oriunda de uma “escola de comportamento antissocial”, típica do “conhecedor” que faz da obra de arte um “objeto de devoção” – o que nos deixa perceber, além de um contraponto a seu contemporâneo Adorno, ecos antecipatórios e conflitantes com a posição estética de Greenberg (2002). Portanto, enquanto as prescrições adornianas (buscar poucas imagens; concentrar-se tenazmente diante delas; encará-las como se fossem ídolos) denotam uma posição crítica e intransigente frente às tensões e às transformações de seu tempo histórico, a abordagem de Benjamin, em lugar de combatê-las, procura sondar os fenômenos surgidos de tais



crises e mudanças, no sentido de desdobrá-los teoricamente, revelando disposição mais alinhada a nossos propósitos analíticos. Nesse e noutros quesitos, vemos que a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt – da qual, não por acaso, Benjamin é aliado – não contribui com a abordagem que temos construído.

Essa abertura de Benjamin (1985, p. 193) ao fenômeno da recepção distraída lhe permite encontrar ressonâncias entre o cinema e a arquitetura, segundo ele “o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”. Nessa linha, o autor afirma ser imprescindível a evocação da arquitetura – enquanto forma artística aplicada – para que se possa compreender “a relação histórica entre as massas e a obra de arte”, tendo em conta a duplicidade de seus modos de recepção: “pelo uso e pela percepção”, sendo o primeiro de ordem “tátil” e a segunda de natureza “óptica” (Ibidem). Nessa concomitância, o recolhimento contemplativo também é suspenso, uma vez que seu cultivo traria o *uso* propriamente dito dos edifícios.<sup>57</sup> Não que a apreensão visual não ocorra, mas ela se dá “mais sob a forma de uma observação casual do que de uma atenção concentrada” (Ibidem). Ao localizar na arquitetura a forma inaugural da recepção distraída, o autor faculta-nos uma entrada diferente da de Adorno e Horkheimer (1982) no âmbito do consumo cultural, não somente no caso do cinema como tecnologia das massas, mas também no cenário mais recente, relativo aos novos museus.

Isto, a despeito de Fabbrini (2008, p. 253) e Arantes (1991, p. 164) apontarem que a esperança de Benjamin “não durou muito tempo”, tendo logo decaído para a “apreensão superficial [...] da obra enquanto bem de consumo”, respectivamente, em uníssono. Embora a segunda ressalve que o filósofo, ao tratar da recepção distraída, refere-se a uma arte reprodutível, produzida e circulada na escala das massas, e não às obras individuais abrigadas nos museus, ainda assim ela reconhece a interferência de uma dinâmica sobre a outra: “o recolhimento diante da obra, não encontrando mais apoio, tornou-se quando muito pose, de fato um anacronismo inviável”, como já mencionado (Ibidem, p. 161). Mesmo que o recurso à teoria benjaminiana para pensar os novos museus, e os modos de recepção por eles induzidos, tenha algo de contraintuitivo – em função das diferenças entre as obras únicas (no museu) e aquelas reproduzidas tecnicamente (no cinema) –,

---

<sup>57</sup> Sobre esse aspecto, somos gratos às considerações da professora e arquiteta Marta Bogéa, que na condição de docente no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo é enfática em afirmar que o edifício da FAU-USP, projetado por Vilanova Artigas, não se presta à contemplação detida, mas ao uso dinâmico pelos frequentadores, em seus deslocamentos pelos vãos livres, rampas e corredores, além é claro da utilização das salas de aula, áreas administrativas, auditórios e biblioteca.

ambos os pesquisadores acabam lançando mão da *distração* para fazer a crítica do equipamento museológico em seus moldes atuais. Fabbrini (2008, p. 252), de sua parte, repõe a questão benjaminiana ao dizer que “seria agora no interior dos museus, onde a coletividade busca distração, que ela encontraria a dominante tátil”, reforçando a hipótese de que as dinâmicas de *acolhimento reservado* e de *extroversão difusa* da obra de arte encontram-se, hoje, imbricadas.

A arquitetura espetacular dos novos museus, o acesso maciço de visitantes aos seus espaços e a exibição teatralizada das obras que abrigam, em sentido cenográfico, são sinais eloquentes de que o ambiente museológico – antes conhecido por seu recolhimento e austeridade – se transformou num local de *dispersão*. Aí, o consumo cultural terá produzido, nas palavras de Fabbrini (2008, p. 255), “a estetização do social”, numa irônica captura do imaginário disruptivo das vanguardas históricas – com destaque para o Dadaísmo – em suas obstinadas tentativas de decretar a “morte da arte”, com vistas à “estetização do mundo”. Diante de um quadro como este, em que os artifícios da cultura do espetáculo parecem ter triunfado sobre o projeto utópico de diluição das fronteiras entre arte e vida, o autor *repõe* a ideia de uma “fruição seletiva e de resistência” (Ibidem, p. 266), decalcada das prescrições de Adorno (1962). Estas vão da definição da “única relação concebível com a arte” à “seriedade mortal” com que devemos considerar as obras, passando por “sabe[r] exatamente o que quer[emos]” dentro de um museu; sempre com o compromisso de “preservar a autonomia da obra de arte”, recolocando o receituário que temos justamente problematizado (FABBRINI, 2008, p. 265).

Sem deixar de reconhecer o lugar e a importância dos “protestos sem esperança” (ADORNO *apud* FABBRINI, 2008, p. 265-266), entendemos, no entanto, que essa delimitação crítico-normativa do problema da recepção artística, ciente e certa “do que quer”, não pode cooperar com nossa disposição etnográfica e descritiva, mais afeita à sondagem, ao registro e à análise da miríade de formas – frequentemente contraditórias e complicadoras – de apropriação e uso das ofertas institucionais e das práticas artísticas por aqueles que se veem endereçados por elas, fazendo-se circunstancialmente seus públicos (adequados, ou não, não importa). Nesse caso, a abordagem de Benjamin, naquilo que ela tem de atenta às mudanças processadas na sensibilidade e nos modos de apreensão da arte, demonstra-se muito mais afinada com o que buscamos, independentemente das reprovações e veredictos dos “frankfurtianos”.

Trata-se, em nosso caso, de investir em uma veia epistemológica baseada não em princípios rígidos e convictos de *como se deve* resistir à destruição das experiências

cultural, estética e emancipatória, na linha de Adorno (1962), Horkheimer (1982), Baudrillard (1991), Arantes (1991) e Fabbrini (2008), mas na disponibilidade diante da heterogeneidade dos atos de recepção particulares, não raro desencaxados e estranhos aos programas e às políticas afeitas a definir os papéis desempenháveis pelos públicos – cuja reafirmação normativa dos padrões estipulados pelas instâncias propositivas, seja para reiterá-los, seja para reprová-los, concorre para o desaparecimento das respostas ímpares manifestas pelas audiências. Até porque, como introduzido anteriormente, não estamos certos da pertinência, e mesmo da viabilidade, de se advogar, hoje, a autonomia da arte, sua existência como entidade específica e separada das injunções do mundo comum – sobretudo, quando topamos lidar com as formas heterônomas de incorporação e recepção das artes visuais, em lugar de apenas condená-las.

Ao adotar uma perspectiva da instituição *arte* aberta às contingências sociais e à infinidade de apropriações e interações particulares, lastreada pelas investigações de corte socioantropológico de Canclini (2016) e de Heinich (2008, 2011), notamos que os critérios fundados na especificidade artística, orientados para a defesa de seu estatuto independente, não conseguem dar conta das formas de recepção performatizadas num contexto *pós-autônomo* da arte, em que esse “campo” dá sinais claros de já não poder se circunscrever a um *próprio*, a um domínio independente. Com isso, não estamos propondo a abdicação completa da experiência estética, mas, isto sim, negando-lhe um caráter transcendente frente às circunstâncias e às pressões das realidades cultural, econômica e política. A opção por esse tipo de abordagem nos implica em uma investigação de cunho etnográfico, comprometida com a observação e o desdobramento daquilo que se apresenta como estranho à “vulgata do julgamento estético”, conforme expressão de Anne Cauquelin (2005, p. 155).<sup>58</sup>

### 1.11 Políticas de recepção e arte colaborativa

Reiteramos, neste ponto do capítulo, que o recenseamento aqui realizado em torno dos papéis atribuídos aos públicos das artes visuais considera ora as políticas institucionais

---

<sup>58</sup> Tributária da teoria kantiana já aludida por nós, essa vulgata corresponde a uma versão geral dos princípios básicos do juízo estético em arte, delineada por Anne Cauquelin (2005, p. 155) a título de contestação. Seus preceitos definem que tanto a arte como a relação frutiva por ela propiciada necessitam ser *desinteressadas*, portanto, dissociadas da utilidade e do prazer sensual. Somado a isso, à arte não cumpre projetar a apreciação intelectual, tampouco o julgamento moral. Pautada na *singularidade*, ela não deve seguir regras externas a si própria, cabendo ao artista legislar sobre as leis de criação de sua obra, à maneira de um demiurgo. Por fim, a arte tem por natureza, segundo a referida vulgata, a capacidade de *comunicar universalmente*, inspirando-se na natureza, cuja finalidade não responde a um fim determinado – premissa sintetizada na ideia da “finalidade sem fim”.

em arte, ora os programas artísticos propriamente ditos e, ademais, os impactos produzidos pela indústria cultural e seus produtos nas sensibilidades, destacando as “linhas contratuais” que imputam àqueles que são envolvidos por essas políticas e programas. Nessa alternância, vamos nos deparando com designações úteis à confrontação que buscamos ensaiar entre as categorias consagradas, logo, estabilizadas, de recepção e consumo dos bens artísticos e as tipologias que possam emergir da atenção dispensada aos atos receptivos concretos, performativos, em suas particularidades e consequente pluralidade – exercício a que nos dedicaremos mais detidamente nos próximos dois capítulos, embora já aqui ele venha sendo testado em alguma medida. Retomemos, nessa mesma cadência, a categoria de *participante* e sua conceituação alternativa por Bishop (2012).

No que tange à (problemática) progressividade imputada aos níveis de participação e às vertentes artísticas responsáveis por alavancá-los, encontramos nas reflexões da autora um contraponto propício às nossas relativizações. É em oposição ao que chama de “relação individual de ‘interatividade’” que Bishop (2012, p. 1) situa uma acepção de “arte participativa” visivelmente distinta daquela apresentada por Plaza (2003). A autora parte, em retrospecto, da “arte socialmente engajada”, vigente a partir dos anos 1990, em direção a experiências pregressas de participação em arte (BISHOP, 2012, p. 1). Desviando-se de uma visão linear e evolutiva dos rumos da arte participativa, sua abordagem historiográfica reconhece a *ressurgência*, na última década do século XX, da ênfase na dimensão social da arte, algo que ela aborda como uma espécie de retorno da tendência em conceber a produção artística coletivamente.

Ressalte-se nos critérios analíticos de Bishop sua apreciação das *idas e vindas* da história (da arte, mas não apenas), sensível à impertinência de qualquer perspectiva teleológica. A ênfase coletiva e a convocação participativa estão presentes, segundo a autora, em dois momentos cruciais do século XX: inicialmente, como vimos, nas experiências das vanguardas históricas, na década de 1910 e início dos anos 1920, representadas pelo Futurismo italiano e por Dada Paris. Posteriormente, já na segunda metade do século, o acento coletivo desponta nos antecedentes de Maio de 1968, com as “situações construídas” da Internacional Situacionista e do GRAV e, além delas, com os *happenings* de Jean-Jacques Lebel, no contexto europeu, e de Allan Kaprow, no ambiente norte-americano (Ibidem, p. 3-4). Ocupada das “políticas de recepção” instauradas por essas e outras vertentes artísticas, sua incursão histórica se distingue, ademais, por se deslocar do perfil analítico hegemônico nos domínios da arte moderna e pós-moderna,

centrado nos *objetos* artísticos, sobretudo nas pinturas e *ready-mades*, mas também nas esculturas cinéticas, objetos relacionais, ambientes multissensoriais e instalações interativas. Privilegiando as áreas da performance e dos acontecimentos (situações e *happenings*), Bishop inaugura uma abordagem voltada *especificamente* à investigação dos papéis desempenhados pelos públicos no interior de diferentes programas artísticos que têm por ênfase a presença, a participação e a duração.

Outra diferença, a nosso ver decisiva, é sua abdicação do tom apologista adotado pelos analistas, vistos até aqui por nós, das experiências participativas e interativas em arte, principalmente quando estes não problematizam os intentos e procedimentos artísticos atrelados à mobilização dos públicos, assim como as respectivas posições que lhe são reservadas por essas mesmas proposições. Distanciando-se do posto de fiadora dos desígnios dos artistas em relação a suas audiências e a seus colaboradores, a autora se esforça por identificar tanto as potencialidades como as limitações, no quesito da recepção, dos programas analisados – não necessariamente nesta ordem. É assim que Bishop (2012) conjuga a descrição de estratégias artísticas de envolvimento da audiência com o esforço analítico de interpelá-las em função de suas maiores ou menores preocupações com a *forma*, o que denota sua filiação ao regime estético – embora com distância da perspectiva “formalista” de Greenberg (2002), em benefício da aproximação com as ideias de Rancière (2005).

Como dito, a modalidade deflagradora dessa releitura da história da arte pela óptica dos “contratos” de participação dos públicos é a arte socialmente engajada – também chamada pela autora de “arte colaborativa”, “arte contextual” ou “arte de base comunitária” –, desenvolvida por artistas como Jeremy Deller, Thomas Hirschhorn, Santiago Sierra, Tania Bruguera, Artur Zmijewski e pelo coletivo Oda Projesi, entre outros (BISHOP, 2012, p. 1, 20, 30).<sup>59</sup> Para efeito de exame, adotamos o termo “arte colaborativa”, considerando o papel atribuído a seus públicos de primeira mão: o de *colaboradores*. Os projetos alinhados por essa identificação compartilham de uma definição comum de *participação*, “na qual as pessoas constituem o meio e o material artístico central” de seus agenciamentos (Ibidem, p. 2). A autora identifica nessa tendência artística uma das respostas possíveis ao fim da era comunista, simbolizado pela queda do Muro de Berlim, em 1989. Diante do desaparecimento da divisão entre blocos

---

<sup>59</sup> Chamamos atenção para o fato de que nenhum desses artistas figuram na lista de Bourriaud (2006), embora sejam contemporâneos aos de seu “time” e, ademais, trabalhem com a lógica de envolvimento direto dos públicos em seus projetos.

geopolíticos de matrizes socialista e capitalista, certos artistas teriam passado a concentrar suas energias na ideia de “‘projeto’ como um veículo privilegiado de experimentação utópica[,] num momento em que o projeto esquerdista parecia ter desaparecido do imaginário político” (Ibidem, p. 4).

Há nesse tipo de experimentação orientada pelo imaginário utópico um contraste evidente com as posições de Bourriaud (2006, p. 11-12), para quem não competiria à arte de viés relacional “preparar ou anunciar um mundo futuro”, mas sim “modela[r] universos possíveis”. São, aliás, essas opções pelo possível, pela pequena escala e pela aprendizagem de habitar o mundo herdado da modernidade que ensejam críticas ao autor, inclusive por parte de Bishop. Em “Antagonismo e estética relacional” (2011), a autora acusa a tentativa permanente dessa vertente artística de evitar conflitos e, além disso, de buscar suturar fissuras sociais, em lugar de encarar suas contradições estruturais e, assim, topar lidar com os dissensos – o que lhe exigiria outra disposição e outros recursos para analisar os trabalhos de artistas como Felix Gonzalez-Torres e Jens Haaning, por exemplo. Contrapondo-se a essa tendência conciliatória e enganosamente apaziguadora, Bishop ecoa o pensamento político de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, afirmando a partir deles que “uma sociedade democrática é aquela em que as relações de conflito são sustentadas e não apagadas” (Ibidem, p. 121). Daí que sua lista de artistas e projetos analisados seja bastante diversa da de Bourriaud, priorizando experimentos tidos por ela como *disruptivos*.

Não pretendemos acompanhar a autora de maneira exaustiva em suas análises detalhadas em torno de exemplares da “arte colaborativa”, e sim nos valermos de compreensões que, advindas de sua aproximação com alguns desses projetos, franqueiam *outro olhar* para as formas de envolvimento e participação dos públicos com propostas artísticas, ao longo do século passado e no início deste. Ao apresentar seu estudo, Bishop (2012, p. 6) afirma que projetos como, por exemplo, *Cátedra Arte de Conducta*, conduzido por Bruguera entre 2002 e 2009, na cidade de Havana, “demandam mais compromisso com o tempo de permanência no local, em comparação com aquele que eu costumava dedicar como crítica de instalações, performances e exposições”. Essa outra qualidade de atenção e quantidade de tempo dedicadas *àquilo que extrapola os objetos artísticos*, como “uma dinâmica de grupo, uma situação social, uma troca de energia, uma ampliação da consciência”, procura dar conta do que as imagens e os registros nem sempre logram reportar (Ibidem).

Divisamos nessa compreensão revigorante, que Bishop (2012, p. 6) atribui à demanda da arte participativa pela “experiência de primeira mão”, um elemento deveras proveitoso a nossos propósitos investigativos, tendo em vista a necessidade de *outra disposição* quando se trata de observar – e levar em consideração nos relatos da arte – os atos de recepção dos públicos em suas relações com os exemplares e eventos artísticos, como temos defendido. Para recapitular, nos referimos a uma aproximação perscrutadora de caráter etnográfico – que se valha de uma gama de experimentos documentários baseados em dados empíricos da recepção artística –, dedicada à sondagem da variedade de situações propiciadas pela exibição pública da arte e, ainda, à performatividade própria ao *papel de público*, no sentido “funcional” atribuído por Steinberg (2008), com camadas suplementares que teremos oportunidade de adicionar ao longo da tese. Esse tipo de abordagem implica deslocar a centralidade comumente conferida ao objeto artístico, priorizando os modos de recepção e a relacionalidade dos quais esse objeto *participa* – para embaralhar e complexificar a equação.

De um jeito análogo à *vigência retroativa* do entendimento da “abertura” da forma estética por Eco (1986) e pelos teóricos da informação – em que até mesmo as obras da tradição passam a ser consideradas no registro da ambiguidade e da pluralidade de sentidos – a exigência de aproximação e convivialidade colocada pela arte colaborativa àqueles que procuram captar e avaliar suas linhas de força, decompondo-as e analisando-as, produz uma espécie de torção epistemológica nas perspectivas crítica e historiográfica. Essa natureza de movimento, análoga e favorável à da rotação em direção ao receptor, tende a influir nos procedimentos adotados a partir de então pelas disciplinas da arte e, portanto, nas escolhas dos aspectos que devem adquirir relevo mesmo nas experiências pregressas da arte – inclusive naquelas em que os públicos não constituem exatamente “o meio e o material artístico central” (BISHOP, 2012, p. 2). Em outras palavras, é como se o entendimento propiciado pela arte colaborativa sobre a influência exercida pela audiência nos processos artísticos exigisse um novo olhar, sob esse prisma, para a própria história da arte.

Entre os aspectos que provocam essa nova compreensão, Bishop (2012, p. 7) destaca a dimensão interpessoal e social de agenciamentos que, nas últimas décadas, concebem a arte no “campo expandido”, o que encontra ressonância com a condição pós-autônoma da arte, de acordo com a linha de compreensão de Canclini (2016). Nesse quesito, a autora afirma que “qualquer arte engajada com a sociedade e com as pessoas demanda uma leitura metodológica que é, ao menos em parte, sociológica” (BISHOP,

2012, p. 7). Aqui, *qualquer arte engajada com a sociedade* deve ser lida como todas as formas artísticas socialmente comprometidas, independentemente do suporte, do período e da procedência – o que se aplica, de forma mais ou menos direta, à totalidade das manifestações artísticas revisadas até aqui, embora as vertentes formalistas pareçam querer disfarçá-lo. Esse deslocamento pressupõe a adoção de métodos de análise que extrapolem o privilégio conferido à objetualidade e à visualidade, demandando o que Bishop vê como necessidade de “reescrever a história da arte” (Ibidem). Essa reescrita deve recorrer a outras disciplinas, mobilizando outras estratégias e conceitos, sendo as ciências sociais a área mais propícia para o trabalho exigido pelas políticas de recepção e pelos respectivos papéis exercidos pelos públicos, de acordo com a própria autora.

No entanto, ao mesmo tempo que reconhece e se lança nessa ampliação do escopo da arte em direção a questões de ordem social e política, Bishop (2012, p. 18) não deixa de defender a especificidade estética das proposições artísticas colaborativas, que segundo ela deveriam ser consideradas pela ótica de “um regime autônomo de experiência que não se reduz à lógica, à razão ou à moralidade”. Pautada no “regime estético das artes”, mais precisamente, no modo como este é conceituado por Rancière (2005, p. 32), a autora se vale daquilo que o filósofo identifica como “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, ou seja, algo que não deveria se confundir com a lógica do mundo comum e, por conseguinte, com suas finalidades instrumentais, para confrontar os princípios do que ela identifica como uma “virada ética” infecunda nas artes – patente em um conjunto significativo de trabalhos de índole colaborativa, assim como em uma série de análises sobre eles, conforme repassado por Bishop (2012, p. 18-26) em seu estudo.

Exemplo da discrepância entre as dimensões estética e ética em proposições dessa natureza aparece na aproximação de Bishop (2012, p. 20) com o coletivo turco Oda Projesi – formado por três artistas cujos apartamentos em Istambul, localizados no mesmo bairro, servem de base para suas atividades realizadas entre 1997 e 2005. Podemos observar a incongruência de que fala a autora no modo como o grupo concebe a *colaboração* com os públicos de seus projetos. Cooperando diretamente com os vizinhos na organização de oficinas e eventos, as integrantes do Oda desejam, nas palavras de Bishop, “criar um contexto para a possibilidade de intercâmbio e diálogo, motivadas pelo anseio de se integrarem com seu ambiente” (Ibidem). Está em jogo nessas ações coletivas, ademais, a possibilidade de se “produzir um tecido social mais criativo e participativo”; propósito que faz das artistas “mediadoras” entre pessoas que, de outro modo, talvez não chegassem a se relacionar, menos ainda nos termos propostos pelo coletivo (Ibidem).



Entre as iniciativas, contam-se oficinas abertas de pintura, passeatas com crianças e piqueniques comunitários, cada qual proposto por nomes reconhecidos dos circuitos dos diferentes gêneros artísticos, tanto turco como internacional, a convite do Oda.

Colaborando dessa maneira com a vizinhança, o coletivo retira a ênfase da autoria em suas práticas, priorizando a “facilitação” de dinâmicas participativas. Indagadas por Bishop (2012, p. 21), durante uma entrevista, sobre os critérios utilizados para desenvolver e avaliar as proposições agenciadas e mediadas por elas, as integrantes do grupo são enfáticas na afirmação de seu compromisso com o fomento de interações e intercâmbios entre os habitantes locais, em detrimento de qualquer preocupação “estética” – para elas uma palavra que nem sequer deveria ser trazida para a discussão de seus trabalhos. Em favor desse posicionamento de extração “ética” consta, inclusive, o relato da curadora Maria Lind, para quem o grupo acerta em “usar arte como um meio para criar e recriar novas relações entre as pessoas” (LIND *apud* BISHOP, 2012, p. 21), em um discurso moralmente informado, que entende a arte como ferramenta de reparação dos combalidos laços sociais, aspecto central da virada ética – bem como da arte de viés relacional, como visto anteriormente.

Bishop (2012, p. 20-21), por sua vez, mobiliza outro exemplo – nesse caso, um contraexemplo – de prática artística envolvendo a colaboração com pessoas externas ao metiê da arte para argumentar em favor do “regime estético”, contrapondo-se ao que ela entende por “colaboração consensual” orientada para resultados aferíveis, com fins sociais. Trata-se de *Bataille Monument* [Monumento a Bataille] (2002), projeto de Hirschhorn para a Documenta 11. Ao contrário do Oda, o artista suíço paga pessoas para trabalhar com ele na implantação de sua obra. Neste ponto, haveriam ao menos dois aspectos inconciliáveis entre as concepções de colaboração do coletivo turco, de um lado, e de Hirschhorn, de outro: (1) o elemento pecuniário e (2) o plano de construção de uma obra artística. Esse duplo aspecto aponta, ainda, para uma terceira diferença, assinalada por Lind como uma espécie de desvantagem desse artista em relação ao Oda: enquanto os colaboradores do grupo, iguais em seu *status* ao das artistas, seriam “cocriadores” das ações com as quais se engajam voluntariamente, os de Hirschhorn seriam meros “executores”, ou usufrutuários, de uma proposta predefinida pelo artista, cuja implementação exige ajudantes, não coautores.

A despeito das problemáticas suscitadas por essas formas distintas de se conceber a *colaboração*, às quais voltaremos adiante, chama atenção, uma vez mais, que a prerrogativa de definição dos papéis e posições a serem assumidos/desempenhados pelos

públicos segue sendo atribuída unilateralmente aos artistas e a seus respectivos programas, sejam eles de cunho mediativo ou autoral. Nesse padrão investigativo, e narrativo, reitera-se o ocultamento daquilo que poderiam ter sido, por exemplo, as participações *em tensão* com os princípios adotados e com os desdobramentos imaginados por seus propositores artistas. Antes de retomar as ponderações de Bishop (2012) a respeito do juízo de Lind, será proveitoso considerarmos uma ocorrência empírica em que a colaboração – com os acordos, protocolos e expectativas que a estruturam – é deliberadamente confrontada por certo público, que no caso em questão problematiza a *autoria* e os *créditos* de um projeto vinculado a essa vertente, de um artista brasileiro. Reportamo-nos a uma resposta desviante ao experimento colaborativo desenvolvido, por mais de duas décadas, por Ricardo Basbaum, registrada em *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas* (2017, p. 122-125) (\*AMD), nossa dissertação de mestrado.

Voltado à produção poético-discursiva em chave distribuída, o projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (1994-2017)<sup>60</sup> tem como seu elemento disparador um objeto geométrico em metal esmaltado, de proporções médias, frequentemente disponibilizado por um período de tempo aos públicos que se dispõem a colaborar com a proposta do artista, mediante a utilização da peça. Esse uso deve ser registrado por meio de linguagens gráficas, videográficas, fotográficas ou textuais, entre outras, sendo subsequentemente publicizado no *website* do projeto. Em termos práticos, estes são os acordos: (1) Basbaum empresta o objeto ao público-colaborador da vez, que o leva consigo para casa e experimenta um livre uso da peça; (2) registrando o que fizera com o objeto, o colaborador libera os arquivos de sua documentação para serem hospedados no sítio virtual administrado pelo artista; (3) no fim do processo, a peça é devolvida a Basbaum, que pode emprestá-la a novos públicos interessados em contribuir com o projeto, dando sequência aos ciclos de colaboração pautados na “experiência artística” polissêmica anunciada no título do trabalho – cujo significado e consecução competem aos colaboradores do projeto.

Com seu longo período de vigência, o projeto reúne algo em torno de cento e oitenta registros de contribuições em seu *website*. Entre 2003 e 2005, no entanto, o objeto descrito tem seu curso temporariamente interrompido. Designado pelo artista com a sigla

---

<sup>60</sup> Adotamos 2017 como ano de encerramento do projeto com base nas informações fornecidas em seu *website*, que traz o último registro de participação datado de maio daquele ano. Disponível em: <<https://www.nbp.pro.br/index.php>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

*NBP (Novas Bases para a Personalidade)*, a peça fora emprestada em 1º de outubro de 2003 ao grupo Vaca Amarela, formado à época por estudantes de arte (anônimos) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Descumprindo os acordos e frustrando as expectativas do projeto, o Vaca Amarela decidiu promover a doação do objeto *NBP*, na condição de “obra de arte” (estatuto que, na concepção de Basbaum, essa peça isolada não tem), para o Museu de Arte de Santa Catarina – MASC.<sup>61</sup> Com esse gesto, o grupo pretendia provocar um “curto-circuito” na proposição do artista, segundo nos foi relatado pessoalmente por um de seus membros, anos depois. Ao obstruir a circulação do objeto, “trancando-o” num museu, o Vaca Amarela ensaiava uma crítica ao fato de os créditos artísticos do projeto, embora resultantes do trabalho coletivo, permanecerem associados à figura de Basbaum, que em 2007 integra o time de artistas da Documenta 12 com esse mesmo projeto.

Interessa-nos reter desse episódio não somente os índices de um tipo de colaboração (ou seria de perturbação?) que desarranja os protocolos previamente delineados pelo artista, mas também o fato de que os deslocamentos praticados pelos estudantes universitários descortinam aspectos e problemas que, como temos sustentado, merecem ser discutidos no que se refere à negociação, ou mesmo à negação, dos “contratos” de cooperação entre artista e público. Se Bishop (2012) e Lind se dedicam a esse debate do ponto de vista dos critérios e escolhas do coletivo Oda Projesi e do artista Thomas Hirschhorn, por que não o fazer *também* da perspectiva dos públicos que se envolvem com seus projetos, como parece exigir o gesto do grupo Vaca Amarela enquanto público-colaborador (ou público-perturbador) da proposição do artista Ricardo Basbaum? Do contrário, tendemos a enxergar e reconhecer apenas as respostas que endossam as propostas desse e de outros artistas. À reversão desse renitente *ponto cego* crítico e epistemológico se dedica a presente pesquisa, na medida de suas possibilidades.

Isso não corresponde, vale dizer, a uma substituição mecânica da perspectiva dos artistas pela dos públicos, ainda que o “giro ao receptor” de que fala Canclini (2016, p. 211), e a correlata “emergência dos espectadores” alavancada pelas práticas colaborativas, contribuam decisivamente para que se compreenda “a reestruturação do campo [artístico] e sua realocação no conjunto social”, também de acordo com o antropólogo. O que está em jogo, em nossa investigação, é a possibilidade de se pensar

---

<sup>61</sup> O recibo de recebimento do objeto pelo museu, que ali se compromete a submeter a peça à análise de seu conselho consultivo, se encontra disponível em: <<https://www.nbp.pro.br/blog.php?experiencia=7>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

as práticas artísticas pelo viés de suas formas plurais de recepção, incluindo aquelas que afrontam a arte, necessariamente complicadoras dos programas e vislumbres desta. No rastro dessa emergência dos públicos e da correspondente reestruturação dos modos de fazer artísticos, cumpre-nos investir numa *inversão* de perspectiva, como propõe a sociologia da arte, nos termos de Heinich (2008, p. 69):

A abordagem dos especialistas da arte tem a tendência de partir das obras sobre as quais se focaliza seu interesse, para estender-se, em seguida, a suas condições de produção, de distribuição, de recepção. Para marcar bem a especificidade da abordagem sociológica, procederemos inversamente, *começando pela recepção* – que é o momento, digamos, de “pôr no mundo” a atividade artística – para terminar pelas obras. (grifo nosso)

Se, como temos visto de forma extensa ao longo deste capítulo, o espectador é constantemente chamado a se envolver direta e literalmente com as práticas artísticas – participando das mesmas, engajando-se, colaborando ou interagindo com elas –, não é factível, e muito menos promissor, que sigamos figurando-o como coadjuvante, ou mero ratificador das experiências artísticas. Tratar da reestruturação do campo artístico e da realocização da arte na sociedade implica, a nosso ver, uma série de esforços metodológicos voltados a trazer à tona as respostas e os usos, particularmente aqueles não previstos pelos artistas, que os públicos fazem da arte e de seus diferentes programas – que dirá então das modalidades que os chamam a desempenhar o papel de colaboradores diretos. Os capítulos subsequentes se ocuparão da elaboração de um método baseado na prática documentária, com vistas a coletar, organizar e operacionalizar registros de atos receptivos “fora do lugar”.

Não se tratando da mera substituição de uma coisa pela outra, caberá sondarmos na escala do incidental e na ordem do particular – mediante procedimentos etnográficos que conjugam atenção, registro e tradução – atos de recepção performatizados pelos públicos diante das premissas dos artistas, dos protocolos e das expectativas inerentes aos seus trabalhos, assim como dos arranjos institucionais que os respaldam. Assim, em vez de partir das obras ou proposições artísticas para explicar as posições e atividades dos públicos, podemos partir destes para fazer das obras e proposições oportunidades de se levantar discussões culturais *em função* dos modos como elas são recebidas, fruídas, interpretadas e apropriadas. Com isso, muda-se o eixo da narrativa, abrindo espaço para a aparição da heterogeneidade que, conforme temos procurado demonstrar, caracteriza o campo receptivo. Essa inversão de eixo será a tônica do próximo capítulo, quando

recorreremos à abordagem sociológica e acessaremos algumas experiências documentárias voltadas especificamente a atos de recepção dos públicos das artes visuais.

Embora Bishop (2012) se concentre nas políticas de recepção pelo viés dos artistas – como demonstra, por exemplo, sua disposição em entrevistar e repor as colocações das integrantes do Oda Projesi, algo que não ocorre em relação aos vizinhos que colaboram com o coletivo –, sua abordagem do problema aparentemente fornece pistas ao *giro* a que nos propomos, haja vista o lugar ocupado pela *singularidade* no regime estético. Ao refutar os “julgamentos éticos” de Lind e suas ideias sobre a prática colaborativa como “protótipo para relações sociais”, Bishop (Ibidem, p. 22) sustenta sua aposta na dimensão propriamente estética dessas formas de arte abertas ao diálogo e à negociação com seus públicos de primeira mão. No texto em que contesta a noção de “estética relacional” de Bourriaud, Bishop (2011, p. 130) se vale do (contra)exemplo de Hirschhorn para opor à “ativação do público” e à “junção entre arte e vida” – típicas das iniciativas relacionais – a “reintrodução de um grau de autonomia à arte”. No caso de *Bataille Monument*, na Documenta 11, colaboração de Hirschhorn com a comunidade de Nordstadt, no subúrbio da cidade de Kassel, o artista adota o que Bishop (2011, p. 130) compreende como uma “postura independente”. Mesmo produzido coletivamente, seu trabalho naquele contexto não deixa de ser o “produto da visão de um único artista”, como pondera a autora, o que de certa forma endossa a atribuição de Lind, calcada numa visão ético-moral, mas para atribuir-lhe valor contrário: trata-se de uma “guinada” no modo como a arte relacional concebe a colaboração com seus públicos, na medida em que Hirschhorn opta não pelo privilégio da relação social como um fim nela mesma, mas pela “afirmação de autonomia da arte” (Ibidem, p. 128), no sentido de uma “terceira coisa” entre o artista e os públicos, para usar a terminologia de Rancière (2012, p. 19).

Montado a vários quilômetros de distância dos principais locais expositivos da Documenta, o trabalho compreende três instalações em formato de cabanas improvisadas, além de uma grande escultura em forma de árvore, construídas com materiais recorrentes na produção do artista: madeira aglomerada, prego, fita crepe, filme plástico, papel alumínio etc. As construções abrigam bar, biblioteca, estúdio de televisão e compilados de informações sobre a vida e a obra do escritor Georges Bataille, todos disponíveis para o usufruto dos habitantes locais – e dos visitantes da mostra que se dispusessem a se deslocar até lá. Aproximado da tradição da escultura por Bishop, o conjunto representa um dos experimentos de “reinvenção” das formas *monumento*, *pavilhão* e *altar*, busca a que o artista vem se dedicando de maneira constante em sua trajetória autoral. Consagrado

ao autor de quem Hirschhorn se declara um “fã”, *Monument* considera os moradores de Nordstadt, com seu perfil não coincidente ao dos frequentadores da Documenta, “como potenciais leitores de Bataille” (BISHOP, 2011, p. 128-129).

Todavia, nem em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) e tampouco em “Antagonismo e estética relacional” (2011) Bishop coloca o leitor a par das formas específicas e concretas com que a comunidade de Nordstadt se relaciona e se apropria do complexo “monumental” idealizado por Hirschhorn, apesar desse projeto alicerçar as argumentações da autora em prol da particularidade estética, em ambas as publicações. A despeito dessa lacuna, ainda assim a “fidelidade à singularidade” das proposições artísticas em chave estética pressupõe, segundo a própria autora, “prestar atenção” não apenas às “rupturas simbólicas” ensaiadas pelos artistas, mas também às “ideias e afetos que ela [a singularidade estética] gera para os participantes e espectadores” (BISHOP, 2012, p. 26). Não caberia, portanto, sabermos *quais* juízos e sentimentos são esses, da perspectiva dos colaboradores de Nordstadt e das audiências da Documenta 11? Caso contrário, o reconhecimento de que se deve dedicar atenção ao que emerge da relação estética dos públicos (de primeira e segunda mão) com o trabalho artístico restará circunscrito ao domínio da *retórica*, sofrendo da falta de substância e consequência.

De qualquer maneira, a ausência, em ambos os textos da autora britânica, de índices representativos dos efeitos gerados nos públicos pela singularidade estética, e das possíveis réplicas a esses mesmos efeitos, leva-nos a reconhecer a necessidade e, mais do que isso, a *oportunidade* de desenvolvermos um dispositivo investigativo destinado a promover situações e estados de atenção voltados às formas de recepção e às respostas dos públicos (em termos dos juízos e dos sentimentos provocados neles) às singularidades dos trabalhos artísticos, inclusive para que, reversamente, se possa ter notícia das *singularidades de suas formas de recepção*. Defendemos, nesse sentido, o imperativo de se levar a efeito e a sério aquilo que prometem os trabalhos colaborativos, mas não só eles, em sua singularidade estética – a qual, querendo ou não, se encontra atravessada por forças e dinâmicas extraestéticas, portanto, heterônomas, com as pressões do mundo comum que estas carregam –, a propósito da abertura correlata às ideias e aos afetos suscitados nos públicos.

### **1.12 Arte no regime estético *versus* sua condição pós-autônoma**

Diante da conceituação e historização das políticas de recepção por Bishop (2012, p. 27) e, em contrapartida, da ausência de, digamos, uma jurisprudência procedente da face receptiva das proposições entendidas como instauradoras dessas políticas, cabe-nos, ainda, encontrar no regime estético não tanto a autonomia da obra de arte, ou não somente ela, mas “a autonomia da *nossa experiência em relação à arte*” (grifo nosso). Ela teoricamente provém do fato de que, nesse regime conceituado por Rancière (2005, p. 28-34), a arte se apresenta aos públicos *desobrigada* de qualquer relação causal (própria ao “regime ético”) e, também, de quaisquer regras e hierarquias entre seus gêneros de representação (vigente no “regime representativo”). Existindo como algo em si, como uma *coisa* externa ao artista e ao público, a arte (incluindo os exemplares da tradição) não se prestaria a nada além do que se colocar disponível à fruição estética de *qualquer um*, no sentido da *aisthesis*, suspendendo preceitos da razão, da moral e da lógica.<sup>62</sup> Colocando entre parênteses as hierarquias e condicionantes que organizam os sistemas de visibilidade e a vida social, a condição estética se distingue como uma forma de “ser sensível” própria da arte, logo, um jeito de sentir “subtraído [às] conexões ordinárias”, constituindo-se assim por “uma potência heterogênea”, quando a própria intenção artística é posta em suspensão (Ibidem, p. 32).

Como detalha Rancière (2012, p. 15, 19), noutro texto, a “terceira coisa” encarnada pelo trabalho de arte é responsável por resguardar uma “distância” que ao mesmo tempo conecta e separa artista e espectador, evitando que os intentos e ideias do primeiro sejam transmitidas direta e unilateralmente ao segundo – o que ocorre quando se abole esse elemento de mediação (necessariamente) externo a ambos: a obra de arte. Neste ponto, importa atentar para mais uma forma de reabilitação do *espectador*, papel não raro depreciado por experiências artísticas que, no século XX, buscam retirar os públicos da condição de “simples” observadores, procurando mobilizá-los de diferentes maneiras para a ação. Contrariando e desmontando os mitos que imputam ao espectador os males da passividade, da ilusão e da inércia, o filósofo afirma que “o espectador

---

<sup>62</sup> Como já visto por nós neste capítulo, a “cena primitiva” desse regime pode ser atribuída a Friedrich Schiller (RANCIÈRE, 2005, p. 42). Em sua descrição da estátua grega *Juno Ludovisi*, presente em *A educação estética do homem* numa série de cartas (2002), o autor atribui uma aparência livre à cabeça, abdicando de julgá-la como representação da deusa e, assim, de vê-la como um ídolo a ser adorado. Rancière chama atenção para esse aspecto ao dizer que a cabeça de mármore “foi a figura de um deus, o elemento de um culto religioso e cívico, mas já não o é. Já não ilustra nenhuma fê e não significa nenhuma grandeza social. Já não produz nenhuma correção dos costumes nem nenhuma mobilização dos corpos. Já não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museu [...]” (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

também age” (Ibidem, p. 17). Algumas de suas atividades são arroladas pelo autor, a propósito das artes do espetáculo:

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira. (Ibidem)

À intermediação distanciada propiciada pelos construtos artísticos – sejam eles peças de teatro ou obras visuais – correspondem as ações fruitivas de seus *intérpretes ativos*. Diante da “coisa autônoma” e, assim, “estranha a ambos”, ao artista e ao espectador, este último se livra de “qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito”, ocupando voluntariamente aquela posição funcional de público, em virtude de sua *disponibilidade* (Ibidem, p. 18-19). O trabalho de arte em sentido estético funciona, portanto, como um elemento indiretamente operante “entre a ideia do artista e a sensação ou a compreensão do espectador”, já que “nenhum deles é proprietário” do sentido da obra – com esta não se prestando a nada além do que apresentar-se a quem possa dedicar-lhe atenção, fruindo-a livremente (Ibidem, p. 19). Poucado de assumir posições pré-estipuladas, por exemplo, por propostas participativas, ao espectador compete “traduzir à sua maneira o que percebe” (Ibidem, p. 20). Já a nós, em nossa proposta de mediação cultural, cabe cotejar a pleora de traduções receptivas ensejadas por determinada obra, tendo em vista que, segundo Rancière, são essas transposições que revelam as “aventuras intelectuais” de seus intérpretes (Ibidem).

É a essa *agência* dos públicos que Canclini (2016, p. 213) se refere quando, conforme mencionado anteriormente, nos insta a “compreender os receptores na linha das teorias da recepção ativa”. Entretanto, embora o antropólogo esteja de acordo com o filósofo no quesito da *atuação* dos espectadores, há uma divergência decisiva a ser considerada, e *desdobrada*, entre suas compreensões em torno da especificidade da arte e, por conseguinte, da experiência proporcionada por ela. Se, para Rancière (2005, p. 33-34), a arte no regime estético deve estar associada àquilo que é da ordem do “singular”, necessitando, assim, ser considerada em sua “autonomia” – o que pressupõe furtá-la às lógicas e aos valores do mundo comum, bem como às suas finalidades instrumentais –, para o antropólogo é a *possibilidade dessa autonomia* que precisa ser colocada em questão. Canclini (2016, p. 22, 29) indaga, nessa direção, se ainda é possível à arte “demarcar um espaço próprio”, haja vista que, no presente, ela demonstra “perde[r] sua autonomia por diferentes vias”, sendo a incorporação da produção artística pelo mercado



e pelas “regras heterônomas” que o regem a mais propalada, embora não seja a única, como vemos a seguir.

Lançando mão de uma variedade de designações conjunturais para se referir ao fenômeno da perda de autonomia da arte – desde sua “inserção social” e “implicação externa”, passando pelo “entrelaçamento com outras práticas”, “vínculos de interdependência” e “novos papéis e posições”, até a sua “visão expandida”, “diluição” e, inclusive, “desdefinição” –, Canclini (2016, p. 17-31) expõe o que entende por sua “condição pós-autônoma”. Esta se manifesta, de acordo com ele, por meio de ao menos quatro dinâmicas verificáveis no cenário contemporâneo, determinantes, em graus diferentes, para nossa visada sobre o problema da recepção da arte por audiências não especializadas: (1) os usos da arte por práticas estranhas ao seu campo e à sua especificidade; (2) a incorporação de expedientes e estratégias da arte por agentes sociais externos ao seu metiê; (3) as diluições da singularidade estética por práticas artísticas comprometidas com problemáticas contextuais, com redes de comunicação e com formas de participação; e (4) as decomposições da autonomia artística provocadas por espectadores que recorrem a valores e critérios do mundo comum para julgar as obras.

Interessa-nos, sobretudo, as implicações sugeridas pela quarta dinâmica, uma vez que ela se coaduna intimamente a nossos propósitos investigativos, ainda que também seja proveitoso observar as três anteriores, mesmo que apenas de passagem. Quanto à primeira, trata-se de levar em conta os “usos sociais da arte”, os quais se devem, em grande medida, “ao crescente valor econômico e midiático” obtido por ela nas últimas décadas, condição que a força a assumir papéis e a desempenhar funções claramente excedentes ao domínio artístico (Ibidem, p. 17). Exemplo disso são as apropriações praticadas pelo mercado de arte, que faz das obras emblemas de distinção simbólica e, também, objetos de especulação e rendimento financeiros. Acrescente-se a isso, ainda, a extrapolação e a mescla da arte com as esferas do urbanismo, da comunicação, do *design*, da moda e do turismo. É nesse registro, inclusive, que devem ser percebidas as políticas de animação cultural e de revalorização urbana empreendidas *por meio* dos novos museus, a partir dos anos 1970.

A segunda dinâmica sugestiva do prejuízo da autonomia artística diz respeito à “imitação” e à incorporação de suas linguagens poético-expressivas – aquelas em que vigora o predomínio da *forma* sobre a função – por agentes e forças sociais empenhados em ações políticas e econômicas (Ibidem, p. 22). Aí, “movimentos sociais disfarçados” combinam ilusão e realidade, espetáculo e fato concreto, como no episódio em que

ativistas da organização não governamental ambiental Greenpeace escalam o prédio de uma empresa espanhola fabricante de bombas de fragmentação, interpelando seus funcionários pelas janelas e entregando a eles exemplares de um vídeo de registro com crianças mutiladas, além de distribuir protótipos de pernas amputadas e de forrar o chão do escritório com silhuetas das vítimas (Ibidem).<sup>63</sup> Ou quando narcotraficantes latino-americanos, em situações de confronto armado entre facções, transmitidas por redes de televisão, se vestem com uniformes idênticos, tanto para se disfarçar como para se infiltrar no grupo oponente. Isso para não dizer dos bilionários que dissimulam seus lucros com a negociação de obras de arte.

Já a terceira dinâmica que concorre para a condição pós-autônoma da arte, relativa às diluições da singularidade estética pelas próprias práticas artísticas, converge com parte dos projetos colaborativos e relacionais comentados por Bishop (2012) e por Bourriaud (2006), em particular as iniciativas do coletivo turco Oda Projesi e o projeto de Jens Haaning em Copenhague, respectivamente. Na ênfase concedida à participação social e à lida com aspectos locais, atividades comunitárias como as agenciadas pelo grupo e pelo artista sinalizam para o fato de que, agora nas palavras de Canclini (2016, p. 29, 214), “muitos movimentos artísticos deixaram de se interessar pela autonomia”, ao passo que procuram “redesenhar a cena da arte e comunicar-se em espaços abertos a todos”. O que para Bishop representa um equívoco da virada ética a ser evitado e, logo, contraposto pela reiteração do regime estético, para Canclini condiz a um processo a ser reconhecido e associado a outros que, cada um a seu modo, colocam a autonomia artística entre parênteses. Vê-se que, também nesse quesito, desponta a disposição descritiva própria à abordagem antropológica, num deslocamento oportuno à tendência normativa da crítica de arte e da cultura.

Mas, conforme antecipado, é a quarta dinâmica presente na análise cancliniana, relativa à desarticulação da autonomia artística *pelos* públicos e suas formas heterônomas de fruir a arte, que mais contribuições carrega para a nossa discussão em torno dos atos de recepção e seus desencaixes em face dos programas artísticos e agendas institucionais. Se, como propõe Canclini (2016, p. 209) em consonância com as proposições de

---

<sup>63</sup> Outro exemplo paradigmático de investimento na *forma expressiva*, por um ato político, é oferecido pela “performance” do líder indígena Ailton Krenak, na tribuna da Câmara dos Deputados, em Brasília (DF), por ocasião da Assembleia Constituinte, em 1987. Enquanto discursa contra o que avaliava como um retrocesso no âmbito dos direitos indígenas, o líder pinta o rosto com pigmento preto extraído do jenipapo, em sinal de protesto e disposição para o combate.

Heinich,<sup>64</sup> “os projetos criativos terminam de se realizar no reconhecimento do espectador”, então temos mais um motivo importante para reivindicar o comparecimento, nos relatos críticos e historiográficos da arte, das atividades, interpretações, contribuições, perturbações e deturpações performatizadas pelos públicos *no contato* com a produção artística – quando esta participa da esfera pública e adentra o mundo comum. Até porque, como reforça o autor, “o artístico não estaria contido na obra, mas, sim, no movimento completado pelo olhar do espectador” (Ibidem). Há que se retirar esse movimento da sombra, caso estejamos realmente comprometidos com a reflexão sobre a vida pública dos exemplares artísticos, com seu caráter incerto e trajetória acidentada.

Enxergamos nessa constatação do antropólogo a oportunidade de retomar a compreensão de Bishop (2012, p. 27) em torno do regime estético, segundo a qual a condição autônoma da arte não se limita à obra, estendendo-se à “autonomia da nossa experiência em relação à arte”. Ao mesmo tempo que a autora reconhece haver especificidade – no sentido de experiências supostamente desvincilhadas das condicionantes e instrumentalizações da realidade – no modo como fruímos e nos relacionamos com trabalhos de arte, ela parece desconsiderar um aspecto crucial da experiência do chamado “grande público”, ou seja, daqueles que não dominam os códigos e as tendências da produção artística contemporânea: “não são os critérios de singularidade ou inovação utilizados pela estética os que organizam o debate, mas uma visão conformista nutrida na lógica do mundo comum” (CANCLINI, 2016, p. 218). Canclini está referindo às discussões sobre arte que, extrapolando os círculos especializados, se processam na imprensa, na televisão e na internet.

Não há como não admitir a vigência de um conflito estrutural entre as qualidades especializada e leiga, sendo que uma influencia a outra. Insistir somente na dimensão estética, acessível mormente à parcela iniciada do campo receptivo, significa jogar todas as fichas no *idealismo*, à revelia do que demonstram as controvérsias mundanas em que a arte se vê constantemente implicada. Esse, aliás, parece ser um limite (provavelmente autoimputado) do regime estético que, em nome do “questionamento de como o mundo é organizado” e da “promessa [contida na arte] de um mundo melhor” (BISHOP, 2012, p. 27), nega-se a lidar com o fato amplamente verificável de que parte significativa dos juízos utilizados para fruir ou rechaçar a arte sejam *heterônomos*, baseados não em

---

<sup>64</sup> A exemplo de Bourriaud (2006), a socióloga também recorre, no quesito da relacionalidade inerente à constituição dos significados artísticos, às ideias do artista Marcel Duchamp (1975) acerca da participação dos espectadores no “ato criador” encetado pelos artistas por meio de suas obras.

princípios estéticos desinteressados, mas em critérios morais, políticos, religiosos, cívicos ou econômicos, todos eles eivados de agendas de compromissos extrínsecos à arte em termos estéticos. Também de acordo com a mirada empírica de Canclini (2016, p. 218), discute-se arte amiúde com base em valores como “a justiça, o interesse nacional, até onde se pode transgredir a ordem social e o direito dos dissidentes a se manifestar”, o que coloca a autonomia artística em segundo plano.

A propósito da “sociedade da comunicação” e dos distúrbios que ela provoca na “ordem da arte”, Cauquelin (2005, p. 155, 157) indaga o juízo estético naquela que seria sua “vulgata”, já aludida por nós. Para tratar do quão incerto se torna sustentá-lo na paisagem das “tecnoimagens” – constituídas por obras que se valem de meios digitais –, a teórica da arte reporta-se às propriedades técnicas, multimidiáticas, instrucionais, utilitárias, intelectuais e não autorais destas (Ibidem, p. 156). Inquirindo o juízo estético à luz dessas propriedades, Cauquelin questiona a viabilidade de se adotar, hoje, princípios postulantes de que “a arte é desinteressada” e que, sendo assim, “não deve estar relacionada ao útil”, de um lado, e nem ao “prazer sensual”, de outro; na mesma linha de contraindicações, à arte não caberia o “julgamento intelectual” e tampouco sua delimitação pela “moral”, uma vez que seria livre de condicionantes externas a ela própria e, assim, “não tem regras”, resultando de deliberações exclusivas do autor “legislador de sua obra” (Ibidem, p. 155). Hábil em “comunicar universalmente”, a arte abdicaria de um “propósito determinado” para apresentar-se “como uma finalidade sem fim” (Ibidem, p. 155-156). Como seguir sustentando esses princípios? Eis sua provocação.

Em lugar do regime estético, portanto, Cauquelin (2005, p. 23, 55) lança mão de dois sistemas de compreensão declaradamente permeáveis às injunções do mundo comum – mais até do que isso, moldados por elas – para pensar historicamente a arte moderna e a arte contemporânea, ou pós-moderna, respectivamente: o “regime de consumo” e o “regime da comunicação”, ambos definidores das condições em que a arte é produzida nessas diferentes conjunturas. As figuras-síntese desses regimes respondem pelos nomes de Marcel Duchamp e Andy Warhol, cada qual desempenhando a função de “embreante” no arranque de abandono do terreno estético (Ibidem, p. 87-88). Nessa opção por regimes atrelados às dinâmicas socioculturais que dão o tom no século XX, a autora resiste a aceitar o regime estético como parâmetro exclusivo, e mais adequado, de análise da produção artística e, ato contínuo, de suas formas de recepção. Canclini (2016, p. 28), por sua vez, reforçando a suspeita acerca do condão estético, atribui o epíteto de “abstrações magnas” aos preceitos de uma vulgata que defende a todo custo a “autonomia

da arte” e a “universalidade da criação”. É também das abstrações, além dos idealismos, que temos procurado nos desvencilhar para pensar a recepção artística.

Ao arrepio da visão estética abnegada e gratuita, Canclini (2016, p. 210) chega a perguntar se “seria possível comparar os comportamentos e as motivações dos consumidores de carros ou alimentos com os daqueles que visitam um museu”, o que nos remete às críticas de Arantes (1991), registradas mais acima, ao comportamento predominante entre “visitantes-consumidores” de museus tornados “*shoppings centers*”. Para o antropólogo, contudo, esse tipo de indagação serve menos para lamentar a captura da arte pelos propósitos do mercado e do espetáculo do que para *reconhecer e lidar* com uma “época em que a produção, a comunicação e a recepção da arte estão dispersas em muitas zonas da vida social” – para muito além dos novos museus, diga-se –, o que, aceite-se ou não, concorre para sua “diluição”, ou mesmo “desdefinição”, em meio a práticas, convenções e domínios que lhe são alheios (Ibidem, p. 22, 24, 211). Em lugar de lastimar a implosão da experiência estético-cultural, como faz, por exemplo, Baudrillard (1991), julgamos mais consequente admitir, na linha de Canclini (Ibidem, p. 220), que “a expansão da arte fora do seu campo” e sua respectiva “reutilização econômica, política ou midiática” acabam por gerar uma nova “zona de intersecção entre artistas e espectadores”, logo, entre produção e recepção da arte. Vamos apenas descreditá-la e, com isso, reprová-la, criticá-la, denunciá-la? Ou, *noutra direção*, nos aventurarmos por suas sendas, seguindo as pistas deixadas pela malta dos públicos não especializados? É nessa trilha que *já* nos encontramos.

A identificação dessa zona de intersecção heterônoma e representativa da contemporaneidade, presente “em maior medida que em qualquer época moderna”, está na base de uma marcada “reorientação da teoria da arte e da crítica cultural” empreendida na América Latina, na transição dos períodos ditatoriais para as reaberturas democráticas, nos anos 1980, da qual Canclini (2016, p. 215, 218) é um dos expoentes – junto com Jesús Martín-Barbero, José Joaquín Brunner e, também, com o brasileiro Silviano Santiago. O “giro em direção aos receptores” é parte determinante dessa mudança de ênfase – da dimensão propositiva da arte para sua instância receptiva –, que tem nas investigações sobre o “consumo cultural” uma de suas principais linhas de abordagem (Ibidem, p. 215). Aí, as análises em torno da arte e da cultura se estendem “dos movimentos de artistas às demandas, aos hábitos e aos gostos da audiência”, o que, para benefício da presente pesquisa, fornece perspectivas e recursos epistemológicos favoráveis ao ensaio de um relato sensível às circunstâncias e às conjunturas em que “a história da arte *não coincide*

com a história dos gostos” (Ibidem, p. 216-217, grifo nosso). O recenseamento dos papéis delegados aos públicos de algumas das principais vertentes artísticas modernas e contemporâneas, assim como a interpolação de atos receptivos estranhos aos programas artísticos e institucionais, procurou dar conta dessas não coincidências, verificadas em chave empírica mediante exemplos pontuais – os quais se multiplicarão exponencialmente nos próximos capítulos.

Esse *desencaixe*, que para Bishop (2012, p. 73) se manifesta nas “contradições entre intenção e recepção” de determinado trabalho de arte, se deixa captar, pela óptica de Canclini (2016, p. 220), nas “tentativas dos espectadores para compreender o sentido intrínseco [de uma obra artística] a partir de posições extrínsecas”. Ao performatizar esse movimento ambivalente, que muitas vezes coteja (ou sobrepõe, conforme Barthes [2004]) sentidos inconciliáveis entre si, o grande público – aquele que, em suas experiências formativas e práticas culturais, não teve acesso aos saberes especializados da arte e de sua história – responde às exposições e às obras artísticas “com razões não estéticas que reafirmam seus olhares profanos” (CANCLINI, 2016, p. 219). Algo que se potencializa ainda mais com as polêmicas repercutidas pelos meios de comunicação e pelas mídias sociais digitais, com a popularização da internet, quando “atores alheios ao campo da arte (políticos, empresários, bispos, sociólogos, jornalistas)” intensificam as “interações do mundo artístico com outras zonas da vida social”, acirrando-as e energizando-as com toda a sorte de controvérsias (Ibidem, p. 218). Estas, aliás, darão o tom dos próximos capítulos desta tese, reservando-se para o último a descrição e análise de dois casos envolvendo a mobilização de princípios morais de cepa religiosa e familiar para o repúdio à arte.

Em sua disposição para encarar o fenômeno das “relações ambivalentes entre o campo [artístico] e seu exterior”, quando a autonomia da arte é colocada à prova em função de sua “dependência em relação aos receptores”, Canclini (2016, p. 217, 220) ainda demonstra como o consumo cultural exige, inescapavelmente, uma “reflexão sobre a *atividade dos destinatários* das ações artísticas” (grifo nosso). Isso porque, na condição de consumidores desses bens simbólicos, os destinatários também atuam como “partícipes na produção”, conforme as linhas de compreensão da “recepção ativa”, que observaremos mais detidamente nos capítulos seguintes, quando nos valeremos de recursos socioantropológicos melhor estruturados (Ibidem, p. 213, 216). Por enquanto, importa registrar que, na era das mídias digitais, essa coparticipação produtiva se manifesta, a título de exemplo, na veiculação exponencial de interpretações imagéticas e textuais por quaisquer desses receptores. De posse de seus *smartphones* e íntimos de redes

sociais como o Facebook, Instagram, Twitter e YouTube, eles estão aptos a gerar e difundir seus juízos acerca da arte, expondo operações que, em virtude de sua ambivalência, “relativizam a autonomia da arte” (Ibidem, 219).

Insinuando que as categorias consagradas, e estáveis, de recepção *não dão conta* de refletir a miríade de atividades protagonizadas pelos públicos da arte, no plural, Canclini (2016, p. 216) lança mão de terminologia inédita e estranha ao léxico das políticas da arte e, por conseguinte, de sua recepção pelos públicos: “prosumidores” é o neologismo cunhado pelo autor (o qual podemos colocar frente a frente com aquele usado por Miyada [2014] para designar os agentes da “fazeção”), a partir da fusão entre *produtores* e *consumidores*, com vistas a representar aquilo que advém não tanto dos programas artísticos e agendas institucionais – com seus respectivos “contratos” repassados aos públicos –, mas dos gestos performatizados por aqueles que, endereçados pelos “fazedores” da arte, têm um tanto a praticar e dizer a respeito do que observam, selecionam, comparam, interpretam, relacionam, cotejam e arranjam: seja para compor o “seu próprio poema”, conforme sustenta Rancière (2012), seja para deflagrar controvérsias, produzindo “escândalos”, “protestos” e “debates” na esfera pública das comunicações midiáticas e digitais, de acordo com Canclini (2016, p. 218).

Ligada à geração latino-americana responsável pela reorientação da crítica cultural e da teoria da arte, e pelo correlato deslocamento ao receptor, Ana Rosas Mantecón (2009, p. 180, 182) detalha essa dinâmica no artigo “O que é o público?”, ao dizer que as tecnologias digitais ensejam o surgimento de um receptor diverso, “que interage [com as obras de arte e com as oportunidades culturais] de maneira totalmente nova”, participando de sua circulação e apreensão “como *produtor* ou *emissor* cultural” (grifos da autora). Isso porque a onipresença do par digital-virtual faz conviver nas telas de computadores e *smartphones* formatos, linguagens e estéticas distintos, e mesmo discrepantes – o que eleva à enésima potência o que diz Barthes (2004) a respeito das sobrecodificações procedidas pelo leitor. Mediados por esses recursos digitais e virtuais, os públicos das artes visuais, entre outros, passam a elaborar suas “respostas” (o termo é nosso) aos objetos de fruição mediante a combinação de referentes muitas vezes incompatíveis entre si, transcendendo os expedientes da interpretação e ressignificação simbólicas, em prol da produção e emissão mesmo daquilo que pode ser chamado de *assemblage*.<sup>65</sup> Esse embaralhamento entre recepção e emissão, entre referentes

---

<sup>65</sup> Termo apropriado do leque de criações da arte contemporânea, relativo à reunião de objetos e materiais diversos que, combinados, resultam em peças artísticas marcadamente heterogêneas.

discrepantes e entre regimes inconciliáveis traz questões e consequências decisivas para nossa investigação. Elas, aliás, darão o tom da sequência da tese.

Portanto, além de buscar conceituar o que temos chamado, já neste capítulo, de *atos de recepção*, o segundo e o terceiro terão por incumbência o trabalho de constituição de uma tipologia de recepção *especificamente* oriunda dos gestos e discursos praticados pelos públicos das artes visuais, nos instantes de relacionamento com as produções artísticas e com as ofertas institucionais que as difundem. De caráter heurístico, esse exercício será desenvolvido a partir das peças integrantes do *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-). É desse *corpus* que pretendemos desdobrar o *Anedotário públicos dos públicos* – compilado textual de nossa lavra, baseado em registros em sua maioria de terceiros e formado por relatos de episódios protagonizados pelas audiências, documentados de diferentes maneiras nas peças do *AMD*. Essa coleção de anedotas nos permitirá derivar uma tipologia voltada a refletir as relações excêntricas performatizadas, sobretudo, por públicos não especializados em suas interações heterônomas com as artes visuais, com o intuito de, no último capítulo, lidarmos com dois casos de estudo mediante os instrumentos forjados em nosso exercício. Antes, porém, revisaremos contribuições da sociologia da arte, da antropologia e dos estudos culturais, as quais nos fornecerão os subsídios que justamente não encontramos nas disciplinas da arte.



## Capítulo 2

### Deslocando categorias consagradas de recepção mediante arquivos e tipologias alternativos

*Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências lembram as que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada Empório celestial de conhecimentos benévolos. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas.*  
(BORGES, 1999 [1952], p. 94)

*2.8 Anedota exemplar – O significado é uma relação entre o interpretante do emissor e o interpretante do receptor; é uma função dos respectivos “repertórios”, confrontados na prática efetiva dos signos. A seguinte historieta ilustra o fenômeno: Um garoto recém-alfabetizado costumava passar, em companhia da irmã, já ginásiana, em frente a um edifício onde se lia “Escola de Arte”. Intrigado, perguntou à irmã: “Escola de arte... que é isso?” E a irmã: “Escola de arte... onde se ensina arte.” E ele: “Puxa!... Deve ser uma bagunça!” Para ele, “arte” significava “molecagem”, “peraltice”, de acordo com o repertório que lhe forneciam os ralhos da mãe (“Esse menino vive fazendo arte”).*  
(PIGNATARI, 1977, p. 30)

#### 2.1 Após o diagnóstico

Como resposta propositiva ao diagnóstico apresentado no capítulo inicial desta tese – voltado a fundamentar nossa hipótese de que as categorias de recepção consagradas pela história da arte se mostram insuficientes para representar e refletir os atos receptivos discrepantes dos programas artísticos e institucionais, assim como deslocados dos papéis que estes reservam às audiências –, este capítulo procura instaurar o método pelo qual lidamos com essa problemática no campo das artes visuais ou, mais precisamente, de maneira oblíqua a ele. Para isso, procedemos um *desvio*: depois de realizar uma espécie de leitura a contrapelo de algumas das principais linhas “contratuais” trazidas pelos relatos críticos e historiográficos, enunciadoras das posições pretensamente ocupadas pelos públicos em relação às obras artísticas nos séculos XX e XXI, vinculamo-nos agora, mais pronunciadamente, à antropologia, à sociologia da arte e aos estudos culturais, com ênfase nos processos etnográficos caros a essas disciplinas.

Ainda em alusão ao capítulo inaugural deste estudo, ponderamos que ele não tem a pretensão funcionar como um tipo de “história da recepção da arte”, até porque não é a

historiografia o metiê de nossa investigação, prestando-se, isto sim, a *indagar* as narrativas historiográficas, e críticas, em seus vieses eclipsantes das formas heteróclitas de recepção praticadas pelos públicos. Lá, surpreendemos o fato de que o envolvimento crescente e a participação dos públicos nos escopos artísticos não vêm acompanhados de relatos dispostos a visibilizar a diversidade das experiências de recepção ensejadas pelas proposições dos artistas. Também ali, nos valem da visada socioantropológica de Canclini (2016, p. 22-23) para proceder *leitura indagativa* complementar, pautada pelo dilema: se, como postula o autor, a arte nas últimas décadas se vê atravessada por forças heterônomas que concorrem para colocá-la em uma situação “pós-autônoma”, qual a pertinência de nos aferrarmos às categorias de recepção atreladas aos programas artísticos? Disposta a lidar com essas injunções “desdefinidoras” da arte e, mais ainda, a tentar compreender os fulcros performativo e discursivo dos atos de recepção praticados por públicos “fora do lugar”, esta pesquisa tem por motor a aposta de que os instrumentos para isso precisam ser forjados, ou seja, derivados dos atos de recepção em si – tarefa que pressupõe voltar a atenção a eles e, conjugado a isso, a mobilização de parâmetros fornecidos por disciplinas e abordagens das ciências sociais.

Mesmo as ideias de “lugar” e, particularmente, de “campo” – esta última conceituada por Pierre Bourdieu (2013, p. 212-215) a propósito do “mundo autônomo” da arte e das “leis próprias” que o regem – se veem relativizadas pela crescente “desdefinição” da arte, fenômeno provocado principalmente por pressões *externas* exercidas sobre a arte e sua institucionalidade, haja vista a “interdependência dos museus, dos leilões e dos artistas com os grandes atores econômicos, políticos e midiáticos” (CANCLINI, 2016, p. 22). Essa *intersecção* com outros campos seria responsável pela “condição pós-autônoma” da arte (Ibidem, p. 31). Aliás, ela não deve ser confundida e subsumida pela noção de *arte pós-autônoma*, assim definida por certas práticas artísticas, e também curatoriais, que abdicam de preceitos estéticos (em prol de compromissos éticos e desafios conjunturais e contextuais), uma vez que não se trata, nesta investigação, de nos limitarmos às cláusulas estipuladas por artistas e curadores em seus agenciamentos. Em vez disso, o que nos compete investigar são as forças exógenas que assediam e deslocam a arte de seu pretense lugar específico, frequentemente à revelia dos propósitos dos agentes especializados. Referimo-nos, portanto, aos “usos sociais da arte”, às apropriações externas de seus *recursos* simbólicos e às atribuições de *funções* que excedem sua almejada autonomia e gratuidade, quando esses “novos papéis [...] estendem sua ação *para além* do que se organiza como campo artístico” (Ibidem, p. 18, grifo nosso).

Ao se comprometer com a descrição e análise da “implicação ‘externa’ da arte”, este estudo encontra azo para conferir contorno e, quiçá, legibilidade às formas idiossincráticas de recepção praticadas por públicos não especializados, maciçamente atraídos para os ambientes de arte conforme *finalidades* as mais diversas, em grande medida alheias às ambições da própria arte (Ibidem, p. 17). Nessa dinâmica, mesmo a ideia de “distinção” – cunhada por Bourdieu (2003, 2013) para se referir, entre tantos outros aspectos, à assiduidade com que as elites culturais se fazem presentes nos museus de arte – se complica, dada a popularização dos eventos artísticos fomentada pelas políticas de animação cultural (ARANTES, 1991) e pelos veículos de comunicação, tendo como um de seus efeitos o grande afluxo de públicos neófitos aos museus.<sup>66</sup> Tanto quanto estes, as bienais de arte contemporânea espalhadas pelo mundo são amplamente cobertas e alavancadas pelas mídias impressa, televisiva e digital, estimulando a curiosidade e o interesse de iniciantes por suas atrações. É de se esperar, todavia, que as condutas e operações interpretativas e discursivas destes não coincidam com programas *da* arte, ao passo que informados por critérios e interesses do mundo comum, ordinário, com suas “regras heterônomas” (CANCLINI, 2016, p. 29).

Essa “expansão da arte para além de seu próprio campo”, ainda segundo Canclini (2016, p. 20), concorre para que se apaguem os limites de sua especificidade, que acaba comprometida pela mescla com desígnios do desenvolvimento urbano e da indústria do turismo cultural, por exemplo. É neste ponto que voltam à baila categorias *institucionais* de público, também revisadas no primeiro capítulo, sobre os “contratos” repassados a visitantes, consumidores e turistas. Ali, é também de uma leitura indagativa que se trata, colocando em questão os preceitos da Teoria Crítica mobilizados por Jean Baudrillard (1991), Otilia Arantes (1991) e Ricardo Fabbrini (2008) para denunciar a superficialidade, ou a morte pura e simples, das experiências cultural e estética (não) proporcionadas pelos novos museus, com suas animadas programações e seus desfrutáveis espaços extra-artísticos (terraços, lojas, cafés, restaurantes). Com início nos anos 1970 e marcado pela criação do Beaubourg, esse fenômeno se estende até o presente, como atesta “Museus sem fim”, texto de Hal Foster (2015, p. 26) que circulou em língua portuguesa na imprensa brasileira, acompanhado da chamada sugestiva: “Não param de surgir instituições de arte mundo afora. Mas para quê?”

---

<sup>66</sup> Isso sem falar nas relações mantidas por esses mesmos públicos com repertórios museais por meio de uma diversidade de plataformas virtuais na internet.

Foster (2015) acrescenta à lista de museus criados nos anos 1970, 80 e 90 os empreendimentos do século XXI: a Tate Modern II, em Londres, a nova sede do Whitney Museum, as expansões do MoMA, em Nova York, e o florescimento de museus no Oriente Médio, na China e noutras partes do mundo.<sup>67</sup> Com tom diverso do trio de autores elencados inicialmente, sua resposta ao “mas para quê?”, em referência a essa profusão incessante de museus de arte, é direta e pragmática: “um megapropósito tão óbvio que nem é enunciado: o do entretenimento” (Ibidem, p. 28). Sem lamentar esse *fato*, o autor assinala que “ainda vivemos numa sociedade do espetáculo”, sendo que, nela, a “economia da experiência” ocupa significativa fatia do mercado de bens de consumo (Ibidem). Cético à crítica de que haveria uma exclusão automática da experiência estética *pelo* entretenimento – visão de algum modo sustentada por Arantes (1991) –, Foster propõe que “não temos por que nos deter diante desse ou/ou”, contemplação estética *ou* consumo superficial (Ibidem). O autor estadunidense, fazendo eco à análise cancliniana, reconhece que os museus *formam parte* do universo do “espetáculo”, e que este não desaparecerá enquanto o sistema capitalista vigorar. Daí que, em sua visão, “os museus admitem tanto entretenimento quanto contemplação”, desde que “bem projetados e dotados de programação inteligente”, não cabendo definições maniqueístas e totalizantes por parte da crítica a esse respeito (Ibidem).

Mas nossa preocupação, como já deve estar claro a esta altura, não é com as formas de favorecer e fomentar a contemplação estética – sendo essa mais uma atribuição das instâncias propositivas da arte e de sua institucionalidade –, mas sim com os desafios relacionados à elaboração de instrumentos aptos a lidar com os gestos heterônomos (atrelados à lógica do entretenimento, mas não somente) dos *públicos*, *visitantes*, *consumidores* e *turistas* abarcados por essa profusão de museus, bienais, institutos de arte e centros culturais. A base da questão, diga-se, é relativamente previsível e, mais do que isso, incontornável: se os espaços de arte se multiplicam e atraem amplamente os públicos não especializados, de que modo podemos *ler* seus gestos, condutas e discursividades que não somente pelas lentes da depreciação e do desdém diante de sua “inadequação” do ponto de vista estético? Vê-se, portanto, que nosso compromisso é menos com a experiência estética, e com os modos de fomentá-la, e mais com o *trato* daquelas formas

---

<sup>67</sup> No caso do Brasil, vale mencionar a criação do Museu Oscar Niemeyer – MON, em 2002, do Museu Afro Brasil, em 2004, do Instituto Inhotim, em 2006, e do Museu de Arte do Rio – MAR, em 2013, além da ampliação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a inauguração da Estação Pinacoteca, em 2004, e da Pina Contemporânea, em 2023, somadas, ainda, à expansão prevista para o MASP, com o projeto do novo edifício Pietro Maria Bardi.

de recepção no mais das vezes tidas como indesejáveis pelos agentes ciosos dos potenciais específicos da arte. Em lugar de simplesmente refutá-las, *por que não as assumir como parte integrante da dinâmica artístico-cultural?*

Voltamos, então, ao cerne de nossa investigação: o “giro em direção aos receptores” de que fala Canclini (2016, p. 215). Feito o trabalho de revisão indagativa dos relatos críticos e historiográficos em artes visuais, que visivelmente abdicam de reportar as formas de recepção em sua multiplicidade, é chegado o momento, com este capítulo, de recorrermos mais verticalmente às ciências sociais – domínio no qual, conforme o antropólogo, se encontram “pesquisas sobre consumo cultural [e] sobre o público de museus”, propositoras de “que o olhar fosse dirigido para os receptores da arte”, e não somente para os programas postulados por esta (Ibidem, p. 213, 215). Pierre Bourdieu (2003, 2013) está entre as principais referências dessa vertente, no registro do que se convencionou chamar de “sociologia crítica”. Priorizamos, entretanto, o pensamento e os métodos de investigação de Nathalie Heinich (2008, 2011, 2022), nome decisivo da sociologia da arte, ligada a uma geração (posterior) que se desloca do tipo de sociologia desenvolvido por Bourdieu, entre outros motivos, por não moldar suas abordagens pelos expedientes da denúncia e da desmistificação das ilusões e hierarquias vigentes nos processos artístico-culturais.

Antes, porém, é importante não deixarmos de reter uma ressonância complementar entre as compreensões de Foster e Canclini sobre a realidade multidimensional dos museus de arte e congêneres, atravessada por forças diversas. Entre os dois autores, surge um tipo de reverberação útil a nossos propósitos, quando, às considerações do primeiro sobre a cultura do “espetáculo” e a “promiscuidade” ensejada pelos locais de exibição da arte (FOSTER, 2015, p. 28), justapomos a tríade “espetáculo-espetacularização-espectador”, usada pelo segundo para tratar de “zonas onde se decompõe a autonomia da arte” (CANCLINI, 2016, p. 209). O espectador recém-chegado no mundo artístico, desavisado na maioria das vezes, desempenha papel-chave nesse movimento de caráter “promíscuo” e “desdefinidor”, uma vez que, ao se relacionar com fotografias, instalações e vídeos experimentais, por exemplo, “julga-os a partir de valores do mundo comum e trata de atenuar seu desconhecimento comparando-os com algo conhecido” (Ibidem, p. 218).

É, portanto, uma rede de referências cruzadas, e estranhas entre si, que se tece nesses encontros (e desencontros). Não devemos nos surpreender com a emergência de debates, controvérsias, protestos e escândalos – amplificados na imprensa escrita, na

televisão e na internet – pautados por “atores alheios ao campo da arte”, envolvendo políticos, religiosos, empresários e ativistas, entre outros, cujas intervenções no debate público da arte a coloca em contato com “outras zonas da vida social” – sem que haja precedentes disso na época moderna (Ibidem). Aí, as argumentações de extração moral, religiosa, cívica ou política, balizando juízos heterônomo, “relativizam a autonomia da arte” (Ibidem, p. 219). A “promiscuidade” de que fala Foster aparece em Canclini nesses termos: “as tentativas dos espectadores para compreender o sentido intrínseco a partir de posições extrínsecas encenam as relações ambivalentes entre o campo e seu exterior” (Ibidem, p. 220). Essa *encruzilhada*, na qual o que é próprio da arte se vê submetido ao que lhe é externo e estranho, situa nossa pesquisa em relação aos públicos não especializados e a seus atos enviesados de recepção. Eis a posição da mediação cultural.

## 2.2 Sociologia da arte

“Os que olham fazem os quadros”. Essa máxima de Marcel Duchamp mencionada por Canclini (2016, p. 209) representa um elo de conexão entre suas abordagens e as de Heinich (2008, p. 71), que também cita o aforismo, no que tange à atenção dedicada às atividades dos receptores das artes visuais. Lançando mão da ideia do artista francês, o antropólogo reconhece no trabalho da socióloga o mérito de conseguir *demonstrar* como as audiências não iniciadas no campo artístico “acaba[m] respondendo aos artistas com *razões não estéticas* que reafirmam seus olhares profanos” (CANCLINI, 2016, p. 219, grifo nosso). Nesse quesito, “a promiscuidade da imagem” (Ibidem, p. 215) – expressão de Susan Buck-Morss evocada por Canclini para tratar da vertente de investigação que esta compartilha com Heinich – enlaça as ponderações apresentadas até este ponto, dando a ver a centralidade das noções de *mistura* e *heterogeneidade*, próprias às interações dos públicos no plural com as práticas artístico-visuais e as políticas institucionais nessa seara. Exponente dessa “reorientação da teoria da arte e da crítica cultural” na América Latina, Canclini comenta que, além de Heinich e Buck-Morss, o filósofo Jacques Rancière também integra a cena do norte global em que esse tipo de deslocamento epistemológico é realizado, tanto no domínio da estética (no caso de Rancière) como no da sociologia da arte e da cultura (no caso de Heinich) (Ibidem). Dado o caráter dos gestos receptivos que priorizamos, é no âmbito da sociologia que encontramos recursos mais propícios para reconhecê-los e desdobrá-los – até porque a ênfase de Rancière (2005, 2012) no “regime estético” torna sua teoria menos oportuna para nossos propósitos, atrelados aos gestos receptivos que justamente colocam o “estético” entre parênteses.

Como detalharemos logo adiante, as prescrições trazidas pelo regime estético, na mesma medida que suas contraindicações, não contemplam os atos receptivos que se fiam em critérios representacionais, conteudistas e utilitários, entre outros. É por esse motivo – e também pelo fato de abrirmos mão da abordagem normativa do problema da recepção artística – que nos vemos obrigados a desertá-lo. Em lugar dele, valemo-nos de algumas das premissas de Heinich (2008, 2011, 2022) a respeito da sociologia da arte para delinear e operacionalizar o *corpus* de nossa pesquisa, formado (i) por um arquivo que reúne registros de recepção em arte (cujas peças são descritas no apêndice desta tese), (ii) por uma série ampla de anedotas desdobradas desses registros e (iii) por tipologia delas derivada, os quais subsidiam nosso ensaio voltado a identificar as bases performativa e discursiva de atos de recepção alheios, e opacos, às categorias estabilizadas e consagradas pela história da arte e, também, pelas críticas artística e cultural. Logo, se as noções de *espectador*, *participante*, *interator* e *colaborador*, de um lado, e de *público*, *visitante*, *consumidor* e *turista*, de outro, não dão conta de representar a estranheza das atividades dos “prosumidores” – neologismo cunhado por Canclini (2016, p. 216) para tratar das operações simbólicas dos destinatários das ofertas artísticas e institucionais, a um só tempo consumidores e produtores –, que outras tipificações podemos cunhar *a partir* de suas próprias agências, com vistas a trazer à tona as manobras, lógicas e razões internas destas, tornando-as reconhecíveis, compreensíveis e, assim, abordáveis?

Respalando uma inquietação que anunciamos na abertura do capítulo anterior, referente ao fato de que os relatos críticos e historiográficos a respeito das artes visuais têm nas obras e intencionalidades dos artistas fonte assídua de compreensão dos rumos desse segmento, Heinich (2008, p. 26) dirá, sobre “o momento fundador da sociologia da arte”, que a disciplina nasce justamente da predisposição em “operar uma evidente ruptura com o enfoque tradicional sobre o binômio artistas/obras”, a fim de que um “terceiro termo” fosse introduzido nos estudos sobre arte, a saber, “a sociedade”. Cumpre pontuar que o advento da “nova disciplina” se processa, inicialmente, entre pesquisadores de estética e história da arte, abrindo outras perspectivas para se pensar o fenômeno artístico em suas imbricações com a sociedade (Ibidem). Para ilustrar esse início, a autora faz menção a Norbert Elias (1897-1990) e à sua elucidação exemplar, quase pitoresca, de que a altura dos campanários na arquitetura gótica respondia não à preocupação com a elevação espiritual dos religiosos, mas à necessidade prática de *concorrência* entre as cidades onde estavam situadas as igrejas. Trocando em miúdos, o enfoque da sociologia da arte “substitui as tradicionais interpretações espiritualistas ou estéticas [...] por uma

explicação das causas exteriores à arte e menos ‘legítimas’, menos valorizadas, porque determinadas pelos interesses materiais ou mundanos” (Ibidem, p. 29). Nada mais oportuno, então, do que nos associarmos taticamente a essa disciplina para pensar os gestos idiossincráticos de recepção praticados por públicos que, alienados das regras próprias à arte em chave estética, se relacionam com ela de forma mundana e ordinária; logo, *promiscua*.

É, inclusive, a “desautonomização” e a “desidealização” da arte que dão o tom na linhagem sociológica a que Heinich (2008, p. 29) se filia, ao passo que a produção artística é vista como algo “não pertencente apenas à estética”, do mesmo modo que “não é um valor absoluto”. Logo, as “grandes discussões metafísicas” relacionadas, por exemplo, ao “valor intrínseco das obras” dão lugar, nas incursões praticadas pela sociologia da arte, ao “estudo concreto das situações” (Ibidem, p. 28). A pesquisa empírica desloca e ocupa o espaço dos exercícios especulativos e das postulações ideológicas, além de transpor as visões eminentemente críticas, sendo moldada por “uma diligência quase antropológica” destinada a descrever e analisar as condutas e discursos em torno das formas de reconhecimento (e estranhamento) da arte, aspecto que também converge com nossa investigação (Ibidem, p. 24). Essas transposições epistemológicas representam uma guinada diante da tradição estética e do que a autora identifica como “fetichismo da obra [de arte]”, geralmente situada “no ponto de partida da reflexão” (Ibidem, p. 40). A desvantagem dessa reiteração tradicional, como alerta Heinich, é que “outras dimensões da experiência estética”, como, por exemplo, “as modalidades de recepção”, acabam “excluídas da investigação” e, por conseguinte, das narrativas críticas e historiográficas, como temos procurado argumentar e demonstrar (Ibidem).

Desse entendimento advém a assunção de uma disposição “que nos leva não mais em direção às origens da produção das obras [...], mas na direção contrária, abordando sua recepção”, algo que estende a sociologia da arte para, entre outras modulações possíveis, a “sociologia dos públicos de arte” (Ibidem, p. 51). Aqui, “permanece[r] numa certa exterioridade em relação às ‘obras em si mesmas’” corresponde a uma opção metodológica voltada a desfazer o compromisso com a “perspectiva explicativa [das obras]” para, dessa maneira, nos autorizarmos a ensaiar “novas perspectivas” (Ibidem). Foi com a liberação em face de um “projeto explicativo centrado nas obras” que a sociologia da arte “conquistou o direito de dirigir seu olhar para qualquer ponto do mundo da arte, sem ser questionada por valores estéticos”, ou mesmo constrangida por estes (Ibidem, p. 71). Daí que o estudo voltado à recepção da arte, em lugar de conceder



privilégio às “próprias obras”, procure conduzir “a um conhecimento da relação que os atores mantêm com os fenômenos artísticos”, ocupando-se da relacionalidade inerente ao processo artístico, com suas dinâmicas de reconhecimento, estranhamento, profanação e, também, contestação (Ibidem). O idealismo estético é, então, suspenso, ao passo que à vulgata de que “a arte não obedece senão a suas próprias determinações” a sociologia interpõe a atenção empírica às “disposições culturais próprias dos atores, mais do que [às] propriedades estéticas, próprias das obras” (Ibidem. p. 75). Afinal, se “os que olham fazem os quadros”, na asserção duchampiana compartilhada por Heinich (2008, p. 71) e Canclini (2016, p. 209), não se trata de cobrar uma espécie de “pedágio estético” (o termo é nosso) dos públicos não especializados, e sim de isentá-los desse “tributo”, liberando-nos, por conseguinte, para lidar com os valores heterônomos, as condutas heteróclitas e as discursividades peculiares, até mesmo bizarras, que emergem nos instantes da recepção leiga.

Quanto à nossa necessária abdicação da normatividade estética, movimento diretamente influenciado (e mesmo exigido) pelas situações e episódios privilegiados neste estudo, cabe uma breve digressão sobre o entendimento da arte em termos estéticos, agora com base em Rancière (2005). O autor identifica a *autonomia das qualidades da obra artística* como aspecto distintivo do “regime estético da arte” (Ibidem, p. 32). Seu advento remonta às postulações do Romantismo, mais precisamente de Friedrich Schiller (2002) na virada do século XVIII para o XIX. Nesse regime, a “forma é experimentada por si mesma”, já que não se trata de reduzi-la a veículo de enunciados anteriores e externos a ela, e sim de considerá-la como constructo com organização, densidade e valor próprios, desvinculados de quaisquer expedientes que extrapolem a sua especificidade (RANCIÈRE, 2005, p. 34). O regime estético rancieriano discrimina, assim, “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, postulando uma ontologia para esses produtos que, ademais, engloba seus critérios de recepção e fruição (Ibidem, p. 32).

Pensar o estatuto da recepção por meio desse regime implica reconhecer, de acordo com Rancière (2005, p. 36), que o crivo *estético* se dá menos do ponto de vista da produção artística do que da verificação “daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”. Isso quer dizer que a perspectiva proposta pelo regime estético não resulta exatamente do entrincheiramento e das rupturas promovidos pela arte modernista, ou não apenas deles, mas da reconsideração – inclusive retrospectivamente – do que a arte *faz*, ou seja, daquilo que é singular em seus modos de fazer e, sobretudo, em suas formas de visibilidade. Transpondo para cá um aspecto trabalhado no primeiro capítulo, pode-se

dizer que a “cena inaugural” desse regime compete a Schiller, em sua descrição da estátua grega *Juno Ludovisi*, a cabeça feminina colossal esculpida em mármore. Em *A educação estética do homem* numa série de cartas (2002 [1794], p. 77-81), o autor alemão atribui (e, portanto, reclama) uma aparência livre à cabeça, abrindo mão de julgá-la como representação da deusa e, assim, de vê-la como um ídolo a ser adorado.

No exemplo inaugural do regime estético, fica evidente sua promoção de um estatuto novo para as faculdades perceptivas, interpretativas e críticas dos públicos da arte, num tipo de deslocamento que viabiliza até mesmo “um novo regime da relação com o antigo”, segundo Rancière (2005, p. 36), visto que *podemos* passar a apreender seus exemplares por um novo ângulo, priorizando certos aspectos (relativos à forma) em lugar de outros (referentes ao tema). Essa mudança de perspectiva é patente, por exemplo, na relação secularizada e de tendência estética mantida, atualmente, com a tradição pictórica de matriz religiosa – ao menos pelos públicos iniciados da arte. Compreende-se, portanto, esse “regime do sensível” como modalidade específica do *visível* e, assim, daquilo que é *fruível* nas obras de arte – de diferentes períodos, como se vê. Rancière também o diferencia de uma apreensão habituada com as “conexões ordinárias” da mensagem referencial, assim como o desincumbe de compromissos assumidos em outros tempos (e regimes) pela arte, tidos por ele como esteticamente anacrônicos (Ibidem, p. 32). São eles: (a) a incorporação de funções e a indução de efeitos, (b) a imitação de modelos ideais e finalísticos, (c) a ordenação da vida comunitária, (d) a adesão a cânones de representação e (e) a reiteração hierárquica entre o que é digno de representação e o que não é.

Nota-se, em contrapartida, que a *singularidade* da forma artística e o modo de ser que lhe é *específico* – cernes do regime estético e de sua dimensão normativa – divergem de maneira eloquente de parte significativa dos atos de recepção performatizados por públicos cuja “educação estética” está em segundo plano em seus percursos de formação ou de vida, e que nem por isso deixam de se relacionar com a arte e sua institucionalidade, participando de sua existência pública. Até porque, nas situações receptivas enfocadas por nós não é incomum que as audiências (a) atribuam funções e efeitos práticos à arte, (b) divisem modelos finalísticos em seus exemplares, (c) leiam as obras como prescrições para a vida em sociedade, (d) reivindiquem adesão e respeito a certos cânones artísticos e (e) manifestem-se sobre o que é digno ou não de figurar como arte. Logo, é o próprio regime estético que se vê afrontado por essas atividades receptivas processadas à revelia da especificidade e da singularidade da arte. Nessa desconjunção, as disciplinas da arte – incluindo a estética – deixam de lidar com aquilo que a instância receptiva interpola ao

valor da arte *per se*, corrompendo esse valor com aqueles do mundo comum e, também, de regimes artísticos tidos como superados.

Em continuidade ao exercício iniciado no capítulo anterior, em que procedemos uma leitura a contrapelo dos relatos críticos e historiográficos votados às posições *supostamente* ocupadas e aos papéis *pretensamente* exercidos pelos receptores das artes visuais nos séculos XX e XXI com base nos programas artísticos e em princípios estéticos, incorporamos, nesta etapa da tese, a especificidade que marca a *abordagem sociológica* da arte em termos heinichianos. Esta também opera em sentido reverso quando se consideram, por exemplo, as categorias consagradas por relatos centrados nos programas dos artistas e em suas obras, “começando pela recepção [...] para terminar pelas obras”, em vez de apenas reiterar os parâmetros de fruição e envolvimento estipulados por estas (HEINICH, 2008, p. 69). Esse início investigativo *às avessas* se vale não do momento em que os trabalhos dos artistas são concebidos e materializados, segundo suas preocupações e intencionalidades, mas do instante em que eles são colocados no mundo, ou seja, quando já não se encontram mais sob a égide da instância criadora, sendo recepcionados por públicos cujas disposições, critérios e valores muitas vezes não coincidem com os dos criadores.

Desincumbidos da origem das obras e dos protocolos que elas portam no quesito de sua recepção, podemos inverter o foco de atenção (fazendo jus ao “giro” de que fala Canclini), dedicando-nos à gênese dos públicos em mais de uma acepção: histórica e performativa. Essa formação tem natureza dupla, tanto secular (em sentido temporal) como contingencial (em sentido temporário), dado que, além do advento da esfera pública da arte há três séculos, a condição de público exige ser atualizada a cada situação envolvendo o binômio endereçamento-recepção. Trataremos dessas dimensões performativa e temporária do público mais adiante, com base no trabalho de Michael Warner (2005) no terreno dos estudos culturais sobre o “público discursivo” e a lógica de funcionamento da esfera pública burguesa, além de sua figura de exceção, o “contrapúblico”. Por ora, basta pontuar, com base em Heinich (2008, p. 51), que a noção de “público de arte” tem seu surgimento historicamente situado, dando a ver seu caráter essencialmente relacional.

A emergência dessa figura social na arena das artes plásticas se dá “no ambiente dos absolutamente novos ‘Salões’ de pintura organizados pela Academia [de Belas-Artes]”, a partir do século XVIII, quando a exposição da produção artística deixa de ser uma prática circunscrita aos ambientes privados ou semiprivados das cortes monárquicas,

voltada a uma audiência restrita, passando a ser dirigida a qualquer cidadão, constituindo com isso um “espaço público” (Ibidem, p. 52-53). Concomitante ao aparecimento da crítica de arte, a audiência artística abrange o segmento *amador*, que também “*exerce seu olhar* no espaço público que era o dos Salões” (Ibidem, grifo nosso). Essa atividade observadora de que fala a autora, praticada por cidadãos quaisquer, dá sinais da agência dos públicos – de seus atos fruidores e discursivos –, condizente tanto aos especialistas (os críticos) quanto aos públicos não especializados (os amadores), além dos *habitués*. Vê-se, ainda, que já na gênese do público de arte esta formação abarca segmentos que desafiam as “regras próprias” da arte – numa escala evidentemente incomparável com a dos novos museus, a partir dos anos 1970. A socióloga detalha, inclusive, que essa entrada dos públicos amadores na cena da arte “permitiu certa liberação do gosto [destes] em relação às normas acadêmicas”, remetendo-nos novamente às ideias de *promiscuidade*, *mistura* e *heterogeneidade* (Ibidem, p. 53). Tanto é que nomes como Antoine Watteau (1684-1721), artista francês conhecido pelas características frívolas e ornamentais de sua pintura de gênero (inferior na hierarquia oficial das Belas-Artes, que primava pela pintura histórica), adquirem particular sucesso aos olhos desses diletantes de primeira viagem, produzindo novas dinâmicas “entre a Academia, a administração das Belas-Artes, a imprensa e o público” (Ibidem).<sup>68</sup>

Constatações como essas, sintomáticas da influência exercida por amadores de “gosto duvidoso” na dinâmica institucional da arte, e na autonomia de suas leis endógenas, confluem para um argumento que trabalhamos no primeiro capítulo: de que a atenção dispensada à instância receptiva da arte provê índices para a percepção de que os rumos desta e de suas modalidades de implicação dos fruidores – particularmente o desejo do público por participação, vertidas inicialmente por Dada e Futurismo nas cenas de cabaré e nas *seratas*, respectivamente –, não se definem exclusivamente em função de vislumbres e exigências dos artistas, ao passo que as demandas da audiência também incidem nesse processo, configurando fenômenos circulares de retroalimentação. Apesar dessa interdependência, a balança da crítica e da história da arte, dado seu foco majoritário nas obras e programas em si, pende para o lado da criação artística, cabendo à sociologia da arte investir no outro prato da libra, o da recepção da arte, além de todo o arco de intermediários responsáveis pela difusão dessa produção, contrabalançando o jogo de pesos e medidas no sentido de desvelar as atividades levadas a cabo por aqueles que, não

---

<sup>68</sup> Como dito por Canclini (2016, p. 217), de acordo com afirmação reproduzida anteriormente: “a história da arte não coincide com a história dos gostos”.

sendo os criadores da arte enquanto tal nem seus intermediários autorizados, influem em sua existência pública e, por que não dizer?, também em seus rumos.

### 2.3 Dialogando e negociando com a história da arte

Também no capítulo inicial já chamávamos atenção para a precedência assumida pela dimensão propositiva da arte, e de sua institucionalidade, nas abordagens de seus agentes investigativos: além dos críticos e historiadores, os curadores, arte-educadores e professores são responsáveis por gerar, mediar e difundir conhecimentos relacionados ao “campo” artístico-visual, geralmente com ênfase em sua instância de “fazeção”, para retomar o neologismo de Paulo Miyada (2014). Heinich (2008, p. 128), de sua parte, identifica o foco nessa instância como um “hegemonismo”, o qual estaria presente inclusive nas abordagens da arte desenvolvidas por sociólogos, sobretudo das primeiras gerações. Contudo, em que pese o fato desse arcabouço teórico refletir principalmente os objetos e práticas da arte, a trajetória histórica desta não pode ser concebida sem que se considere sua face complementar-consecutiva: das recepções. Entre as perguntas mobilizadoras de nossa investigação, está a indagação de por que essa face é sistematicamente eclipsada pelas disciplinas da arte e, por conseguinte, pelas abordagens teóricas acerca das artes visuais.

A sociologia da arte aparece então, a nossos propósitos, como disciplina-chave para o estabelecimento de diálogos e negociações com a história da arte, com base no movimento defendido por Heinich (2008, p. 139), análogo àquele proposto por Canclini: “mudar radicalmente de ponto de vista”. Radical no sentido de ir na raiz daquele “hegemonismo”, desafiando-o, esse “giro” em 180° interpela, de saída, o princípio responsável pela constante de que, “contrariamente aos públicos e aos intermediários, os artistas sempre estiveram bem presentes na história da arte” – reivindicando *outras presenças* nos relatos em torno da arte, mas não no sentido de produtores de arte não ocidentais, não brancos e não homens, como tem sido a tônica dos pleitos identitários, e sim dos públicos no plural e da multiplicidade de gestos receptivos que eles performatizam – ainda que aquelas demandas sejam absolutamente legítimas (Ibidem, p. 109).<sup>69</sup> Há que se estranhar esse princípio, desnaturalizando-o, inclusive porque “a injunção de estudar obras obedece implicitamente a uma opinião preconcebida no mundo

---

<sup>69</sup> Ponderamos que as agendas “decoloniais” nas artes visuais, voltadas à elaboração de outras narrativas nesse “campo” de matriz eurocêntrica, com base no estudo e na exibição de produções artísticas de representantes de grupos étnicos e sociais minorizados, frequentemente reproduzem o *hegemonismo da instância proposita*, reiterando o ocultamento de suas formas plurais de recepção pelos públicos das instituições de arte onde são (cada vez mais amplamente) exibidas.

erudito e, em particular, entre os especialistas da arte”, que automaticamente tendem a “privilegiar as obras” em detrimento de como elas são recebidas, de como afetam e ensejam condutas por parte dos que as fruem e de que modo estimulam elaborações discursivas destes (Ibidem, p. 128).

Se, como diz Heinich (2008, p. 143), “a particularidade da arte é que ela faz falar”, onde podemos encontrar o que “falaram” os públicos – que não somente os críticos de arte e os historiadores (estes também públicos, mas numa acepção distinta) – sobre essa ou aquela obra, essa ou aquela corrente artística, essa ou aquela exposição? Praticamente ausentes dos relatos críticos e historiográficos, essas “falas” abarcam diferentes modalidades enunciativas, desde comentários orais, esboços textuais e respostas imagéticas, até formas de conduta e manifestações corporais dos receptores (também enunciadore, como sugere o “prosumidor” cancliniiano). Por meio delas, teríamos a oportunidade de conhecer não somente as obras de arte propriamente ditas, mas também “o que elas *fazem*”, enquanto atores não humanos, junto à audiência, possibilitando “observá-las *em situação*, o mais próximo possível da realidade” (Ibidem, p. 139, grifos da autora). Por isso a “intervenção empírica” se mostra fundamental nesse tipo de pesquisa, na medida em que permite testemunhar os estados deflagrados pelas obras e proposições artísticas *nos* públicos que atentam e respondem a elas, *manifestando-se e dizendo coisas* das formas as mais variadas, nas direções as mais diversas (Ibidem).

Seria o caso, então, de assumir, *e sustentar*, (i) que as obras “agem sobre as emoções dos que as recebem”, do mesmo modo que estes reagem em função desses sentimentos; (ii) que elas atuam “sobre as categorias cognitivas [dos fruidores]”, seja reiterando tendências mentais, seja bagunçando-as, ao passo que esses fruidores manifestam suas operações cognitivas diante das obras; (iii) que elas incidem “sobre seus sistemas de valores”, testando-os ou mesmo confrontando-os, convocando os públicos a se posicionarem diante de determinado recorte axiológico; e (iv) que, antes de mais nada, elas delineiam “o espaço das possibilidades perceptivas”, abrindo caminho para uma trilha de experiências sensoriais e conceituais a ser vivenciada por aquele que dedica sua atenção à obra (HEINICH, 2008, p. 140). Vê-se que não são poucas as vias (de mão dupla) que se instauram na relação entre obra e público, provocando recepções e respostas atreladas aos endereçamentos e afetações, embora aquelas sejam pouco conhecidas quando comparadas com as invenções dos artistas e com suas respectivas balizas de fruição – referentes à posição e ao papel designados ao receptor ou participante.

Esse desequilíbrio patente nos leva a dialogar de forma estranhada, claramente inadequada, com a história da arte, e também com a crítica cultural de linhagem frankfurtiana, a fim de negociar com seus relatos mediante o levantamento, e o cotejo, de registros hábeis em reportar as agências dos públicos não especializados das artes visuais. Esse tipo de diálogo se apresenta, para nós, como condição para lidar com esse “modelo implicitamente hegemônico”, haja vista que não se trata de abdicar dos marcos instituídos pelas disciplinas que têm o objeto artístico, ou proposição, como centro de suas preocupações – história da arte, estética e crítica de arte –, mas de revisitá-los e movimentá-los em meio a “competências distribuídas”, dos diversos atores envolvidos com a arte, conforme Heinich (2008, p. 128), o que nos faculta passagens e intercâmbios entre “disciplinas vizinhas”, aproximadas em virtude de suas entradas distintas nas artes visuais. Em alguma medida, o presente estudo ensaia manobras dessa espécie, recorrendo a contribuições de diferentes disciplinas para circunscrever o problema dos atos de recepção e seu lugar nos relatos da arte, demandando outras presenças.

Por essas e outras razões, a despeito das ressalvas feitas ao “hegemonismo” e à “hierarquização” cultivados por disciplinas pautadas pelo valor estético de seus objetos de estudo, Heinich (2008, p. 26) ressalta que “não se pode tornar exageradamente rígida a fronteira entre história da arte e sociologia”. Até porque, as diferentes articulações entre a arte e a sociedade (“arte *e* sociedade”, “arte *na* sociedade” e “arte *como* sociedade” [Ibidem, p. 61, grifos da autora]), representativas das distintas gerações de sociólogos da arte, apresentam resultados que, segundo a autora, “enriqueceram e renovaram consideravelmente a história da arte” (Ibidem, p. 59). Contudo, será somente a terceira geração/acepção dessa articulação, da “arte *como* sociedade”, desenvolvida a partir dos anos 1960, que, “se emancipando da velha tutela estética e da história da arte”, desenvolverá “seus próprios métodos” e adquirirá independência diante de disciplinas como a historiografia da arte, habilitando-se para estudar aquilo que escapa a esta e às demais áreas adjacentes de estudo em arte – ao mesmo tempo que renegociará compreensões com estas (Ibidem, p. 62). O trabalho de Heinich se vincula à terceira geração, à qual também se ligam nomes como Bruno Latour (2012), igualmente fundamental para nós, e se distancia das duas gerações antecedentes,<sup>70</sup> entre outras coisas, por se desvincular “de uma tradição especulativa em que a ‘sociologia’ [...] dependia da história da arte e da estética” (HEINICH, 2008, p. 62).

---

<sup>70</sup> A primeira geração, que conecta arte *e* sociedade, remete à primeira metade do século XX, enquanto a segunda, situando a arte *na* sociedade, surge por volta da Segunda Guerra.

O deslocamento da sociologia da arte em relação às disciplinas artísticas – assim como sua autonomização no âmbito da própria sociologia – é apresentado por Heinich como fator determinante para o estabelecimento “de um verdadeiro diálogo com a história da arte” (Ibidem, p. 147). Essa outra interação se baseia em investigações empíricas que fazem dos expedientes descritivo e analítico, em registro quase antropológico, recursos potencialmente capazes de sondar e abarcar aquilo que permanece no *ponto cego* das disposições especulativa, transcendente e normativa – não raro marcadas por idealismos e posições ideológicas infensas ao mundanismo mais rasteiro, no mais das vezes complicador das versões canônicas. Assim, as pesquisas que lançam mão de estatísticas, entrevistas, observações *in loco* e análises das ações ao rés do chão da realidade contingente, e contraditória, constituem a base de autonomização da sociologia da arte. Logo, a questão das obras perde a centralidade de que gozam nas disciplinas da arte, desenvolvendo-se assim “uma sociologia dos modos de recepção, das formas de reconhecimento [dessas mesmas obras]” (Ibidem). Há nisso um risco deliberadamente assumido pelos sociólogos da arte que concebem a “arte *como* sociedade”, que é o de “negligenciar as características próprias das obras, em proveito das modalidades de sua recepção e de sua mediação, trabalhando tanto os públicos, os contextos, como as próprias obras” (Ibidem, p. 135). Essa opção “distancia a sociologia da estética erudita”, mas em contrapartida “desenha, de modo preciso, o espaço de pertinência que é especificamente seu” (Ibidem). Ao fazê-lo, pode contribuir para complexificar a história da arte, agregando nela outros pontos de vista.

Considerando as problemáticas aqui discutidas, mais vale bancar *esse* risco do que incorrer naquele que seria seu oposto, reverente às categorias estabilizadas pelas disciplinas da arte com base nas obras artísticas e seus projetos estéticos, para “simplesmente consagrar os julgamentos originários da arte, retomando suas categorizações como se apresentam” (Ibidem, p. 132). Heinich usa como exemplo corriqueiro disso o emprego automático feito pela “estética sociológica”, estranha à “sociologia pragmática” propugnada por ela *et al.*, de uma noção conhecida por designar certa vertente da arte pós-moderna francesa, o “novo realismo” (Ibidem, p. 132, 139). No que diz respeito à nossa investigação, recordamos que as noções de “pintura de superfície”, “arte de participação”, “arte tecnológica interativa” e “arte colaborativa socialmente engajada”, todas elas cunhadas pela crítica *em virtude* dos programas artísticos (conforme revisado no primeiro capítulo), trazem consigo “contratos” de fruição e envolvimento dos públicos estipulados pela face propositiva da arte, elucidando



suas modalidades *esperadas* de recepção, ao mesmo tempo que obscurecem as apropriações heteróclitas ou mesmo as rasuras desses “contratos” pelos públicos em seus *atos de recepção*.

Para a sociologia da arte, adotar esses emblemas de modo irrefletido em seus estudos corresponde, segundo Heinich (2008, p. 132), a simplesmente “redobrar o trabalho classificatório e valorativo dos críticos de arte, que são os primeiros a manipular esse tipo de comentários” – depois filtrados, decantados e estabilizados pela história da arte. O efeito disso seria o de apenas corroborar categorias usadas por autores das disciplinas da arte, furtando-nos do trabalho de “explicar sua gênese, variações e funções” (Ibidem, p. 138). Haveria, ainda, um “segundo problema” na incorporação naturalizada dessas “categorias com as quais as obras são analisadas [do ponto de vista da criação]” (Ibidem). Ao replicar “as classificações e as escalas de valores originais da forma que se apresentam, como se fossem categorias objetivas”, o sociólogo comprometido com o regime estético talvez apenas reproduza o trabalho dos especialistas da arte, renunciando à dimensão efetivamente sociológica de sua análise (Ibidem). Parafraseando Heinich, “não se pode interpretar sociologicamente a arte [de participação], sem desconstruir antes a própria noção de [participação]” (Ibidem). Trazendo essas provocações para o contexto de nossa investigação, podemos formular perguntas como: Por que não submeter essas categorias à prova das atividades não de criação, mas de recepção das obras e programas artísticos a elas associadas? O que pode advir desse exercício em mão invertida?

Julgamos que o trabalho constituído até esta etapa da tese, em interação permanente com as ideias de autores representativos tanto das disciplinas da arte quanto das ciências sociais, nos credencia para dialogar, e negociar, com a história da arte no quesito das *categorias de recepção*. Isto se assenta na leitura extensa realizada no capítulo inaugural, em chave indagativa, sugestiva das lacunas verificáveis em relatos críticos e historiográficos paradigmáticos – que se ocupam dos atos de criação artística e das formas de implicação da audiência, mas não da recepção em si. São esses relatos, aliás, que geralmente servem de referência para os especialistas da arte quando estes se deparam com atos de recepção desconstruídos das balizas postuladas pelos artistas, reunidas e nomeadas pelos críticos e consagradas pela história da arte. Daí que muitos desses atos restem opacos e ilegíveis, ou apenas desprezíveis, uma vez que observados com lentes, a nosso ver, *insuficientes*, forjadas com base em apenas uma parte da equação, ou seja, somente numa face do problema. Destarte, a multiplicidade de gestos desconstruídos de recepção das artes visuais, sistematicamente praticados por públicos não especializados

atraídos para a arena espetacularizada da arte, exige a rotação de que falam Heinrich e Canclini, para que sejam observados, descritos e analisados em *suas* particularidades, e não apenas como despossuídos das especificidades artística e estética.

#### **2.4 Abordagem sociológica analítico-descritiva**

Dialogar com a história da arte nessas bases significa, em sintonia com Heinrich (2008, p. 23), conferir um (re)direcionamento sociológico aos relatos oriundos dessa disciplina, no sentido de abrir novas perspectivas no interior de seus marcos teóricos, negociando com eles mediante “uma abordagem empírica, indutiva, construída a partir dos fatos, mais do que pelas grandes sínteses especulativas”. Essa outra orientação enfrenta, no entanto, uma dificuldade aparente: “Como construir uma abordagem especificamente sociológica quando se lida com um campo já superexplorado por inúmeros trabalhos”, mormente aqueles provindos das disciplinas da arte – história da arte, estética e crítica de arte? (Ibidem, p. 12). Em outros termos, como revisitar por outros vieses um “campo” extensivamente esquadrihado pela história da arte e, além do mais, “tão carregado de valorizações”? (Ibidem). Essas são questões que se colocam àqueles que, como os sociólogos da terceira geração, resolvem lidar com a arte (“um objeto valorizante por si mesmo, que interessa *a priori* a quem está familiarizado com os valores cultivados”) por uma perspectiva assumidamente *relativista*, quando o que está em questão não é “falar de arte”, e sim “fazer a boa sociologia”, em atenção aos atores que a fruem, medeiam e produzem, nesta ordem (Ibidem).

Daí Heinrich (2008, p. 12-13) afirmar, de maneira franca e realista, que a arte representa “um mau objeto para o sociólogo”, tendo em conta que este último não reitera nem se arvora na lógica do “valor indiscutível da arte” (a expressão é nossa), dedicando-se, em lugar disso, a “estudar os processos pelos quais tal reconhecimento pode ocorrer”. O que significa dizer que ele pode vir a ocorrer, como também pode não acontecer, ou acontecer mediante critérios heteróclitos, não raro desestetizantes, quando as “práticas de criação reconhecidas como [arte]” são implicadas em circuitos de entendimento, valoração e representação discrepantes, e mesmo opacos, entre si (Ibidem, p. 13). Livre das “funções normativas”, do imperativo de sustentar o “estabelecimento do valor estético”, a sociologia da arte se coloca por missão “compreender melhor a natureza da experiência e dos fenômenos artísticos”, elegendo a instância de recepção da arte como ponto de partida privilegiado para isso (Ibidem, p. 11, 14-15).

Nisso, a rotação epistemológica praticada pela sociologia da arte converge com nosso exercício de leitura a contrapelo de narrativas da arte voltadas às modalidades de recepção, indagativa das atividades levadas a termo pelos públicos em relação às obras e às proposições artísticas, frequentemente desencontradas das balizas de fruição e envolvimento delineadas pelos artistas. “A arte não é mais o ponto de partida do questionamento, mas o ponto de chegada”, diz Heinich (2008, p. 28) a respeito dessa inversão de foco, provendo lastro para nossa manobra conceitual de relativização das categorias estabilizadas, pela história da arte, de *espectador*, *participante*, *interator* e *colaborador*, por exemplo. Uma vez que “o que interessa à pesquisa não é interior à arte”, importando, isto sim, “o que ela mesma produz [enquanto efeito,] como qualquer outro elemento de uma sociedade”, a sociologia da arte nos libera, e subsidia com ferramentas analíticas, para verificar *o que fazem* os públicos, no plural, diante daquilo que se lhes apresenta como *arte* (Ibidem). Esse recorte reverso, ciente dos “diferentes momentos da atividade artística: recepção, mediação, produção”, favorece a observação e a compreensão “de como as pessoas veem, entendem ou leem uma obra”, aspecto que para os sociólogos da terceira geração se mostra equivalente, em termos de importância, à “questão de seus significados – perspectiva familiar à história da arte ou à estética” (Ibidem, p. 54, 64).

São, portanto, as “concepções mais descritivas ou analíticas” que pautam a investigação do sociólogo dedicado à “descrição concreta das interações efetivas” envolvendo a arte e sua audiência (Ibidem, p. 40, 116). Votado à “observação direta das condutas” dos atores em atividade no “campo” artístico, ele se torna apto a acompanhar e analisar fenômenos que as disciplinas da arte geralmente relegam ao plano de fundo, tão difuso quanto genérico, trazendo para o plano principal a “experiência real” de recepção da arte, mediante um tipo de “descrição empírica” capaz de apresentá-la como uma cena “essencialmente coletiva, coordenada e heteronômica, isto é, submetida a pressões materiais e sociais exteriores aos problemas especificamente estéticos” (Ibidem, p. 117, 122). A nosso ver, há nisso uma pista para se entender a relutância das disciplinas propriamente artísticas em lidar com essa cena heterogênea, e heterônoma, ao passo que ela concorre para “uma desconstrução das concepções tradicionais: superioridade intrínseca das artes e gêneros maiores, individualidade do trabalho criador, originalidade ou singularidade do artista” (Ibidem, p. 117).

Se, por um lado, a “análise pragmática” empreendida pela sociologia “aumenta o grau de especificidade sociológica”, por outro, desafia o lugar pretenso de

excepcionalidade ocupado pela arte, denotando o entendimento de que “a arte é uma forma, entre outras, de atividade social” (Ibidem, p. 63, 144). Dar curso ao que é específico à análise sociológica da arte corresponde a investir no desenvolvimento de mensurações estatísticas, enquetes, entrevistas e observações etnológicas, as quais, mais até do que apresentar novos resultados, *renovam as problemáticas em torno da arte*. A abordagem estatística, contudo, com sua natureza quantitativa, normalmente logra responder apenas à questão de “quem vê o quê”, mas não às interrogações sobre “o que é visto”, “como isso é visto” e, sobretudo, “o que isso vale para quem vê” (Ibidem, p. 80-81). Central para nossos propósitos, essas últimas questões em relação aos públicos da arte são de ordem *qualitativa*. Perseguida por sondagens etnológicas, elas convocam o pesquisador a “inventar métodos específicos para levar em conta a particularidade do [seu] objeto”, colocando em primeiro plano problemas e critérios marginais às disciplinas da arte (Ibidem, p. 111). É no registro dessa *disposição metodológica inventiva* que lançamos mão do *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-), desdobrando dele anedotas e tipologia em sintonia com os atos de recepção que buscamos visibilizar, fazer circular e, sobretudo, conferir legibilidade às condutas e aos discursos que portam.

De inspiração antropológica, os métodos priorizados por Heinich (2008) procuram justamente sondar como os públicos se relacionam com as obras artísticas, a fim de verificar os modos como estas são vistas, lidas e entendidas pelas audiências. O objeto de pesquisa, em seu caso, passa a ser “os valores” que emergem dos “processos de avaliação” tocados pelos próprios públicos, abdicando-se daquelas que seriam as “realidades estéticas objetivas, inscritas nas ‘próprias obras’” (Ibidem, p. 134). A premissa, nesse caso, é de que à medida que “os atores se interessam pelas obras” torna-se necessário “buscar compreender o que motiva esse interesse, como ele se organiza, se justifica, se estabiliza em seus julgamentos de valor”, aspectos que se deixam captar nos entendimentos e interpretações manifestos em termos discursivos pelos públicos diante das obras de arte, exposições e ofertas artístico-culturais a que dispensam atenção e tempo (Ibidem, p. 143). Logo, ao pesquisador caberia “seguir os atores nos seus objetos de amor e de desdém, [em] suas indignações e admirações”, *deixando-se levar* “pelas diferentes categorias dos atores, na pluralidade de seus interesses” (Ibidem). Cumpre assinalar, uma vez mais, que essas “diferentes categorias” devem ser hauridas das atividades dos atores enquanto públicos da arte, ou seja, daquilo que é peculiar às suas respostas a esta.

Como temos argumentado, essas outras categorias não se encontram disponíveis no léxico fornecido pelas disciplinas da arte, uma vez que condizem não às obras e às

balizas de recepção delineadas pelos artistas, mas aos atos de recepção *em si*, demandantes de outras formas de tipificação, dado que praticados a partir de critérios e valores muitas vezes alheios aos da arte. Com base no princípio de que ao sociólogo da arte não cabe julgar a pertinência desses atos em relação ao regime estético, e mesmo a qualquer outro regime estipulado *a priori*, cumpre tentar “compreender suas razões”, sua coerência e lógica próprias, engajando-se num *projeto compreensivo* que inclui o desenvolvimento de novas categorias (Ibidem, p. 85). Logo, em vez de subsumir os atos de recepção aos tipos de fruição postulados pelos artistas por meio de suas obras, trata-se de descrever as operações fruidoras praticadas pelos públicos em relação a elas, o que implica destrinchar suas linhas interpretativas, manobras discursivas, condutas comportamentais e atribuições valorativas. Procedendo assim, o pesquisador investiria num “relativismo” favorável à extroversão dos valores que animam as formas de recepção emergidas da relação dos públicos – sobretudo, os não especializados – com a produção artística, “sem pronunciar-se sobre a essência desses valores”, inclusive sem arbitrar “se eles são propriedades objetivas das obras ou das construções sociais” (Ibidem, p. 135).

Esmiuçar as *respostas* dos públicos aos *chamados* dos artistas passa por destacar as lógicas e valores mobilizados por aqueles para representar e conferir significados aos elementos esteticamente arranjados pelos últimos. De caráter antropológico e isento da tomada de posição, esse trabalho se vê impelido, conforme Heinich, a “abandonar a crítica” em prol de “compreender as razões das representações e das ações” levadas a efeito pelos atores, no caso, os receptores menos familiarizados com as artes visuais, lançando luz para a relação que estes mantêm com os valores (estéticos ou não) no instante de interação com exemplares da arte (Ibidem, p. 86, 148). Deslocada da posição crítico-normativa, a “orientação analítico-descritiva” requer do pesquisador a disposição em “suspender todo julgamento de valor, de acordo com o preceito weberiano de ‘neutralidade axiológica’, de modo a tomar os próprios valores como objeto da pesquisa” (Ibidem, p. 153). Assim, em lugar de apontar a maior ou menor pertinência desses valores no trato com a arte, deve-se buscar identificar *quais* valores são esses e *como* eles se manifestam em relação à arte, desdobrando-os em análises descritivas.

Com a suspensão da diligência crítica, ganha espaço a possibilidade de “pôr em evidência as lógicas que permitem aos atores orientar-se” em suas condutas, leituras e valorações junto aos trabalhos de arte – captadas e expostas mediante uma embocadura investigativa que “não tem mais de decidir se os atores ‘têm razão’, mas *mostrar quais são suas razões*” (Ibidem, p. 154, grifo nosso). Aqui, as representações forjadas pelos

públicos em relação às obras convidam o pesquisador a discerni-las e explicitá-las em sua lógica e coerência internas. “Imaginárias ou simbólicas”, essas representações são colocadas no mesmo plano da realidade pela “visão abrangente” da sociologia da arte, que entende “o real e as representações [igualmente] como dimensões da realidade vivida” (Ibidem, p. 155). Nesse sentido, compete à visada sociológica chamar atenção para “as razões que podem ter os atores de se apegar a tais representações”, a fim de trazer à tona suas perspectivas, gestos e formulações discursivas, demonstrando o quão variados são os valores movimentados na interação com isso que se chama de “arte” (Ibidem, p. 119). É o “relativismo descritivo” que franqueia esse modo de abordar o problema, consentindo ao pesquisador “descrever as ações e as representações [...] com a única finalidade de compreendê-las” (Ibidem, p. 153, 156).

Heinich dirá, ainda, a propósito das “entradas metodológicas” favoráveis à compreensão de “como se distribuem os valores que as pessoas atribuem aos objetos [artísticos]”, que as condutas de rejeição e/ou negação da arte pelos públicos são mais “reveladoras” do que as de admiração, na medida em que ao divergir de suas propriedades expressam posicionamentos aferíveis e discrimináveis (Ibidem, p. 81). Já as condutas de admiração, guiadas pelo prazer estético, tendem à contemplação silenciosa ou ao compartilhamento tácito de valores, endossando o que se apresenta como arte. Aliás, acrescentando mais um aspecto decisivo para pensarmos as *negociações* da sociologia da arte com a história da arte, a autora afirma que “a depreciação ou a rejeição, eventualmente transformadas em vandalismo, têm *sua história*” (Ibidem, grifo nosso). Sobre isso, evocamos uma passagem de David Freedberg (2017, p. 37) presente em *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (\*AMD), na qual ele se lembra de que quando iniciou suas investigações sobre iconoclastia, no final dos anos 1960, “as pessoas me perguntavam frequentemente o que a iconoclastia tinha a ver com a História da Arte”, deixando transparecer nesse questionamento o pressuposto de que “a arte dizia respeito à nobreza do espírito humano e não às suas qualidades inferiores, à criatividade e não à destruição”.<sup>71</sup> Fazendo eco à afirmação de Heinich (2008, p. 12)

---

<sup>71</sup> Concentrando suas pesquisas nas formas modernas e contemporâneas de iconoclastia, Freedberg (2017, p. 40) situa como principal precedente para esse campo de estudos a “iconoclastia bizantina”, nos séculos VIII e IX. Segundo ele, porém, a prática iconoclasta está presente “desde os primeiros registros históricos”, podendo ser testemunhada nos palimpsestos de Lascaux e Chauvet (Ibidem, p. 42). O início das investigações do autor teve por objeto o surto iconoclasta no início da revolta dos Países Baixos contra a Espanha, em 1566, quando incontáveis pinturas e livros ilustrados foram rasurados, retificados, mutilados ou destruídos por motivos religiosos e políticos. Outras conjunturas históricas envolvendo “episódios iconoclastas” são analisadas pelo autor, como, por exemplo, a Revolução Francesa, a Revolução Russa, o fim da União Soviética, a guerra dos Balcãs e a intervenção estadunidense no Iraque, eventos

citada anteriormente, de que a arte representa “um mau objeto para o sociólogo”, o teor da recordação de Freedberg reitera um tipo de resistência que tende a vigorar diante de abordagens que relativizam a inquestionabilidade do valor da arte, ao passo que elas se mostram justamente dispostas a *discuti-lo*, sondando de que modo o reconhecimento do valor artístico pode ou não acontecer, e por quais vias.

Seja como for, os atos de recepção vertidos em depreciação, rejeição ou negação de determinada obra artística, ou de uma exposição como um todo, portam lógica própria, “reveladora de sistemas de valores não apenas artísticos, mas também sociais” (Ibidem, p. 81). Noutro texto de Heinich (2011), mencionado de passagem no capítulo anterior, chamado “A arte contemporânea exposta às rejeições” (\*AMD), a socióloga indica os livros de visitação de museus e congêneres, também chamados “livros de ouro”, como suportes privilegiados para a extroversão e registro de pontos de vista dos públicos em desacordo com aquilo que se encontra em exibição sob o título de “arte”. Tomando esse instrumento institucional como fonte estratégica de suas pesquisas – somado a correspondências enviadas aos museus por visitantes, depoimentos de gestores desses equipamentos, controvérsias envolvendo arte, matérias de imprensa sobre essas controvérsias e mesmo atos de vandalismo contra o patrimônio artístico-cultural –, Heinich (2008, p. 82) se dedica a “observar, classificar e contabilizar os tipos de rejeições manifestos espontaneamente [pelos públicos] diante de obras de arte contemporânea”. Dessa forma, reúne e organiza todo um repertório de “rejeições”, logrando agrupá-las em tipificações representativas da instância receptiva da arte e dos valores manifestos por ela. Observaremos esse procedimento metodológico mais de perto, em detalhes, na última seção deste capítulo.

É ilustrativa das rejeições que denotam registros de valor extrínsecos ao regime estético, a título de exemplo, a iniciativa de uma garota do interior da França, reportada por Heinich (2011) em seu texto, diante da exposição de arte contemporânea que acabara de visitar, dedicada a certa vertente artística nova-iorquina – não especificada pela autora. Já na porta, prestes a ir embora, a menina resolveu deixar anotado no livro de visitação do equipamento cultural de província, tributário das políticas de animação e democratização culturais no país: “Não compreendo como se paga as pessoas que fazem uma coisa qualquer ou rabiscam um traço milhões e milhões com os quais se poderiam alimentar os etíopes” (Ibidem, p. 85). Independentemente da pertinência da escala e da

---

acompanhados da “destruição massiva de imagens” (Ibidem, p. 40, 48). Também os atos de vandalismo praticados contra obras de arte modernas e contemporâneas integram o rol de investigações do autor.

causalidade invocadas pela jovem visitante da exposição, cumpre considerar dois pontos centrais para a discussão em torno do valor da arte, colocado em questão nesse gesto receptivo: (i) a recusa da visitante em atribuir valor artístico a “uma coisa qualquer”, realizada por supostos artistas que apenas “rabiscam um traço”, e (ii) a indignação diante do dispêndio de “milhões e milhões” que, em lugar de financiar aqueles desenhos aparentemente sem valor, poderiam muito bem ser usados para suprir necessidades alimentares de uma população (não francesa) em condição de vulnerabilidade nutricional.

Aqui, é o “registro econômico” que prevalece nas razões aludidas pela autora da anotação no “livro de ouro” da exposição para refutar as obras apresentadas. Como já dito, não cabe julgá-la, apenas tentar compreender suas motivações. Inspirada na “sociologia política e moral” de Luc Boltanski e Laurent Thévenot, Heinich (2008, p. 82) orienta suas análises, desenvolvidas *com base* em documentos como esse, no sentido de discernir “grandes ‘registros de valores’ comuns aos participantes de uma mesma cultura”, verificáveis nas respostas dos públicos à arte, porém “desigualmente investidos por uns e outros e mais ou menos solicitados pelos diferentes tipos de obras”. Além do “econômico”, a socióloga circunscreve os registros “estético” (quando o que está em jogo é a beleza e a própria condição de arte de uma obra), “hermenêutico” (quando se procura entender, sobretudo, o sentido de uma obra, seu significado), “ético” (quando o critério moral é privilegiado, servindo de crivo absoluto), “cívico” (quando o interesse geral, o bem comum, é colocado acima do valor em si da obra) e “funcional” (quando a comodidade e a manutenção da ordem utilitária são reivindicadas como direitos inalienáveis, não devendo ser perturbados pela arte) (HEINICH, 2011, p. 85-87). Vê-se, nessa diversidade de registros e critérios, que o reconhecimento do valor de uma obra ou exposição artística está sujeito a uma gama ampla de fatores que concorrem para a *promiscuidade* entre as “categorias estéticas” e aquelas oriundas do “senso comum” (Ibidem, p. 88).

Introduzindo o caráter performativo dos atos de recepção praticados pelos públicos da arte, Heinich (2008, p. 82) distingue a “sociologia da recepção” da “sociologia do gosto”, explorando não as preferências estéticas da audiência, típicas da segunda, mas as situações “que permitem *ver emergir* um julgamento” (grifo nosso), programaticamente perseguidas pela primeira. Deslocada não somente da abordagem priorizada pela estética, voltada especificamente às qualidades próprias às obras, mas também de um “sociologismo” que busca encontrar respostas “exclusivamente no olhar



dos contempladores, em outras palavras, nas características sociais dos públicos”,<sup>72</sup> a sociologia que interessa à autora, “da recepção”, perscruta as *relações que envolvem* “tanto as propriedades objetivas das obras como os quadros mentais dos receptores, e [também] os contextos pragmáticos de recepção (locais, ocasiões, interações)” (Ibidem, p. 84). São desses *enlaces conjunturais* que surgem os recursos com que, por exemplo, os públicos dos novos museus reconhecem, em maior e menor grau, com mais e menos pertinência do ponto de vista estético, com maior e menor nível de especificidade, os fatos artísticos, qualificando-os das formas as mais diversas – sempre dependentes das conjunções momentâneas aludidas por Heinich. A sondagem dessas situações, e da condição performativa que as caracteriza, fornece à sociologia, e a nós, aqui, um “programa de pesquisa rico em possibilidades” (Ibidem).

Ainda neste capítulo, voltaremos à condição performativa do público e de seus atos de recepção, valendo-nos para isso das ideias desenvolvidas por Warner (2005) a respeito do “público discursivo”. Por enquanto, basta atentarmos para o fato de que nessas *situações* envolvendo obras artísticas, quadros mentais e sentimentos dos públicos e contextos de recepção a “estética” figura apenas como *uma das modalidades* passíveis de movimentação para o reconhecimento e qualificação dos fenômenos artísticos, “paralelamente à moral, à sensibilidade, à racionalidade econômica ou ao sentimento de justiça”, como acabamos de ver no caso anedótico da garota francesa (HEINICH, 2008, p. 84). Heinich não deixa de reconhecer que “esses diferentes tipos de julgamento não têm a mesma pertinência, considerando a qualidade propriamente artística da obra” (Ibidem, p. 84-85). Contudo, fazendo jus à suspensão da diligência crítica e da disposição normativa frente ao caudal de atividades dos receptores da arte, ela sustenta que a “simples existência [de seus juízos heterônomos] basta para interessar o sociólogo, pois ele não busca julgar os atores, mas compreendê-los” (Ibidem, p. 85).

Disso advém um programa de pesquisa convergente aos propósitos desta tese, demandante de parâmetros que nos permitam dialogar com as disciplinas da arte por trilhas oblíquas, traçadas e indicadas por públicos “fora do lugar”. *Deixando-nos conduzir por esses atores*, nos pautamos pela máxima heinichiana de que “as rejeições importam tanto quanto as admirações, os não iniciados tanto quanto os iniciados, o mau gosto tanto

---

<sup>72</sup> É possível situar o pensamento sociológico de Pierre Bourdieu (2003, 2013) nesse quadrante, do qual Heinich se afasta, haja vista a centralidade atribuída pelo autor aos *habitus* e aos capitais culturais, por exemplo, dos visitantes mais e menos assíduos de museus, procedendo suas análises *a partir* dos marcadores sociais que, em tese, tendem a determinar a relação destes com a arte e com as regras de etiqueta de seus locais de exibição.

quanto o bom gosto, e as pessoas tanto quanto as obras” (Ibidem). Essas são linhas que nos liberam para negociar com as disciplinas da arte, revisitando seus marcos teóricos e as categorias relacionadas às posições e aos papéis reservados aos públicos a partir de *outras entradas*. Assim, é a *interdependência* dos programas artísticos diante de sua contraparte receptiva, catalisadora das relações entre proposições estéticas e valorações plurais, que orienta nossa abordagem. Esta se beneficia sobremaneira das contribuições de Heinrich, haja vista o equilíbrio (ou contrapeso) que a socióloga logra estabelecer entre os processos de percepção, identificação e avaliação, representativos da face receptiva, e os objetos artísticos em si. As coisas que se passam *entre* essas instâncias “solicitam a atenção do sociólogo” (Ibidem). Na condição de mediadores culturais, traduzimos essa disposição com a ideia-função de *públicos dos públicos*, dirigindo nossa atenção aos atos de recepção ensejados pelas obras artísticas, bem como pelas ofertas institucionais responsáveis por difundi-las – valendo-nos, em grande medida, de registros praticados por terceiros, aos que se somam nossos próprios.

Por fim, entre as diferenças observadas nas formas de rejeição à arte, Heinrich estabelece macrodistinções entre o modernismo e a arte contemporânea, destacando parâmetros igualmente caros à nossa investigação. A arte modernista, ela diz, se “orienta mais para a forma do que para o conteúdo. Ela é ‘impopular por essência’, dividindo o público entre uma minoria de iniciados e uma maioria de não iniciados” (Ibidem, p. 82). Nesse aspecto, evidencia-se a dificuldade do público ordinário em abstrair o conteúdo da forma plástica, naquilo que deveria ser o privilégio concedido à segunda, conforme o princípio estético “formalista”. Isso, aliás, remete ao que detalhamos no capítulo anterior sobre a pintura modernista, caracterizada por provocar no público toda sorte de sensações de “desconforto”, circunstância que o historiador da arte Leo Steinberg (2008, p. 23) identifica como “a situação do público” exposto ao tipo de arte inaugurada por artistas como Édouard Manet e Paul Cézanne. Para ele, contudo, tal condição inclui tanto a “massa carrancuda, anônima, intolerante, a quem chamamos público”, como também os próprios artistas, quando estes exercem o papel de público de primeira hora das obras de seus pares e se indispõem com suas desmesuradas experimentações formais (Ibidem). Retomando Rancière (2005), podemos inferir que, mesmo não sendo uma prerrogativa da arte modernista, o regime estético informa grande parte dessa produção, na medida em que ela se pauta pela autonomia da forma artística, nesse caso, das propriedades eminentemente plásticas das obras.

A clivagem entre os iniciados e os neófitos se acentua ainda mais, segundo Heinich (2008, p. 140), no caso da arte contemporânea, que se distingue não pelo privilégio da forma plástica, mas pela desconstrução permanente das “categorias cognitivas” que permitem identificar algo como arte.<sup>73</sup> Mediante a “transgressão sistematizada das fronteiras mentais e materiais entre arte e não arte, as proposições dos artistas contemporâneos provocaram um alargamento da noção de arte” (Ibidem). Se, por um lado, isso soa instigante aos públicos iniciados, dispostos a incorporar essa ampliação a seu “espaço mental”, por outro, vibra como afronta a boa parte dos não iniciados, que destituídos de instrumentos para abarcar esse alargamento das concepções de arte “reagem [a ela] reafirmando os limites do senso comum” (Ibidem). Sendo assim, embora as formas de rejeição às artes visuais modernista e contemporânea sejam notadamente distintas entre si, múltiplas em suas razões, elas geralmente portam em suas bases a dificuldade e a indisposição em lidar com o *valor da forma em si mesmo*, no primeiro caso, e com os *rompimentos das fronteiras convencionais da arte*, no segundo.

## 2.5 Momento etnográfico

Grande parte do que foi dito até este ponto nos conduz a incursões de cunho etnográfico no problema da recepção artística. É a pesquisa empírica, com sua vocação para o estudo de situações concretas, que permite lidar com os atos de recepção a partir de uma perspectiva inversa e emergente, já não com base nos programas artísticos e institucionais e em seus “contratos” prévios de fruição e envolvimento dos públicos, e sim *naquilo que se manifesta durante* os instantes em que estes se relacionam com a arte e suas plataformas de difusão e mediação. Vamos nos beneficiando, desse modo, da influência de sociólogas da arte como Nathalie Heinich (2008, p. 156), em sua abordagem “mais antropológica e pragmática” da problemática da recepção em arte, voltada ao acompanhamento e à “compreensão das representações” forjadas e defendidas pelos atores em suas relações com a produção artística, ao passo que estes “não cessam de provar suas capacidades de interpretar os laços entre a arte e o mundo vivido”.

Em contrapartida, a atenção dispensada à infinidade de laços deduzidos pelos públicos entre a arte e o mundo comum, sobretudo no caso das audiências não especializadas, credencia o pesquisador a descobrir uma gama de regularidades nas condutas e discursividades daqueles. Ao “seguir os atores” em seus atos de recepção e

---

<sup>73</sup> Pode-se afirmar, nesse caso, que artistas como Marcel Duchamp prefiguram problemas da arte contemporânea no seio do modernismo artístico, confrontando as pesquisas plástico-formais com preocupações (conceituais) relacionadas à natureza mesma da arte.

avaliação da arte, o pesquisador pode testemunhar suas oscilações entre os polos da autonomia e da heteronomia *através* desse “campo” (Ibidem, p. 148). Heinich comenta, nessa direção, que a “observação emprestada da etnologia” permitiu a realização de uma série de experimentos por parte dos sociólogos da arte, como, por exemplo, *Ethnographie de l'exposition* [Etnografia da exposição], investigação de 1983 em que a dupla Eliseo Veron e Martine Levasseur produziu registros filmicos dos trajetos feitos pelos visitantes, de maneira espontânea, em uma exposição de arte, o que permitiu aos pesquisadores estabelecer uma tipologia a partir da análise dos diferentes percursos e, por outro lado, de suas recorrências e padrões (Ibidem, p. 81). Outro experimento do gênero foi realizado, em 1991, por Jean-Claude Passeron e Emmanuel Pedler, intitulado *Le temps donné aux tableaux* [Tempo dedicado aos quadros], no qual a mensuração dos períodos de tempo votados à fruição das pinturas também fornecia recursos para a compreensão das atividades *dos* públicos (Ibidem).

Heinich (2008, 2011), de sua parte, vinculando-se a essa linhagem, realiza nos anos 1990 uma abordagem extensa baseada nos “livros de ouro” de museus franceses e congêneres, de onde extraiu um sem-número de registros textuais anotados em suas páginas por visitantes contrariados com aquilo que encontravam nas galerias dessas instituições. De posse desse *repertório de contestações*, assinaladas conforme os motivos mais variados, a socióloga se punha a “observá-los”, “contabilizá-los” e “classificá-los” de acordo com as modalidades de rejeição à arte sugeridas por suas linhas (como no caso da garota francesa, no equipamento cultural de província), tendo o critério axiológico como principal parâmetro de análise e compreensão do *corpus* reunido pela autora em seu périplo pelos equipamentos de arte da França (HEINICH, 2008, p. 82).<sup>74</sup> Nesse *retorno* ao material coletado, tratava-se de evidenciar “as lógicas subjacentes que conferem sua coerência à experiência tal como é vivida pelos atores”, valendo-se, nesse caso, de “relatórios que eles mesmos estão em condições de produzir”, a saber, os

---

<sup>74</sup> No texto “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (2022 [2000]) (\*AMD), Heinich detalha que, ao contrário dos EUA, onde as rejeições à arte contemporânea se encontram amplamente documentadas nas páginas da imprensa, na França essas controvérsias quase não adquirem repercussão pública, deixando-se notar em meios mais discretos, como nos livros de visita e nas correspondências endereçadas às administrações dos equipamentos de arte. Daí que a pesquisa desenvolvida pela socióloga em seu país só tenha sido possível em função de sua obstinação em convencer as direções dessas instituições de facultarem-lhe acesso a materiais de acesso restrito. O texto em questão tem tradução nossa, a partir do original “From Rejection of Contemporary Art to Culture War”, publicado em: LAMONT, Michèle; THÉVENOT, Laurent (Eds.). *Rethinking Comparative Cultural Sociology: Repertoires of Evaluation in France and the United States*. Cambridge University Press, 2000, p. 170-209. Nossa tradução se encontra publicada no dossiê Guerras culturais: políticas em confronto, que organizamos com Pablo Ortellado, para o periódico *Políticas Culturais em Revista*, v. 15, n. 1, 2022, p. 119-180.

comentários de protesto registrados nos livros de visita e, também, as eventuais correspondências encaminhadas aos museus (Ibidem, p. 155).

Próprias à natureza etnográfica das sondagens sumarizadas anteriormente, as fases de recolhimento de material/informação (*in loco*) e de retorno e dedicação a ele (no gabinete), representativas do trabalho de campo e da escrita analítica, respectivamente, levam-nos ao “momento etnográfico”, conceito de Marilyn Strathern (2017, p. 311) que se mostra crucial a nossos intentos. Afirmando que esse é, sobretudo, um “momento de imersão” em determinado contexto, a antropóloga ressalva que ele só se completa na conjugação com a atividade da escrita – inclusive porque mesmo o trabalho de campo se encontra previamente informado, ainda que não completamente, pelo exercício vindouro da escrita, no sentido das perspectivas analítico-descritivas vislumbradas pelo pesquisador de modo antecipado, relativas a seus propósitos investigativos (Ibidem). Em contrapartida, “as ideias e as narrativas” surgidas *da* atividade de campo, quando trabalhadas textualmente *a posteriori*, “têm de ser rearranjadas para fazer sentido no contexto dos argumentos e das análises dirigidos a outro público”, no caso, o leitor do texto oriundo do “momento etnográfico” vivenciado e ensaiado pelo antropólogo (Ibidem, p. 312). Em nosso caso, as noções e relatos emergidos de nossas experiências com os públicos das artes visuais, detalhadas mais à frente, são marcados por seu desencaixe patente diante dos vislumbres artísticos e das agendas institucionais.

Strathern (2017, p. 312-313) chama esses escritos de “apresentações literárias da experiência de campo”, destacando não se tratar de uma simples “atividade derivada ou residual, como se pode pensar de um relatório ou reportagem”. Esse entendimento da qualidade do texto em si está na base da proposição de que “a escrita etnográfica cria um segundo campo”, ou seja, reflete a experiência de campo ao mesmo tempo que adquire vida própria – distante, portanto, da mera condição de índice ou registro daquilo que se deu e se observou em campo (Ibidem, p. 312). Por isso, “a escrita só funciona se ela for uma *recriação imaginativa* de alguns dos efeitos da própria pesquisa de campo” (Ibidem, grifo nosso). Nessa via de sentido duplo – em que uma mão abre passagem para a observação e a outra, para a análise –, vivência e escritura se conjugam mediante a “justaposição entre campo e escrita”, constituindo o “momento etnográfico” (Ibidem, p. 357). A expressão que sintetiza esse “momento” é a de “uma figura vista duas vezes”, conforme os termos de Annelise Riles emprestados por Strathern (Ibidem, p. 317). A observação duplicada da “figura” se deve não somente ao fato de que a informação enfocada é, primeiramente, vista em campo e, depois, revista na escrita, mas também em

virtude de ela “ocupar o mesmo espaço conceitual”, incidindo antes e agora, delimitando com isso um “campo de atenção” que se atualiza constantemente, inclusive na leitura do texto (Ibidem). Vê-se, mais uma vez, que o expediente da *atenção* ocupa o centro de nosso estudo – e que, em vez de focalizar as obras artísticas, se dirige aos atos de recepção das audiências leigas das artes visuais, dada a posição de públicos dos públicos.

O “momento etnográfico”, como não poderia deixar de ser, também se distingue pelas singularidades que enfeixa, incluindo nisso situações específicas que *impressionam* o antropólogo em seu trabalho de campo, a ponto de se configurarem como *marcos* a partir dos quais suas investigações e escrituras se desenvolvem. Um “momento” determinante para Strathern em sua trajetória de pesquisa nas terras altas da Papua-Nova Guiné, junto aos Hagen, serve de ensejo para introduzirmos o que entendemos ser o *momento etnográfico motriz* desta tese. No caso da antropóloga, o “momento particular” junto a esse segmento da sociedade melanésia se fixou em sua memória quando ela entreviu, pela primeira vez, “as conchas amontoadas” pelos homens atarefados com a preparação de uma dádiva destinada a outro clã, no âmbito de suas doações cerimoniais sistemáticas (Ibidem, p. 324). O mérito e a abrangência dessa prática social não ocidental escapam ao escopo de nosso estudo, mas interessa reter o *instante* aludido por Strathern, no qual ela avista de relance, enquanto caminha, essa diligência dos Hagen com as conchas, “quase sumindo na curva de uma colina, pois o caminho levava os homens para fora de meu campo de visão” (Ibidem). Aqui, a atenção da pesquisadora de campo é subitamente atraída e sensibilizada por algo que “se tornou para mim um paradigma, um ponto de passagem teórico que mobiliza problemas diversos” (Ibidem, p. 325).

Em nosso caso, o “momento particular” que se encontra na base das investigações que vimos realizando, perpassando diferentes imersões, inclusive esta de que nos ocupamos agora, tem como cena paradigmática a do *grupo de escolares descendo do ônibus de excursão para ingressar no museu*. “Arquetípico” em nossa trajetória como mediadores culturais atuantes em instituições voltadas à difusão de bens artístico-culturais e à democratização do acesso a eles, esse instantâneo transicional condensa o *moto-contínuo* das sondagens que temos ensaiado já desde antes da pesquisa de mestrado,<sup>75</sup> e que ressurge nesta tese: *a atração de públicos não especializados exercida pelas instituições de arte e, particularmente, os atos de recepção protagonizados pelas*

---

<sup>75</sup> Cf. SILVA, D. M. *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas*. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo (\*AMD).

*audiências neófitas nesses ambientes e para além deles.* Não é ocioso reforçar que a animação cultural promovida pelos novos museus em escala global, como visto e revisto por nós, provê os alicerces dessa atração ampliada e intensificada de públicos, envolvendo estudantes, turistas e outros segmentos de consumidores culturais, para não dizer, ainda, dos detratores da arte.

Nossas incursões nesse contexto (territorial, situacional e conceitual) podem ser agrupadas em três ocasiões/modalidades distintas, mesmo que hajam sobreposições entre elas. A primeira corresponde ao período que vai de 2005 a 2008 e delimita o “mergulho” inicial nessa realidade, quando desempenhamos a função de *mediadores de exposição*, interagindo cotidianamente com públicos oriundos, em sua maioria, das redes públicas de ensino formal, em instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Lasar Segall, o Instituto Itaú Cultural e o Paço das Artes. A segunda diz respeito à retomada de inquietações surgidas e pré-elaboradas durante esse “mergulho inicial” – pressionado, e deveras limitado, por exigências operacionais, instrumentais e financeiras. O cerne dessas inquietações pode ser resumido na seguinte indagação: *Como lidar e o que fazer com o que emerge da relação dos estudantes com as ofertas institucionais e obras artísticas, sendo que parte significativa do que surge é incompatível com os programas artísticos e institucionais?* Subjacente à pergunta sobre “o que fazer com isso” estava o intento de conferir publicidade, e legibilidade, a esses desencaixes e às suas complexidades, fazendo-os repercutir para além das situações e dos círculos de participantes das visitas educativas.

A tentativa de elaborar uma resposta à última pergunta, por ocasião da pesquisa de mestrado, entre 2015 e 2017, implicou a incorporação do papel do “mediador-etnógrafo”, em um experimento a que demos o nome de *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas (\*AMD)*.<sup>76</sup> Realizada no âmbito de um programa de pós-graduação em arte, essa investigação nos facultava um tipo de imersão inédita no contexto das visitas com grupos escolares. Organizadas por mediadores de instituições como o MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, MIS-SP – Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Bienal de São Paulo e Instituto Tomie Ohtake, essas visitas conduzidas por terceiros permitiam que as acompanhássemos na condição de observadores, tomando notas das “réplicas” dos estudantes àquela oportunidade de acesso

---

<sup>76</sup> Disponível em: <[http://www.forumpermanente.org/rede/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas](http://www.forumpermanente.org/rede/diario-do-busao-visitas-escolares-a-instituicoes-artisticas/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas)>. Acesso em: 26 nov. 2021.

a equipamentos e bens artístico-culturais. Como o foco eram as condutas e discursividades manifestas pelos públicos escolares ao longo de todo o evento, *em relação a ele*, nos pareceu oportuno viajar de ônibus com as turmas, nos trajetos de ida e volta da escola à instituição de arte, durante os quais as expectativas iniciais e as avaliações posteriores dos jovens também podiam ser testemunhadas por nós.

Nosso papel como mediadores se completava posteriormente, com as transcrições e traduções textuais e gráficas das anotações realizadas *in loco*, conjugadas à escrita da dissertação, em um “retorno” afim àquele de que fala Strathern (2017) a respeito do “momento etnográfico”, quando podíamos “rever as figuras” registradas em nosso bloco de anotações, criando assim “um segundo campo”, um lugar de enunciação e endereçamento ao leitor. Esse “campo” tem a forma de um material gráfico em formato A3, com aproximadamente noventa laudas acondicionas em caixa projetada especialmente para recebê-las. Com tiragem de cinquenta exemplares, o *Diário do busão* (\*AMD) veicula desenhos e textos reproduzidos com a técnica da risografia, tendo sido entregue gratuitamente (junto com o exemplar da dissertação) aos departamentos educativos dos equipamentos artísticos visitados, com o intuito de *dar notícias*, aos agentes institucionais da arte, das condutas e formulações idiossincráticas dos estudantes em resposta ao modelo consagrado de promoção do acesso à arte e aos seus espaços de exibição. Essas “notícias” buscavam complicar a idealizada iconografia constituída por registros fotográficos que circulam em peças de divulgação, relatórios anuais, catálogos e matérias de imprensa, nos quais a presença de grupos escolares nos espaços de arte serve geralmente para galvanizar a imagem das instituições e de seus financiadores, na medida em que conotam seu compromisso com a *educação*.

De 2012 até o presente desta tese de doutorado, perpassando o período de desenvolvimento da dissertação de mestrado e de seu anexo materializado no *Diário do busão*: visitas escolares a instituições artísticas (2017), temos nos ocupado com a formação e organização do *Arquivo Mediação Documentária – AMD*, do qual o *Diário do busão* passou inclusive a fazer parte.<sup>77</sup> Correspondendo à terceira ocasião-modalidade de nossa imersão no contexto receptivo das artes visuais, o *AMD* procura redarguir não somente os registros idealizados da audiência, produzidos e veiculados pelas instituições

---

<sup>77</sup> Além do *Diário do busão* (2017), o *Arquivo Mediação Documentária* incorpora outros quatro experimentos de nossa autoria: *Episódios contrapúblicos* (2014-); *Públicos em emergência*: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas (2015-2017); *Postais mediativos* (2017); e *Anedotário públicos dos públicos* (2020-).



de arte, mas também o “hegemonismo” das disciplinas artísticas, no privilégio que concedem à face propositiva da arte, em detrimento de suas formas plurais, e heteróclitas, de recepção. Busca-se reunir, com o *AMD*, peças que documentam atos receptivos *ausentes* das propagandas institucionais e, ademais, *não compreendidos* pelas categorias de recepção consagradas pela história da arte. Em função da publicação de dois textos, um em âmbito nacional e outro em nível internacional, 2012 é um ano decisivo para nossa trajetória de pesquisa.

O primeiro, intitulado “Mediação como [prática documentária]” (2011-2012, p. 1) (\**AMD*), é de autoria do mediador e pesquisador Cayo Honorato e corresponde ao “texto de avaliação final do projeto [homônimo]” realizado no Centro Cultural São Paulo – CCSP, em 2011, em decorrência de sua seleção pelo Edital de Mediação em Arte, na primeira edição desse concurso público promovido pela Secretaria Municipal de Cultura. O projeto em questão envolveu, em sintonia com a vertente etnológica da sociologia da arte, a realização de dezenas de entrevistas com visitantes, frequentadores e funcionários do CCSP, pautadas pelo interesse do mediador “em dar visibilidade às ‘falas dos públicos’, na contramão de um discurso predominante no âmbito da mediação institucional” (Ibidem, p. 3). Em seu texto avaliativo, Honorato pondera que a ideia inicial, de que “todas as entrevistas deveriam ser publicadas sem distinção”, deu lugar ao entendimento de que elas “dão corpo a diferentes *aventuras*”, e que somente aquelas que apresentam “alguma *intensidade* artística”<sup>78</sup> é que deveriam ser publicadas (Ibidem, grifos do autor). Ele se refere, com isso, a “momentos de resistência a imposições simbólicas, [ao] colapso de certas separações entre territórios discursivos, [às] apropriações contraprodutivas do tempo etc.” (Ibidem). Assim como a nós, ao mediador interessava as agências dos públicos.

Já ali, Honorato entendia as entrevistas, as transcrições e a publicação das mesmas como *modalidades mediativas*, as quais tomavam o próprio CCSP e suas equipes de trabalho como destinatários endereçáveis pelo projeto. Repercutindo indiretamente o que diz Strathern (2017, p. 312) a respeito da produção de “um segundo campo” pela escrita etnográfica, o mediador reconhece que “as transcrições também são, de certo modo,

---

<sup>78</sup> A sustentação do caráter “artístico” das formas de atuação dos públicos, por Honorato, deve-se em grande medida ao seu argumento de que a *arte* não é uma prerrogativa dos artistas. Deslocada do caráter desinteressado e gratuito da arte em termos estéticos, sua compreensão de “artisticidade” abrange as *astúcias* verificáveis em gestos praticados por não artistas, em diálogo, a nosso ver, com o pensamento de Michel de Certeau. Cf. CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano* – 1. Artes do fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

aventuras”, sugerindo “proximidade com um trabalho de *tradução*, com uma poética da documentação”, além de se destinarem a um público que extrapola aquele formado pelos frequentadores do centro cultural (HONORATO, 2011-2012, p. 13, grifo do autor). O *retorno* às gravações em áudio se restringiu a algo em torno de uma dezena de entrevistas, com foco naquelas em que os entrevistados denotam “intensidade artística” em seus posicionamentos (será esta portadora da memória de algum “momento etnográfico” para o mediador?), ainda que essa “intensidade” não tivesse a ver, necessariamente, com a programação artística do CCSP, haja vista que boa parte dos entrevistados não recorria ao centro cultural para atender à sua “programação”, mas por outros motivos. Mais recentemente, duas dessas transcrições nos foram cedidas pelo mediador, com vistas a serem incorporadas ao *Arquivo Mediação Documentária* – inclusive porque o conjunto trabalhado por Honorato ainda não foi definitivamente editado e publicado por ele. A despeito da suspensão do processo iniciado por ele, o que está em jogo são, sobretudo, as colaborações intermediativas voltadas à constituição da mediação cultural em bases *documentárias*, propósito para o qual o projeto em questão representa um importante marco para nós.

Também em 2012, em nível internacional, foi publicado o estudo *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, resultado da investigação abrangente da crítica e historiadora da arte Claire Bishop sobre práticas artísticas participativas e colaborativas, abarcando o século XX e o início do XXI. Em que pese a incidência, na abordagem da autora, daquele mesmo “hegemonismo” de que falávamos – valorizador da face propositiva de uma equação que além de implicar a instância receptiva, também pode ser perturbada por ela –, ainda assim Bishop (2012, p. 45, 62, 83, 100) traz em chave episódica, entre as seções destinadas a explicitar os princípios estéticos da arte socialmente comprometida, passagens representativas de atos performatizados pelos públicos em face a obras e eventos artísticos, envolvendo, por exemplo, exposições de pinturas modernistas, *seratas* futuristas, espetáculos de rua, *happenings*, entre outros. Espalhados pelo livro, esses fragmentos reportam situações em que, por exemplo, os públicos (i) cospem em pinturas, rasgam-nas ou “sequestram-nas”, (ii) oferecem uma pistola ao líder do movimento futurista, propondo que ele se suicide no palco, (iii) acusam a apatia da multidão reunida em torno de um espetáculo pós-revolucionário na Rússia ou (iv) imiscuem-se em um *happening* para agredir fisicamente uma artista. Contudo, essas cenas um tanto bizarras figuram no relato de Bishop apenas de forma *anedótica*, ocupando posição visivelmente marginal no empreendimento crítico-históriográfico da

autora, focado nos programas e formas artísticos, principalmente nas estratégias por meio das quais eles implicam e mobilizam as audiências.

No presente estudo, porém, nos propomos transferir esse “anedotário” sugerido por Bishop (2012) – acrescido de uma expressiva quantidade de outros episódios reunidos por nós, colhidos entre as seções e peças do *Arquivo Mediação Documentária* – para o centro do debate, o que, desde a época em que “Mediação como [prática documentária]” e *Artificial Hells* foram publicados, tem nos exigido esforços voltados à coleta de registros de casos e à elaboração de traduções textuais, depurações, derivações, tipificações e análises calcadas nos atos performatizados *pelos* públicos, com ênfase nas audiências de perfil não especializado – dado que a condição leiga enseja toda a sorte de fruições e apropriações heterodoxas das artes visuais. Faz parte de nossa proposta metodológica, portanto, *ocupar* a discussão sobre recepção artística com precedentes de natureza eminentemente empírica, encetados por aqueles que, na condição circunstancial de públicos, são atraídos pelos fatos artísticos e institucionais, dedicando-lhes algum tempo e atenção – independentemente do grau de diligência e pertinência do ponto de vista estético, de acordo com os avais de Canclini (2016) e Heinich (2008, 2011, 2022) na condição de cientistas sociais.

## 2.6 Arquivo e anedotas, o *corpus* da pesquisa

Em termos epistemológicos, os gestos *amorfos* de recepção da arte são comumente mantidos na periferia do exercício teórico das disciplinas da arte, quando não simplesmente ignorados, enquanto distúrbios que ameaçam a visada crítico-normativa, preocupada em delimitar programas, definir critérios e estabelecer padrões desde as instâncias propositivas – seja do ponto de vista dos agentes artísticos estudados, seja da perspectiva dos próprios autores que, julgando e tomando partido, os estudam. A opção pelo viés descritivo e analítico, calçada pela sociologia da arte, pela antropologia e pela etnografia, nos abre um horizonte alternativo e pródigo em recursos empíricos para o estabelecimento de negociações com a história da arte, a crítica de arte e a estética, no sentido de com elas dialogar com base em conhecimentos forjados não a partir das proposições artísticas e institucionais, mas desde a instância receptiva, com as ferramentas conceituais que esta demanda, do mesmo modo que também as *enseja*.

Na condição de *corpus* principal desta pesquisa de doutorado – formalmente principiada no segundo semestre de 2019 –, o *Arquivo Mediação Documentária* corresponde, como adiantado, a um repertório cujo início do agrupamento de seus

exemplares precede o período de construção propriamente dito da tese, servindo-lhe de ponto de partida e manancial investigativo. Coligido por nós desde o ano de 2012,<sup>79</sup> esse arco de experiências documentárias provê elementos para aquilo que concebemos como *mediação cultural documentária*, postulando-a como um gênero discursivo *inscrito* no domínio das artes visuais – em diálogo e negociação com as disciplinas do conhecimento que as compreendem. A esse conjunto articulamos aportes teóricos provenientes da seleção bibliográfica de nosso estudo, formada por referências *solicitadas* pelas problemáticas inerentes ao *AMD*, com vistas a um empreendimento de caráter empírico-conceitual, em chave descritivo-analítica, ou analítico-descritiva – pois se trata de um revezamento constante entre essas disposições.

Caracterizadas por nós como dispositivos vocacionados a registrar, editar e facultar a circulação de expressões oriundas dos públicos – principalmente os não especializados, mas não somente – em seus instantes de interação com objetos e práticas artísticos, bem como com ofertas institucionais na área de artes visuais, as peças documentárias que integram o *AMD* se materializam nos seguintes formatos: (a) filmes e vídeos, (b) gravações sonoras, (c) livros e catálogos, (d) projetos e publicações, (e) estudos, artigos e ensaios, (f) matérias e dossiês jornalísticos, (g) *websites* e posicionamentos divulgados na internet, e (h) contos, roteiros, cartuns e anedotas. As peças do arquivo se encontram detalhadas, uma a uma, no apêndice desta tese. Nele se encontram, por exemplo, filmes documentários em que funcionários de instituições de arte, das áreas de atendimento e vigilância, falam de suas relações com as artes visuais; faixas de áudio em que crianças contam historietas fabuladas por elas a partir de obras do acervo de um museu; experimentos editoriais em que as reproduções fotográficas de obras de uma exposição são justapostas a enunciados manifestos pelos públicos diante dessas mesmas obras; fanzines em que mediadores e orientadores de público de museus expõem, por meio de textos, desenhos, colagens e fotografias, aspectos de seu cotidiano de trabalho junto aos visitantes; produções científicas que, ao refletir sobre a problemática dos públicos das artes visuais, dão notícias de gestos peculiares performatizados por estes; conjuntos temáticos de matérias circuladas na imprensa sobre situações em que as audiências de determinados eventos artísticos assumem protagonismo no curso dos

---

<sup>79</sup> A adoção desse marco temporal, coincidente com a publicação do texto “Mediação como [prática documentária]” (\**AMD*), sugere que “recebemos o bastão” da mão de Cayo Honorato (2011-2012) – interlocutor com quem inclusive compartilhamos experimentos na área –, dando sequência ao trabalho conjunto de composição da mediação cultural em termos documentários.

acontecimentos; plataformas digitais *on-line* cujo foco recai sobre manifestações dos públicos em resposta a exposições e obras artísticas; e narrativas textuais que operam no limiar entre realidade e ficção, tendo por fonte os mais diversos, e às vezes absurdos, atos de recepção da arte.

Ressalve-se, todavia, que a vocação para a documentação e circulação de expressões dos públicos das artes visuais corresponde menos a um propósito deliberadamente assumido por cada um dos exemplares do arquivo, e mais a uma identificação ou atribuição *a posteriori* de nossa parte, ainda que alguns deles arroguem expressamente esse compromisso – como no caso paradigmático de “Mediação como [prática documentária]” (\*AMD), de Honorato (2011-2012), mas não somente. Outros incorporam essa função apenas de maneira ocasional ou lateral – como se vê no ensaio “Mapeando o pós-moderno” (\*AMD), em que Andreas Huyssen (1992) ilustra suas ressalvas às formas de exibição da arte pós-moderna com as broncas dadas por vigilantes da Documenta 7 (1982) em seu filho Daniel, então com cinco anos de idade. Composta por sessenta e duas peças documentárias<sup>80</sup> – as quais existiriam apenas esparsamente caso não contassem com esse *liame* que as articula como materiais caros à discussão sobre o problema da recepção artística e, ademais, oportunos às estratégias de mediação cultural –, a coleção abre espaço para uma investigação *intermediada* sobre as possibilidades de percepção, registro, edição, tradução, circulação e produção de visibilidade, e legibilidade, para os gestos emergentes e responsivos dos públicos em seus instantes de aproximação e relacionamento com as artes visuais, e com sua institucionalidade. Algo que, em função da natureza performativa desses gestos, aspecto que detalharemos na seção a seguir, leva-nos a propor a recepção como um *ato*, uma atividade com temporalidade, expedientes e características próprios. Nesse sentido, valemo-nos dessas peças como *instrumentos de sondagem*, na medida em que elas nos oferecem *testemunhos* dos modos de atuação dos públicos no contato com a arte. Sempre que citadas no corpo da tese, como ocorrido desde o primeiro capítulo, as peças do arquivo aparecem acompanhadas de asterisco e sigla, desta forma, “(\*AMD)”.

O revezamento aludido anteriormente, da atividade descritiva para a empresa analítica, e vice-versa, tem na interação com as peças do *Arquivo Mediação Documentária* um lócus fecundo. O movimento pendular ensejado *entre* os materiais integrantes do arquivo e os ensaios analítico-descritivos exigidos pela tese, constituídos

---

<sup>80</sup> Sendo cinco delas de nossa autoria, como já indicado.

*mediante* a lida investigativa com os registros trazidos pelos itens do repositório, tem na experiência etnográfica uma baliza decisiva. Daí nosso recurso tanto às contribuições de Heinich (2008, 2011, 2022) como às de Strathern (2017). A propósito disso, cabe mencionar também a estratégia de João Cesar de Castro Rocha (2021, p. 23), em seu estudo sobre a “retórica do ódio” – segundo ele, constitutiva da subjetividade e da linguagem bolsonaristas,<sup>81</sup> tributárias do espectro político de extrema-direita. Interessamos reter o que o crítico literário chama, quanto a seu método investigativo, de “etnografia textual”, da qual se vale para “descrever, da forma a mais acurada que conseguir, a lógica interna da mentalidade bolsonarista” (Ibidem, p. 25). Para isso, Castro Rocha lança mão de elementos extensivamente colhidos em redes sociais digitais, letras de músicas, documentários, livros, legislações e documentos secretos. São esses materiais, obtidos em uma esfera pública belicosa e cindida como a brasileira, que lhe servem de base para o desenvolvimento de uma descrição analítica de fôlego sobre os modos de pensar e operar do bolsonarismo. No quarto capítulo, na descrição e análise de campanhas de repúdio a exposições de arte contemporânea no Brasil, na década de 2010, marcadas pela intolerância e ferocidade, trataremos especificamente dos perfis subjetivo e linguístico de atores identificados com o reacionarismo de extrema-direita.<sup>82</sup> Mas à parte disso, nosso trabalho “quase antropológico” junto ao *AMD* encontra, mais do que um paralelo, uma utilíssima cunha nos procedimentos investigativos desenvolvidos pelo crítico.

Aliás, no posfácio do livro de Castro Rocha (2021), sob o título de “‘Da urgência do agora à caracterização da ágora’: o *momento etnográfico* de João Cesar de Castro Rocha”, o historiador Cláudio Ribeiro (ROCHA, 2021, p. 368) distingue na “experiência metodológica e estilística” do crítico, materializada em “um tipo especial de *crônicas*”,

<sup>81</sup> Em alusão à base social e eleitoral do 38º presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro (então PSL).

<sup>82</sup> A historiadora Heloisa Murgel Starling (2022), em seu ensaio “Brasil, país do passado”, ajuda-nos a delimitar o sentido do termo “reacionário” no Brasil dos anos recentes. Segundo ela, o vocábulo permite “sumariar um comportamento político característico daqueles que se sentem atraídos por uma visão de mundo de extrema direita”, sendo esta uma escolha representativa da subjetividade que “se dispõe a engatar marcha a ré nos eventos históricos e fazer o relógio andar para trás” (Ibidem, p. 75). Na base dessa orientação estaria o sentimento de que “só existe chance de conserto para os estragos que se desenrolaram na sociedade brasileira [do ponto de vista ultraconservador] caso ocorra uma investida drástica de volta ao passado” (Ibidem). Destacando o que nos parece decisivo reconhecer, Starling comenta que “o reacionarismo adquire uma potência de engajamento e mobilização surpreendentes graças, sobretudo, ao uso de retórica e à moldagem de um conjunto de argumentos com aparência lógica fortíssima – mas fictícia” (Ibidem, p. 76-77). Tendo compreendido “que os direitos são a alma da democracia”, a figura reacionária é fiel à lógica inerente à sua designação: “ela vai reagir [a eles]” (Ibidem). Daí a obsessão em “executar uma ação destrutiva, violenta e robusta contra os perigos que ameaçam uma sociedade como consequência da manifesta tendência da vida moderna à democratização” (Ibidem, p. 76). Cf. STARLING, H. M. Brasil, país do passado. In: STARLING, H. M. (Org.). *Linguagem da destruição: A democracia brasileira em crise*. Heloisa Murgel Starling, Miguel Lago, Newton Bignotto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 70-119.

uma forma de abordagem “cuja expressão formal é o ensaio em prosa literária e o método, a *etnografia textual*” (grifos do autor). De nossa parte, ao uso que fazemos dessa mesma “etnografia textual” experimentada por Castro Rocha, acoplamos a modalidade expressiva, ou gênero, das *anedotas*, influenciados pelo caráter dos episódios narrados, como detalharemos mais adiante. Esse método etnográfico desenvolvido em meio aos “relatórios produzidos pelos atores”, para retomar uma ideia explorada por Heinich (2008, p. 155), se beneficia de uma “técnica heurística”<sup>83</sup> depreendida por Castro Rocha do segmento cronista da obra de Machado de Assis, para quem “a vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam” (ASSIS *apud* ROCHA, 2021, p. 370).<sup>84</sup> Os “míopes”, aqui, somos aqueles que acompanham os atores em seus movimentos concretos e simbólicos, a fim de tentar compreendê-los em função de suas atividades e das lógicas que estas denotam, abdicando dos grandes esquemas teóricos fornecidos, em nosso caso, pelas disciplinas da arte. Enxergando, sobretudo, os objetos situados a uma pequena distância dos olhos, o míope estaria mais apto a perscrutar aquilo que é o “mínimo escondido”, conforme outra expressão de Machado retirada da mesma crônica (Ibidem).

A “lição” disso não será outra: sondar entre o manancial de documentos coletados e coligidos aquilo que não se deixa captar pelas categorias estabilizadas e pelos marcos teóricos convencionados, na exata medida em que sua caracterização *exige* ser desdobrada, e assim delineada, através de descrições e análises acuradas dos atos protagonizados *pelos* atores, com seu estilo, linguagem, dinâmica e teor próprios. Como variação sobre o mesmo tema, Ribeiro (ROCHA, 2021, p. 380-381) denomina esse tipo de sondagem em meio aos registros produzidos pelos atores de “leitura etnográfica”, à qual o pesquisador deve se dedicar com a disposição de um “leitor atento, verdadeiro ruminante, [que] tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava ou parecia estar escondida”, de acordo com outro trecho de Machado de Assis, esse pinçado do romance *Esau e Jacó*. Vê-se que a “etnografia textual”, do modo como é proposta por Castro Rocha e comentada por Ribeiro, configura “uma forma de leitura literária”, ou seja, uma leitura que lida com as expressões dos atores procurando reconhecer nelas *lógicas próprias*, as quais devem ser examinadas de perto e, assim se espera, desemaranhadas e compreendidas (Ibidem, p. 381).

---

<sup>83</sup> Trata-se da adoção, ou mesmo invenção, de certos procedimentos e recursos que possibilitam ao pesquisador investigar fenômenos, facultando-lhe certas descobertas e compreensões.

<sup>84</sup> Trecho extraído de crônica publicada em 11 de novembro de 1900, no jornal *Gazeta de Notícias*.

Fazendo ecoar tanto as ideias de Strathern (2017) como as de Heinich (2008, 2011), Ribeiro (ROCHA, 2021, p. 380) corrobora a pertinência da duplicidade do “movimento entre a observação dos materiais coletados (das letras de músicas, das redes sociais, dos livros e documentários, das legislações e documentos secretos) e sua descrição analítica”, orientando o “segundo campo” de que fala a antropóloga em direção à “busca da identificação de uma coerência interna” às manifestações dos atores estudados, não no sentido de julgá-los, mas de compreender suas razões, na linha heinichiana. Daí a “leitura etnográfico-literária” de expressões e peças cotidianamente circuladas pelos bolsonaristas nas redes de (des)informação e socialização encontrar, no caso de Castro Rocha (2021), a forma da *crônica* como gênero propício à sua análise descritiva, no sentido de desdobrar e compreender as visões de mundo veiculadas por essas expressividades. A nós, dado o caráter heteróclito, marcadamente discrepante, de parte significativa dos atos de recepção de públicos não especializados diante dos programas em artes visuais, além do cunho episódico e marginal com que suas expressões figuram nos relatos fornecidos pelas disciplinas da arte, o gênero que julgamos mais propício é o da *anedota*, inclusive por sua vocação perturbadora do raciocínio lógico.

De volta a Strathern (2017, p. 331), a linguagem e o gênero mobilizados, a cada caso, pelos pesquisadores que se valem do método etnográfico estão atrelados ao imperativo de “fazer os fenômenos aparecerem em suas descrições”. A intersecção de trajetórias efetivada pelo “momento etnográfico”, em dinâmicas que se processam entre a observação e a análise, demanda o reconhecimento de que “a própria atividade de descrição tem um dinamismo intrínseco” (Ibidem, p. 315). E não nos enganemos pensando que essa é uma decisão exclusiva do pesquisador, isenta de convenções estipuladas pelo próprio material pesquisado. Como adverte Strathern, “ao se render às preocupações dos outros”, daqueles cujas práticas são acompanhadas e estudadas, a escrita etnográfica também se vê em alguma medida *conduzida* pelas lógicas operadas por esses “outros”, como fica evidente em sua ponderação: “embora eu possa pensar que estou organizando minha descrição das coisas que os Hagen faziam, eles também estão organizando minha escrita dessa descrição” (Ibidem, p. 317-318). Isso é igualmente válido para Castro Rocha (2021) em relação ao discurso bolsonarista, do mesmo modo que se aplica à nossa experiência pregressa junto aos grupos de estudantes que visitam exposições de arte de forma guiada e, também, à nossa imersão em meio às peças do *Arquivo Mediação Documentária* que registram atos heterodoxos de recepção praticados por audiências não especializadas.



Essa reciprocidade é inerente ao “momento etnográfico” e ao campo suplementar que ele instaura, da escrita, ao passo que “os etnógrafos se colocam a tarefa de não só compreender o efeito de certas práticas e artefatos na vida das pessoas, mas também *recriar* alguns desses efeitos no contexto da escrita sobre eles” (STRATHERN, 2017, p. 316, grifo nosso). Logo, é factível afirmar que a “significância” daquilo que o etnógrafo coleta a título de informações atinentes ao grupo com o qual se relaciona não só depende da “escrita posterior”, como também é *informada* pelas lógicas intrínsecas ao material analisado após o evento (Ibidem, p. 320). Entretanto, quando esse material é coletado, não estão claras as suas reais possibilidades de uso, cabendo ao pesquisador proceder seleções, ordenações, hierarquizações e edições *no retorno* a ele, já no processo de escrita descritivo-analítica. Esse “campo de informação” cobra do pesquisador, ademais, a elaboração de perguntas que guiarão seu trabalho de escrita a partir do material (Ibidem). É possível dizer, inclusive, que essas perguntas são em boa medida *provocadas* pelo próprio material e seus índices, produzindo dobras e possibilitando “*insights* etnográficos” mediante a descrição analítica, a ponto de poderem se tornar, eles mesmos, “categorias de conhecimento” para o etnógrafo (Ibidem, p. 325, 335). Neste ponto, a obstinação da figura machadiana do “miope”, com sua vista curta apta a discernir o “mínimo escondido”, encontra ressonância na abordagem de Strathern, para quem “o material é administrado de modo a separar o menos evidente do mais evidente e, assim, destacar o trabalho de elucidação” (Ibidem, p. 321).

Nossa investigação em torno dos atos de recepção de públicos leigos – quando estes entram em contato com as artes visuais e sua institucionalidade à revelia dos princípios estéticos que em tese delimitariam esse “campo” – tem por lastro, como já indicado, três andamentos distintos, embora parcialmente superpostos: (1) o período em que trabalhamos como mediadores de exposições, interagindo com públicos oriundos, em sua maior parte, da rede pública escolar; (2) o momento em que decidimos acompanhar, na condição de “mediadores-etnógrafos”, grupos de estudantes em exposições de arte, registrando, traduzindo e circulando suas reações por meio do *Diário do busão*: visitas escolares a instituições artísticas (2017) (\*AMD); e (3) o processo estendido de composição de um arquivo formado por peças cujo aspecto comum reside na documentação de instantes em que audiências majoritariamente não especializadas se relacionam com a arte, a ela respondendo a partir de critérios extraestéticos, subordinados a parâmetros do mundo comum. Esse último andamento, relativo ao *Arquivo Mediação*

*Documentária* (2012-), corresponde ao *corpus* desta tese, mobilizando-a ao mesmo tempo em que é mobilizado por ela.

Resta esclarecer, sobre a passagem de um andamento a outro, que estes não apenas mantêm vasos comunicantes entre si, como também *suscitam* os movimentos subsequentes, perfazendo nossa trajetória de pesquisa. Esse itinerário é perpassado pela preocupação com *o que fazer* com os atos de recepção “fora do lugar” – cabedal de episódios exponencialmente ampliado com o *AMD*, que, se tem o trabalho de mediação em exposições e a interação sistemática (e sistematizada no *Diário do busão*) com estudantes arregimentados pelas instituições artísticas como inspirações primevas, extrapola o repertório responsivo “escolar”, abarcando outros tantos perfis de públicos. Mas a inquietação inicial segue vibrando e nos pautando: *conferir publicidade aos desencaixes patentes na relação de audiências neófitas com programas artísticos e institucionais, com o acréscimo de que, agora, buscamos forjar instrumentos favoráveis à legibilidade das formas de atuação dos públicos, com especial disponibilidade diante daquelas que confrontam a arte e seus agentes*. A constituição desse instrumental toma, em nosso caso, as próprias expressões dos públicos como matéria para o desdobramento de parâmetros de análise e apreensão de suas especificidades.

Não podemos deixar de mencionar, com relação a isso, o impacto indelével que nos causou a série de ataques a exposições de arte no Brasil, no segundo semestre de 2017, desencadeada pelo encerramento antecipado da mostra “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), na cidade de Porto Alegre, em função da pressão violenta exercida inicialmente por atores civis orientados por critérios moralizantes e praticantes de gestos abominadores, seguida da decisão unilateral do Santander Cultural de extinguir a exposição. A incontornável necessidade de *compreender* esse fenômeno<sup>85</sup> – protagonizado por públicos não especializados de verve reacionária – estabelece um determinado viés para nossa imersão nas peças integrantes do *AMD*, com vistas a extrair delas, mediante a composição de anedotas e a derivação de uma tipologia, passagens que nos auxiliem a identificar e mapear *recorrências comportamentais e discursivas* nas respostas dos públicos leigos à arte – sobretudo contemporânea, mas não somente.

---

<sup>85</sup> Registramos a esse respeito a indagação do professor e artista Ricardo Basbaum, que na condição de arguidor em nossa banca de mestrado, ocorrida durante a onda de ataques a exposições no Brasil, no mês de outubro de 2017, problematizava as hipóteses e resultados da pesquisa: *Se se trata de reconhecer as atividades exercidas pelos públicos das artes visuais, particularmente aquelas que apresentam caráter desviante, como encarar os atos violentos perpetrados contra exposições, obras, artistas, curadores e instituições?* Não há dúvida de que essa interpelação mobiliza, em alguma medida, nossos esforços empregados na jornada do doutorado e, portanto, na construção desta tese.

Os processos documentários assumem, portanto, lugar central no andamento de nossa pesquisa, uma vez que permitem lidar com formas concretas e particulares de recepção e resposta dos públicos das artes visuais. Desse modo, a jornada de construção da tese nos possibilita, além da sistematização do *Arquivo Mediação Documentária*, uma incursão longitudinal em seu conjunto, beneficiando-nos da “etnografia textual” de que fala Castro Rocha (2021), com vistas à identificação, à seleção e ao desdobramento de substratos empíricos para a manobra conceitual a que nos propomos. As fases desse trabalho incluem: (a) concatenação e sistematização das peças documentárias do *AMD*; (b) detalhamento e divisão dessas peças por seções, definidas de acordo com seus formatos ou suportes (cf. apêndice); (c) elaboração de anedotas baseadas em episódios reportados pelas peças documentárias, representativas de atos de recepção visivelmente deslocados dos programas artísticos e institucionais; (d) derivação de múltiplas subtipificações a partir de cada situação de recepção narrada pelas anedotas; (e) subdivisão das anedotas em função de tipologia quadripartida sugerida pelo tom e teor das narrativas; e (f) uso dessa tipologia para refletir e conferir legibilidade a dois casos de estudo representativos de atos de recepção praticados por públicos detratores da arte.

A noção de *mediação* se deve, no *Arquivo Mediação Documentária* e em seus desdobramentos buscados pela pesquisa, ao fato de que as peças documentárias, assim como as anedotas e tipificações propiciadas por elas, não apenas registram e veiculam aspectos da relação dos públicos com a arte, como também *reendereço* suas condutas, enunciados e questões a um novo público, indefinido. Isto porque o trabalho de reunir, narrar, traduzir, tipificar, analisar, conceituar e publicizar os atos de recepção dos públicos das artes visuais *imagina* um público para os objetos semânticos dele resultante: arquivo, anedotas, tipologia, artigos,<sup>86</sup> comunicações,<sup>87</sup> texto da tese e demais inserções na esfera

---

<sup>86</sup> Durante a elaboração desta tese, tivemos oportunidade de publicar os seguintes artigos relacionados ao assunto: (1) “Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história”. In: *Ars*. São Paulo, 2020, v. 18, n. 40, p. 196-236; (2) “Passagens para o rumor do mundo, da marquise ao museu”. In: *Porto Arte*. Porto Alegre, 2020, v. 25, n. 43, p. 1-19; (3) “Transportes mediados: relações sociais agenciadas por índices materiais não ocidentais e obras de arte”. In: *Proa*. Campinas, SP, v. 2, n. 10, 2020, p. 60-79; (4) “Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a* controvérsias artístico-culturais”. In: *Poiésis*. Rio de Janeiro, 2021, v. 22, n. 38, p. 309-343 (este escrito com Cayo Honorato); (5) “Artistas, curadores e instituições perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais: a hora do contrapúblico e das guerras culturais”. In: *Pós*. Belo Horizonte, 2021, v. 11, n. 23, 2021, p. 263-288; (6) “Entre as ‘ditaduras’ do patriarcado e do feminismo: seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo”. In: *Políticas Culturais em Revista*. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 367-395; e (7) “Contrapúblico e público discursivo como pontos de passagem: derivando tipos de atos de recepção em artes visuais no Brasil dos anos 2010”. In: *Dissonância – Dossiê Estudos de contrapúblico*. Campinas, SP, v. 7, 2023 (no prelo).

<sup>87</sup> Ao longo do processo da pesquisa de doutorado, pudemos apresentar comunicações sobre o tema nos seguintes contextos: (1) *Escola de Arte Útil*, proposição da artista Tania Bruguera para a exposição “Somos muit+s: experimentos sobre coletividade” (2019), na Pinacoteca do Estado de São Paulo; (2) VII COCAAL

pública.<sup>88</sup> A exemplo dos públicos da arte, esse público também se constitui *na relação* com objetos semânticos, no caso, as elaborações resultantes de nossa investigação, na linha de compreensão de Warner (2005) em torno do “público discursivo” – decisivo em mais de um sentido para este estudo, e sobre o qual discorreremos na seção seguinte.

Aludimos, assim, a um público mediado por nós, ou melhor, por nossa pesquisa e por suas plataformas discursivas, e que possa tomar contato com situações receptivas em artes visuais que ele mesmo não presenciou – *in loco* e ao vivo –, como nós tampouco, na maior parte dos casos, mas que se encontram documentadas e trabalhadas com vistas à sua circulação e, quem sabe, à apreensão e à apropriação pelo leitor ou ouvinte. Quem lê estas e demais linhas da pesquisa poderá tomar parte nesse público, na medida em que dedica sua atenção ao conjunto apresentado aqui e alhures. Desse modo, ensaiamos uma espécie de dobra no expediente da *atenção* – central para a condição de público em termos discursivos –, voltando-a aos públicos das artes visuais e aos seus atos idiossincráticos de recepção. Daí nossa posição, enquanto pesquisadores e mediadores culturais, de *públicos dos públicos*, comprometidos com o registro, a tradução e a circulação de expressões

---

– Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, “O público no cinema e arte da América Latina” (2019), na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; (3) IV Seminário de Estética e Crítica de Arte, “Políticas da recepção” (2019), na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; (4) XI Seminário Internacional de Políticas Culturais (2020), na Fundação Casa de Rui Barbosa (evento cancelado em virtude da pandemia de Covid-19, mas cujos anais foram mantidos); (5) Seminário de Pesquisa “Cultura, práticas do presente e sonhos de continuidade” (2020), na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (*on-line*); (6) Encontro do Grupo Entre – Educação e Arte Contemporânea, “Públicos dos públicos” (2020), no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (*on-line*); (7) IV Simpósio Internacional Digital “Espaços da mediação – desenho como prática da memória” (2021), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (*on-line*); (8) VII Diálogos sobre Gestão Cultural (2021), no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (*on-line*); (9) Disciplina Tópicos Especiais em Educação em Artes Visuais, “A condição pós-crítica” (2021), ministrada pelo professor Cayo Honorato no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília (*on-line*); (10) Vídeo-aula “O mediador cultural: algumas reflexões sobre o campo” (2021), no Instituto de Artes da Unicamp (*on-line*); e (11) Conferência “Mediação como prática documentária” (2023), no Webnário da EducAtiva do Museu Nacional da República, de Brasília (DF) (*on-line*). Os eventos de número 2, 3, 4, 7 e 8 contam com anais nos quais se encontram publicados nossos textos-base para as comunicações.

<sup>88</sup> Entre essas inserções complementares, destacamos (1) o curso *on-line* ministrado por nós a convite da Galeria Aura, no primeiro semestre de 2021, intitulado “Recepção como elo da arte com o mundo”, ocasião em que nos valem de parte do *Arquivo Mediação Documentária* para a elaboração do conteúdo das aulas; (2) exposição coletiva “Contar o tempo”, no Centro Universitário Maria Antônia da USP, em 2022, com curadoria de Dária Jaremtchuk, oportunidade em que apresentamos parte da série *Episódios contrapúblicos* (2014-); (3) entrevista concedida à curadora Pollyana Quintella, junto com Cayo Honorato, intitulada “Instituições, guerras culturais e contrapúblicos conservadores”. In: *A palavra solta* (Rio de Janeiro), ed. 27, 2022; (4) conferência *Museums Without Walls* [Museus sem paredes], na Queen’s University, em Kingston, Canadá, no ano de 2022, quando a convite do professor Gabriel Menotti exibimos a série *Counterpublics Episodes* (2014-), em tradução para o inglês e reimpressa localmente; e (5) publicação, prevista para 2023-24, do *Anedotário públicos dos públicos* em forma de livro pela Publication Studio São Paulo, com edição e projeto gráfico de Laura Daviña, ilustrações de Nina Lins e texto de Eduardo Sterzi. Acrescente-se, ainda, a essas inserções (6) o *website* diogodemoraes.net, que alimentamos e mantemos atualizado com parte dos conteúdos relacionados à presente pesquisa.

oriundas destes últimos nos momentos de interação com a arte e suas instâncias de difusão. A tese, por sua vez, possibilita-nos um trabalho verticalizado junto a esse conjunto, dele desdobrando descrições e análises que ambicionam funcionar como contribuições para o debate das artes visuais, do ponto de vista das formas de recepção, em diálogo e negociação com suas disciplinas.

Acrescentamos, ainda, que nossa compreensão de *prática documentária em mediação cultural* se estende a ponto de abarcar situações de recepção artística referidas por textos ou cenas ficcionais, estes também presentes nas seções do *AMD*. Esta opção se justifica pelo fato de que, a despeito da ficcionalidade das narrativas de criadores como Marcel Proust, Don DeLillo, Thomas Bernhard, Alexander Sokurov, Charles M. Schulz, Pablo Helguera e Michel Laub, as mesmas encenam papéis assumidos e atitudes protagonizadas pelos públicos de arte em termos alegóricos, além de refletirem concepções desses autores sobre as formas de recepção, fruição e apropriação de obras artísticas e ofertas institucionais – com tendência para o desencaixe e o estranho. Além disso, nossa própria versão desses e de outros enunciados em forma de anedotas lança mão de aspectos da escrita literária, no que tange à formalização estilística, ao arranjo dos índices factuais, à localização e à contextualização dos ocorridos, ao ritmo das frases, ao posicionamento de fatos geradores de espanto ou surpresa etc. São esses recursos escriturais que, além de permitirem a (re)aparição dos gestos receptivos em suas peculiaridades, nos auxiliam na busca por despertar interesse pelas situações relatadas, buscando fazer delas objeto de atenção e interesse por parte do leitor.

Além do mais, é o escritor Jorge Luis Borges (1999) quem nos provoca e ajuda a reconhecer, pela abordagem literária, o caráter problemático das formas de classificação baseadas em uma perspectiva abstrata e pretensamente universal das coisas e situações que povoam o mundo, a saber, as taxinomias. Em nosso caso, trata-se de incorporar a suspeita borgeana acerca das capacidades representativa e ordenadora da linguagem para interpelar as categorias emanadas dos papéis atribuídos aos públicos por programas artísticos e agendas institucionais. A propósito disso, em “O idioma analítico de John Wilkins”, Borges (1999, p. 94) evoca uma “certa enciclopédia chinesa”, na qual o quadro planificador taxinômico está (surpreendentemente) ausente do método classificatório. Em seu lugar, surgem as arbitrariedades, ambiguidades, redundâncias, deficiências, contradições e vaguidões das subcategorias de *animais*, discriminados como:

- (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta

classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas. (Ibidem)

Tendo em conta os propósitos desta investigação, não podemos resistir à tentação de parafrasear esse improvável “verbete”, substituindo suas definições heterogêneas e imprecisas de *animais* por aquelas que, também diversas e vagas, aludem àquilo que os públicos *performatizam* e *denotam* tanto na arena artístico-institucional quanto no domínio da própria linguagem descritivo-analítica. Nessa paródia, pode-se especular que os públicos das artes visuais se caracterizam e se distribuem entre: (a) procedentes do turismo, (b) excitados, (c) geridos, (d) crianças, (e) fantasmas, (f) contrapúblicos, (g) jovens que disputam corrida nas galerias expositivas, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se movimentam freneticamente, (j) imponderáveis, (k) fotografados diante de fachadas de museus, (l) etcétera, (m) que acabam de vandalizar a obra, (n) que de longe parecem formigas no açúcar.

Instiga-nos, no inventário desenterrado por Borges (1999), o fato de os seres animais comparecerem textualmente referidos não em função de suas espécies convencionadas e estáveis, mas sim em referência às suas diversas condições, identidades, representações, ações, quantificações, impressões e, em termos metalinguísticos, classificações. Ao tomar contato com esse trecho de *Empório celestial de conhecimentos benévolos*, designação que nomeia a enciclopédia em questão, somos surpreendidos pela convivência de todos esses aspectos e marcadores em um mesmo quadro, que de saída parece ruir (Ibidem). Em vista dos problemas aqui enfrentados, interessa-nos lidar com os atos de recepção em artes visuais a partir de uma perspectiva hábil em congregar, a exemplo do arrolamento “sino-borgeano”, aspectos de natureza e procedência distintas para designar os públicos e identificar aquilo que eles *fazem e dizem* quando se relacionam com a arte, e com seus mecanismos de difusão e mediação.

Daí que a ênfase de Latour (2012) na elaboração de “relatos” calcados em descrições preparadas a partir dos rastros deixados pelos atores, na condição de índices de seus agenciamentos e intersecções em forma de rede, encontre lugar oportuno em nosso plano metodológico. Propondo a um doutorando da London School of Economics que “Se eu fosse você, deixaria os tais quadros [teóricos] de lado. Contenta-se com descrever o estado de coisas que tem diante dos olhos”, o sociólogo das associações nos açula ainda mais em nossa deliberada “miopia”, encorajando-nos a um exercício empírico-conceitual que *se deixe conduzir pelos atos de recepção em si*, não se

intimidando e dobrando-se à tradição crítica e aos marcos teóricos das disciplinas da arte (Ibidem, p. 209). A propósito, são as próprias anedotas desenvolvidas a partir de nossa incursão etnográfica no *Arquivo Mediação Documentária*, calcadas na leitura etnográfica, e literária, de seus materiais, que sustentam as ideias-hipóteses de que, de um lado, as categorias consagradas de recepção não dão conta das condutas esquisitas frequentemente adotadas pelos públicos leigos das artes visuais, e, de outro, que os gestos receptivos revelam atitudes e formulações dos públicos que, ademais, devem ser levadas a sério e desdobradas.

Adicionamos, por fim, que nossa iniciativa de ensaiar outras acepções e tipificações para os públicos das artes visuais, *em função* de suas agências receptivas peculiares, tem no relato de Warner (2005, p. 57) sobre os “públicos de sexo e gênero”, em particular os de orientação *queer*,<sup>89</sup> um precedente crucial. Acompanhando diferentes condutas e participações de mulheres lésbicas e de *drag queens* na esfera pública, estigmatizadas por suas condições marginalizadas, o autor identifica em suas aparições em seções de jornais e revistas modos alternativos de comportamento e comunicação, notadamente corporalizados e sexualizados, abertos às dimensões poética, afetiva e expressiva da linguagem – em contraste com os protocolos crítico-rationais que davam o tom na esfera pública burguesa. É por conta desse tipo de performatividade, inabarcável pela polidez e distanciamento das formas de interação discursiva na esfera pública, que Warner se vê impelido a lançar mão da noção de “contrapúblico”. Apesar do caráter a princípio progressista dessa entidade, ou do modo como ela é tratada pelo autor, o “contrapúblico” sugere inesperadas semelhanças com os detratores da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017) e, antes dela, os abominadores da 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem” (2014), casos de estudo aos quais dedicaremos maior atenção no quarto capítulo – embora, já neste, apresentemos as primeiras pistas a seu respeito. Por ora, cumpre abordar a condição “discursiva” do público e os atributos principais do “contrapúblico”, a eles cotejando alguns dos gestos performatizados pelos repudiadores dessas exposições.

## 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem

---

<sup>89</sup> Literalmente, o termo em inglês *queer* corresponde a algo ou alguém “estranho”, “esquisito”, “bizarro”. O adjetivo foi historicamente usado como forma de depreciar e estigmatizar pessoas LGBTQIA+. Contudo, parte dessa comunidade se apropriou do termo, incorporando-o em chave reversa, pelo viés da potência relacionada ao desvio das normas procedentes da heteronormatividade e da cisgeneridade.

Na década de 2010, no Brasil, diversos episódios envolvendo atos de recepção abertamente antagônicos a manifestações representativas das artes visuais questionaram, com veemência inédita, a pretensa disponibilidade dos públicos às criações dos artistas, às propostas curatoriais que as articulam conceitualmente e às ofertas institucionais que as difundem e medeiam. Ao fazê-lo, sobrepunham as dinâmicas da recepção e do repúdio em um mesmo gesto, frustrando as expectativas de que esses bens e oportunidades fossem acolhidos pela audiência – aposta comumente cultivada pelos agentes da arte com base nas premissas de que suas produções e iniciativas correspondem a recursos simbólicos e a ações institucionais cruciais para o avanço do processo cultural em bases progressistas e, também, de que estes fazem valer o direito da liberdade de expressão e a prerrogativa da arte de desafiar as normas do *status quo*.

Nesse sentido, o fenômeno que conjuga recepção e repúdio às artes visuais alcançou níveis surpreendentes, e alarmantes, no segundo semestre de 2017, quando uma onda detratora se alastrou por diversas instituições culturais e cidades do país, deixando perplexa a comunidade artística, que não soube o que pensar e como reagir à altura do levante reacionário.<sup>90</sup> As artes visuais, é necessário pontuar, não foram o único alvo dos ataques, mas ocuparam posição central na alça de mira de setores ultraconservadores da sociedade brasileira, tendo na exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” seu principal emblema de execração. Antes disso, porém, a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, já havia sofrido uma campanha sistemática de rejeição orquestrada pelo Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO, organização católica da sociedade civil de vocação tradicionalista declarada, que se insurgiu contra uma série de obras da mostra dedicadas a questões de gênero, sexualidade, aborto e religião, provocando o estabelecimento de classificação indicativa às mesmas e restringindo, com isso, o acesso de grupos escolares a manifestações artísticas tidas como sacrílegas e corruptoras da família pelos religiosos mobilizados.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> A esse respeito, o historiador da arte Sérgio Bruno Martins (2018, p. 27) afirma que, “no Brasil de 2017, [...] artistas, curadores e instituições [viram-se] perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais”, não conseguindo responder de maneira efetiva e eficaz à onda detratora.

<sup>91</sup> Cumpre evocar também “Heartbeat” [Batida do coração], exposição de Nan Goldin no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, em 2012. A mostra foi originalmente organizada para ocorrer no Oi Futuro. Entretanto, a menos de dois meses de sua abertura no centro cultural carioca, a instituição cancelou a exposição sob a alegação de que parte do conteúdo, que incluía imagens de crianças nuas, contrariava a orientação de seus programas educacionais. Após mobilização da classe artística diante da censura institucional, o MAM-RJ alterou sua agenda de exposições para acolher a mostra – não sem protestos de parcelas da sociedade civil e da moção de ações judiciais solicitando seu fechamento.



O fato de os detratores da arte, na conjuntura em questão, compartilharem várias características da entidade apresentada por Warner (2005, p. 119) sob a designação de “contrapúblico” – no sentido performativo, indecoroso e, não raro, hostil que ele atribui à “contrapublicidade” (*counterpublicness*) – suspendeu a vinculação exclusiva do conceito aos públicos de perfil progressista, como nos casos priorizados e discutidos pelo autor no livro *Publics and Counterpublics* [Públicos e contrapúblicos]. A princípio, pode parecer inapropriada a utilização de uma noção que, em sua mobilização pela teoria feminista, por exemplo, se voltava a refletir a organização política de grupos sociais subalternos na esfera pública (FRASER, 1997). Verificamos, todavia, que o conceito é passível de *alguma* reversibilidade, podendo ser movimentado em circunstâncias nas quais os protagonistas não sejam marcados pela opressão ou subalternidade. Também a revisão do “contrapúblico” efetuada por Camila Rocha e Jonas Medeiros (2020), a partir das intervenções de choque exercidas por atores de extrema-direita no cenário político brasileiro, faculta-nos a viabilidade de utilizá-lo para compreender as *formas* de atuação discursiva (em público) de personagens sociais não necessariamente subalternos.

Mas, como temos procurado formular com Cayo Honorato,<sup>92</sup> essa mudança não se limita a uma ampliação do escopo do conceito de contrapúblico, como se ele simplesmente pudesse se alargar a ponto de abranger e representar atores não subalternos em função de sua indecorosidade em público – ligada às suas condições performativa e discursiva. A reversibilidade talvez não se cumpra por completo, ou não de maneira coesa, uma vez que corresponde ao movimento que vai da ascensão de ultraconservadores na cena pública – os quais, a exemplo dos LGBTQIA+, também deixam de se enrustir e irrompem na esfera pública – à disjunção entre as instâncias *normativa* e *descritiva* que a noção parecia capaz de articular e fazer conviver. Ou seja, *nem todos* os padrões performativos verificáveis nos contrapúblicos analisados por Warner (2005) em seu estudo – focado nos públicos *queer* – podem ser encontrados nos detratores de exposições de arte “acompanhados” por nós. As aspas, aqui, se devem ao caráter intermediado desse acompanhamento, que se vale de peças documentárias do *Arquivo Mediação Documentária* para descrever as manobras desses abominadores.

Em contrapartida, a desarticulação entre o que, de um lado, a categoria *contrapúblico* sugere como padrões a serem verificados e, de outro, sua capacidade de *abrir caminho* para a descrição empírica de condutas discrepantes diante dos códigos e

---

<sup>92</sup> Cf. “Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a* controvérsias artístico-culturais”. In: *Poiésis*. Rio de Janeiro, 2021, v. 22, n. 38, p. 309-343, artigo escrito a quatro mãos, já mencionado em nota anterior.

atitudes exigidos pela esfera pública – e, no problema em tela, diante das expectativas cultivadas pela arte comprometida com agendas progressistas – nos conduz a uma incursão de cunho etnográfico em meio a atos de recepção (documentados em diferentes mídias) em desacordo acirrado com os programas artísticos e institucionais, num tipo de antagonismo que rasura as balizas políticas democráticas. Intermediado pelo *AMD*, esse exercício se beneficia significativamente de outra noção também trabalhada por Warner (2005, p. 66) no mesmo estudo, qual seja, a de *público em sentido discursivo* – ainda que o autor não utilize exatamente essa construção verbal.

Para estruturar a abordagem do que chamamos de “ato de recepção”, com a performatividade que lhe é própria, iniciamos (1) pela modulação *discursiva* do público, (2) revisando na sequência a noção de *contrapúblico* à luz de um exemplo específico de rechaço a manifestações contemporâneas das artes visuais, para depois (3) testar *tipos* deriváveis de atos receptivos registrados nas peças do *AMD*. Reiteramos que nossa interação com os itens do arquivo se encontra marcada, e modulada, pelo espanto diante dos gestos de repúdio que emergiram e se avolumaram vertiginosamente durante o segundo semestre de 2017, no Brasil, impondo-nos a tarefa de buscar compreendê-los em suas “razões” e procedimentos *a partir* das agências extensivamente operadas por públicos não especializados em desencaixe com os programas artísticos – não refletidas pelas disciplinas da arte. O caminho para isso se delineia, em nossa proposição, mediante o recolhimento e a reunião de passagens anedóticas que nos possibilitam relatar, desdobrar e tipificar seus fundamentos performativo e discursivo – quem sabe vertendo-os em “categorias de conhecimento”, na linha de Marilyn Strathern (2017, p. 325). Afinal, as bases para o entendimento dos atos de recepção “fora do lugar” não deveriam ser procuradas justamente nas condutas e enunciados dos próprios públicos alheios – quando não infensos – aos princípios estéticos?

Nossa aposta é de que os tipos provenientes desse exercício de cunho heurístico sejam propícios à representação e à produção de legibilidade para atos de recepção francamente estranhos às categorias consagradas, e estabilizadas, pela história da arte no que tange às posições ocupadas e aos papéis desempenhados pelas audiências na relação com trabalhos de arte, tais como *espectador*, *participante*, *interator* e *colaborador*. *Contrapúblico*, portanto, nos serve muito mais como referência e ferramenta para descrever, analisar, desdobrar e tipificar gestos receptivos opacos no domínio das artes visuais, do que como forma de categorização propriamente dita desses atos, como se fosse o bastante enquadrá-los por ele, o que não nos parece ser o caso. Nosso compromisso

investigativo é com a *atualidade* da diligência de procurar nomear aquilo que se mostra inominável, porque desbordante das formas convencionadas de classificação. Aqui, fica mais uma vez dito que as categorias de representação e compreensão das atividades exercidas pelos atores devem ser derivadas, de acordo com nosso entendimento do problema, de seus próprios movimentos e formulações.

É, portanto, de modo ambivalente que lidamos com essa noção. Ao mesmo tempo que o contrapúblico, da forma como o conceito é trabalhado por Warner (2005), nos provoca e encoraja a problematizar as categorias estabilizadas de recepção em arte – ao passo que sua utilização pelo autor deriva da atenção dispensada aos gestos performatizados por personagens da cena *queer* na esfera pública, em dissensão patente diante dos códigos e das condutas exigidos por esta –, ele também nos solicita uma ressalva. Esta advém da percepção de que a validade do contrapúblico como conceito operativo depende, em nosso caso, do cotejo de seus padrões (normativos) com as linhas performativas (descritíveis) manifestas pelos atores e atos que estudamos, especificamente em suas relações heteróclitas com o campo artístico-visual. Daí que, em lugar de somente enquadrar os atos idiossincráticos de recepção, e repúdio, com a categoria *contrapúblico*, pareça-nos mais promissor e consequente tomá-la como *ponto de passagem*: uma noção *a partir da qual* possamos ensaiar outras tipificações, com base na natureza das atividades dos públicos junto, e em contraposição, à produção e à difusão das artes visuais.

Em “Publics and Counterpublics”, capítulo central de seu livro homônimo, Warner (2005) chama atenção para três diferentes acepções do substantivo *público*, alusivas a formas específicas de implicação dos civis em configurações coletivas – ainda que as distinções entre elas nem sempre se deixam captar com toda clareza, conforme ressalva do próprio autor. A primeira se pronuncia em termos generalizantes, sendo “o público” sua denominação corrente (Ibidem, p. 65, grifo do autor). Este representa uma espécie de “totalidade social”, algo como “os civis em geral” (Ibidem). Suas macrodivisões correspondem a delimitações externas e extemporâneas às ações de seus integrantes, distinguidos apenas por pertencerem a uma certa nacionalidade, sociedade, estado, cidade e assim por diante. A esse sentido abstrato de público, que não diz muita coisa a respeito das características e atividades desse tão propalado papel social, pode-se confrontar uma segunda acepção, decididamente “concreta”, que o concebe como formação resultante da presença física dos corpos em um dado local, os quais se apresentam como mais ou menos mensuráveis; ou seja, como concentração

empiricamente verificável de pessoas em eventos com temporalidade e espacialidade definidas, total ou parcialmente demarcáveis (Ibidem, p. 66). Esse significado de cunho tangível abrange, a título de exemplo, indivíduos reunidos em espetáculos teatrais, exposições cinematográficas, exposições de arte, procissões religiosas, eventos esportivos e protestos políticos em praça pública.

Mas o interesse de Warner, e também o nosso, recai principalmente sobre a terceira compreensão do substantivo, oriunda das experiências – tipicamente modernas – da imprensa e da cultura do livro. Não “o” público total e abstrato nem sua contraparte “concreta” e localizável; trata-se, isto sim, de entender e desdobrar aquele “*um* público” que se (auto)produz *na relação* com textos em circulação – devendo estes ser tomados em perspectiva ampliada, de modo a também abarcar imagens, filmes, vídeos, peças sonoras, entre outros objetos semânticos dissemináveis (Ibidem, p. 66, grifo do autor). Na condição de artefatos representativos do *discurso público*, essas textualidades circulantes não se destinam a alguém em particular, mas a *qualquer um*. Esta, aliás, é condição decisiva para que sejam identificadas como enunciações públicas. Nisso elas contrastam com declarações ligadas, por exemplo, aos gêneros do “sermão” e da “fofoca”, cujas bases e destinos são as subjetividades individuais e os aspectos íntimos das pessoas que com eles se relacionam (Ibidem, p. 78).

Os efeitos que essas textualidades não pessoais, endereçadas a desconhecidos, possam produzir em seu público dependem exclusivamente da *atenção* dispensada a elas, o que deve se dar de maneira espontânea, livre de regulações tanto íntimas como institucionais, sugerindo um caráter performativo condicionado a nada mais do que aos “atos de leitura” – de recepção, portanto – em si mesmos (Ibidem, p. 100). Nesse caso, o substantivo em discussão passa por uma espécie de *des*-substantivação, a despeito da aporia da constatação, tendo em conta a condição contingente de suas operações leitoras, idealmente desimpedidas de pré e sobredeterminações. Dada a vigência temporária e necessariamente relacional dessa terceira acepção de público, tributária da dinâmica textual-circulatória, propomos designá-lo como um público em sentido discursivo ou, simplesmente, *público discursivo*, obtendo assim melhor fluência argumentativa.

Para situar o público discursivo histórica e culturalmente, devemos nos reportar ao advento da esfera pública, entre outros países europeus, na Inglaterra, a partir da segunda metade do século XVII, período da Restauração da monarquia inglesa – quando, pressionado por forças sociais, o Parlamento assume novas funções, modificando o sistema de governo. Contudo, a esfera pública não diz respeito ao Estado, ao contrário.

Deliberadamente separada do poder oficial, essa instância da vida social se processa no plano discursivo, enquanto ambiente letrado de interação fomentado pela cultura do livro e pela imprensa livre, destinado à discussão *privada* de temas de interesse *comum*. A separação entre a esfera pública e o Estado se explica pelo fato de que o público (discursivo) ativo na primeira tem o segundo como um dos principais alvos de suas intervenções críticas, baseadas em argumentação que se pretende racional e distanciada (FRASER, 1997, p. 70). Esse domínio extraoficial de debate público converge com o funcionamento da nascente sociedade civil (alavancando-a, inclusive), caracterizada pelas disposições e atitudes livres, voluntárias e ativas de seus membros (WARNER, 2005, p. 89).

Todavia, embora enquadrado pela cidadania burguesa e por seu modelo liberal de intercâmbio entre indivíduos pretensamente autônomos, supostamente autodeliberativos, o público discursivo não deve ser confundido com uma associação voluntária de civis em torno de compromissos afins, o que, por outro lado, pressuporia uma substantivação ligada à adoção de marcos e obrigações externos àquilo que o distingue: a discursividade e sua respectiva lógica circulatória. A propósito da centralidade do texto e de sua difusão entre desconhecidos, é por meio dos periódicos, entre outras mídias impressas,<sup>93</sup> que assuntos tidos como relevantes pelos segmentos civis – como gosto, moda, costumes, relações de gênero e política – ganham repercussão pública, deslocando do Estado e da Igreja a prerrogativa de estipular a agenda de temas comuns. A publicidade (*publicness*) depende, portanto, de iniciativas extraestatais e não religiosas para se efetivar como tal.

A ideia de um público discursivo adquiriu, por sua vez, posição privilegiada e influente no repertório cultural da modernidade, cruzando fronteiras e períodos. Warner (2005, p. 67) dirá, a respeito dessa proeminência atrelada aos meios de reprodutibilidade da informação, que o sentido de base textual-discursiva atribuído ao público é “completamente moderno”. É por meio dele que se pode divisar a relacionalidade entre desconhecidos, constitutiva das interações sociais mediadas pela palavra impressa, as quais se assentam numa espécie de “estrangeiridade” (*strangerhood*) que, deslocando-se do padrão de comunidade como corpo coletivo, sugere uma ação comum entre aqueles que não necessariamente se conhecem, e mesmo que se conheçam se portam como indivíduos independentes; portanto, uma atividade entre estranhos que dedicam seu tempo e atenção a páginas, tópicos e preocupações coincidentes (Ibidem, p. 75). Esse

---

<sup>93</sup> Entre essas outras mídias, pode-se considerar os panfletos, folhas volantes em geral, cartazes, folhetins e reproduções de relatos escritos sobre temas de interesse comum, sem falar dos livros.

ambiente textual compartilhado por incógnitos propicia, inclusive, o advento de *outra concepção comunitária*, algo que Jacques Rancière (2005, p. 19) identifica como “comunidade dos leitores”, uma experiência comum desprovida de vínculos consolidados e de legitimidade institucional, “desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra”. Esse diagrama imaginário, alusivo à trajetória delineada pelos textos, permite-nos vislumbrar o tipo de “entidade social” ensejado pela palavra escrita e reproduzida (WARNER, 2005, p. 12).

Cabe indagar, entretanto, a pertinência do público discursivo enquanto categoria funcional válida em contextos que extrapolam o da florescente – depois estabelecida e, posteriormente, modificada em sua estrutura – esfera pública burguesa.<sup>94</sup> Essa interrogação aparece já na introdução do livro de Warner (2005, p. 9), quando ele se pergunta sobre como podem pertencer à mesma ordem de público tanto os leitores londrinos, por ocasião da ebulição editorial entre os séculos XVII e XVIII, como os frequentadores de cinema em Hong Kong, em pleno século XXI. Como se vê, a questão apresenta um duplo problema a ser enfrentado: (1) O que há em comum entre as atividades dos leitores de jornais impressos, habitantes de uma capital europeia dinamizada por iniciativas de tendência republicana, e os habitantes dessa ex-colônia britânica, hoje região administrativa da China e centro financeiro global, que acorrem às salas de cinema para conferir os produtos cinematográficos da indústria cultural? (2) Em que medida os frequentadores de cinema honcongueses podem ser considerados também um público discursivo, e não apenas aquele público “concreto”, uma vez que se dirigem a um local determinado, em certo horário, reunindo-se na sala de projeção?

Antes de tentar responder a essas questões, consideremos o que afirma o autor sobre o “conceito moderno de um público [discursivo]” e do deslocamento que este experimenta a partir de seu ambiente e período primeiros, resultando em sua proliferação e adaptação a tantos outros (Ibidem, p. 10). Segundo Warner, essa compreensão discursiva de público “flutuou livre desde o seu contexto original”, a exemplo das noções de *mercado* e *nação*, passando a integrar “o repertório de quase todas as culturas” (Ibidem). A despeito do poder de imposição ocidental de matrizes conceituais como essas – o que reflete a empresa colonial em sua face epistêmica –, é inegável “a extensão global dos

---

<sup>94</sup> Para uma abordagem detalhada sobre o modo de funcionamento da esfera pública burguesa, assim como a respeito das mudanças de estrutura que ela sofre com o surgimento do Estado de bem-estar social, de um lado, e da indústria cultural, de outro, ver: HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

públicos [discursivos]” e a “mudança [que promoveram] nas condições de comunicação”, no sentido de transpor formas locais de controle comunicativo (Ibidem). Daí a sugestão do autor de que o público discursivo seja pensado numa “dimensão metacultural”,<sup>95</sup> contrabalançando à injunção epistêmico-cultural dos centros metropolitanos as possibilidades descortinadas por sua incorporação pelas periferias coloniais (Ibidem, p. 11).

Já a busca por respostas do que possa haver de comum entre as atividades ou, melhor dizendo, entre os atos de leitura dos consumidores de jornais na Londres de séculos passados e os atuais frequentadores de cinema honcongueses – e, por conseguinte, os detratores de exposições no Brasil – nos traz pistas para a verificação de se, além de “concreto”, esses aficionados em exibições cinematográficas poderiam ser também considerados na modulação *discursiva* do substantivo. Para nos auxiliar com isso, lançamos mão de dois expedientes fundamentais à esfera pública, ao discurso público e, por conseguinte, ao público discursivo, a saber, a *circularidade* e a correlata *reflexividade* essenciais ao fenômeno da publicidade (*publicness*) (Ibidem, 84-85). Coetâneas e complementares, essas dinâmicas dizem respeito aos movimentos desencadeados e aos efeitos gerados pelos textos em sentido público, logo, despersonalizado.

Quanto ao primeiro aspecto, vale retomar uma imagem já usada no primeiro capítulo a respeito da reciprocidade da disposição participativa entre os públicos e os artistas: o dilema “do ovo e da galinha”. Warner também recorre a esse enigma, levando-nos a inquirir quem vem primeiro: o discurso ou o público? Ao transferir o problema para os exemplos em discussão, chegamos a sentenças como: Quem surge primeiro, o jornal ou o leitor? E ainda: o filme ou o espectador? Em ambos os casos, constata-se, de um lado, que a vigência do objeto de atenção não se sustenta sem que haja um interesse potencial por parte de seu fruidor e, de outro, que o fruidor só pode atuar como tal se houver um objeto que lhe solicite atenção, proporcionando a atividade receptora. Impossível de ser equacionado, resta adotar o enigma como sinal eloquente daquilo que o autor enxerga como “circularidade *autotélica* do discurso público”, que não existe senão para ser dirigido a um público, o qual, em contrapartida, só existe em função do discurso que lhe é endereçado e da atenção que dispensa a ele (Ibidem, p. 68, grifo nosso).

---

<sup>95</sup> A vigência da esfera pública no Brasil, em sua modulação pós-burguesa e ativa no processo de abertura política pós-ditadura militar (1964-1985), é discutida pelo sociólogo Sergio Costa em: *As cores de Ercília: esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Se estivermos de acordo que, no quesito “circularidade autotélica”, os leitores londrinos de outrora e os frequentadores de cinema honcongueses de agora compartilham a mesma condição, então podemos dar mais um passo para a demonstração de sua paridade discursiva. Ao ter em conta que, para vigorar como discursivo, o público *precisa* se relacionar com um objeto-não-pessoal-difundível que o caracterize como tal, notamos então que tanto os leitores de notícias como os espectadores de filmes se *autoproduzem* como um público, na medida em que, imaginados/projetados pelos periódicos e pelos longas-metragens, dedicam sua atenção a eles. Atenção que, importa dizer, prescinde de uma “qualidade cognitiva” preestabelecida ou ideal (Ibidem, p. 87). Noutros termos, é indispensável que haja alguma forma de “captação ativa” (*active uptake*), ou “ato de atenção”, por parte do fruidor, mesmo que estes sejam sonolentos, ou mesmo displicentes (Ibidem, p. 88). Destarte, também o leitor modorrento de gazeta, largado na poltrona da sala de sua casa, bem como o espectador semidesperto de cinema, que depois da jornada de trabalho se deixa embalar pela sessão noturna do filme em cartaz, ocupam a posição do público discursivo.

Mais ou menos compenetrado na textualidade (escrita ou imagética) que julga digna de atenção, o público discursivo se produz temporariamente de maneira *voluntária*, “independentemente das instituições do Estado, das leis, das estruturas formais de cidadania, ou de instituições preexistentes” (Ibidem, p. 68). Por esse motivo é reconhecido como “soberano em relação ao Estado”, e também diante dos ditames do capital – ainda que não esteja isento das pressões de ambos (Ibidem). Seja na Inglaterra da Restauração, seja na Hong Kong que, desde 1997, se equilibra entre os *status* de zona autônoma de livre mercado e de região administrativa controlada pelo socialismo chinês, a procura pelos jornais e pelos filmes se dá com independência diante de quaisquer deliberações oficiais, ou apenas externas às escolhas intransferíveis de seus públicos. É nesse enganchamento voluntário e temporário que o público discursivo denota sua condição *performativa*, vigorando como tal *enquanto* se relaciona com os discursos que circulam na esfera pública.

A “soberania civil” comum aos públicos discursivos londrino e honconguês depende, ainda, de uma confiança que ambos necessitam nutrir quanto à capacidade de se auto-organizarem em torno de textualidades produzidas e circuladas de acordo com leis próprias, sob o risco, em caso contrário, de se limitarem aos papéis de tutelados do Estado ou, de outra parte, de “camponeses do capital” (Ibidem, p. 69). Tal confiança na dinâmica discursiva sugere o caráter eminentemente político da atividade de seu público,



ao passo que pertencer a ele – momentaneamente, sempre a depender da disposição atenta – e a possibilidade de atuar para além de quaisquer enquadramentos formais aparecem, nas situações mencionadas, como uma necessidade vital e cidadã, esquivada a determinações anteriores à interação contingencial na esfera pública. A volatilidade atrelada à dinâmica textual circulatória dota a sociedade civil de recursos *em tese* livres de prescrições que lhes sejam externas.

Essa relação espontânea e performativa com o discurso público, comentada até aqui do ponto de vista da recepção, também envolve sua contraparte responsiva e produtiva, oriunda desse mesmo público. É aí que entra em cena a segunda dimensão destacada anteriormente, da *reflexividade*. No caso dos periódicos, sua circulação gera, além dos atos de leitura, respostas materiais dos leitores, as quais se manifestam sob a forma de citações, recortes e justaposições, comentários corretivos ou complementares, sugestões de pautas e controvérsias envolvendo as linhas editoriais dos veículos, com a seção “cartas dos leitores” funcionando como um dos canais disponíveis para acolher devolutivas como essas. Por meio delas, não somente os leitores se inteiram das atividades crítico-ledoras de seus pares civis e discursivos, mas nós mesmos passamos a considerar, nesta análise, o fato de que o endereçamento público pressupõe “um campo de citações cruzadas de muitas outras pessoas falando ao público” (Ibidem, p. 95). Logo, nota-se que um texto não é capaz de constituir, por si só, um público. Tal composição se dá em virtude da concatenação de enunciações, réplicas, tréplicas e quadruplicas ao longo do tempo (Ibidem, p. 90).<sup>96</sup>

Do texto, passamos ao intertexto e, assim, à intertextualidade inerente ao público discursivo. É ela que, no diagrama imaginário sugerido pela circulação aleatória das textualidades, demonstra que estas não somente trafegam em direção diversas, como também fomentam produções discursivas em sentido distribuído. Como já assinalado, no discurso público um enunciado nunca se dirige a alguém em particular, mas a um público despersonalizado, virtual e imensurável, que existe em estado de potência, e que, além disso, combina seus atos de leitura com uma multiplicidade de respostas, ou mesmo *atos de escrita*, tecendo a malha citacional responsável por conferir publicidade (*publicness*) ao composto discursivo em jogo. Talvez fosse mais apropriado dizer que os atos de leitura

---

<sup>96</sup> Isso se apresenta de modo mais coerente, advirta-se, num ecossistema informacional baseado na periodicidade regular e pontual das publicações, como no caso dos diários impressos de notícias. Algo que o advento e a popularização da internet, com sua dinâmica temporal não linear e hipertextual, tornarão muito mais difuso.

já trazem consigo (virtualmente) os *de escrita*, fundindo-os numa atividade que relativiza as separações e hierarquizações entre quem produz e quem consome informação. Daí que, no âmbito de nossa investigação, as formas de repúdio praticadas pelos detratores da arte sejam entendidas como parte constitutiva de seus *atos de recepção*.

Embora Warner não se ocupe do exercício da reflexividade no caso dos frequentadores de cinema honcongueses, podemos fazê-lo por nossa conta. Acrescentando que, hoje, o consumidor de filmes dispõe, entre outras plataformas, da internet como meio de veiculação de seus atos de leitura e escrita, ou de *leitura como escrita*, associados aos filmes que assiste, podemos elencar uma série de manobras discursivas possivelmente ensaiadas pelo hipotético espectador de Hong Kong, que após assistir a uma “película” específica, no cinema X, localizado na porção Y do território (ou em sua própria casa, via *streaming*), pode vir a se ocupar com: (i) gravar um vídeo-depoimento e postá-lo no YouTube, antecipando o enredo do filme a outros possíveis espectadores; (ii) piratear o título e disponibilizá-lo num canal alternativo para *downloads*; (iii) inclui-lo na curadoria de um cineclube local; (iv) destacar e comentar pontos de interesse do filme numa rede social; (v) publicar texto crítico em *website* especializado; (vi) recortar e editar trechos do filme, modificando suas legendas em função de tema alheio ao conteúdo original e devolvendo-os à circulação; e (vii) selecionar alguns frames e montar uma série fotográfica com pretensões artísticas, expondo-a num espaço de arte. Ele também pode, caso se sinta pessoalmente ofendido com a abordagem do filme, (viii) criar uma campanha de boicote à obra fílmica, lançando mão de petição pública *on-line*. Como se vê, são inúmeros os desdobramentos factíveis, do ponto de vista da reflexividade do discurso público.

Nós os elencamos aqui justamente para, à concretude da presença do nosso honconguês na sala de cinema (ou mesmo na sua casa, diante da TV ou da tela do computador), somado aos demais espectadores presentes (quem sabe sozinho), confrontar a virtualidade discursiva de seus atos de leitura *como escrita*. É nesse registro que ele participa do público discursivo, na medida em que, segundo Warner (2005, p. 123), a “agência” desse público se dá pela “transposição de atos de leitura privada para a soberania da opinião”, o que prevê sua publicização em diferentes meios. A propósito dessa passagem entre os domínios privado e público, o autor dirá que os verbos representativos da agência do público discursivo remetem diretamente à “leitura privada”, que por sua vez é “transposta ao agregado de leitores” (Ibidem). Enquanto leitor, o público discursivo pode “examinar, perguntar, *rejeitar*, opinar, decidir, julgar e assim por diante”

(Ibidem, grifo nosso). São essas, também, as coisas que o espectador de cinema faz quando “capta ativamente” um filme, traduzindo-as e transpondo-as para outros espectadores em potencial. Trata-se de conceber a atividade leitora-espectadora “como decodificação silenciosa, privada e replicável – enrolando, murmurando, fantasiando, gesticulando, fazendo-se ventríloquo, escrevendo marginalias e assim por diante” (Ibidem). São esses *movimentos a um só tempo de recepção e expressão* que dão asas a seus pareceres de leitor-espectador, endereçáveis a tantos outros.

Entretanto, o processo descrito – válido para o leitor londrino tanto quanto para o espectador de cinema honconguês – não está livre de contradições. Imaginado e projetado pelo discurso, o público aqui representado como *entidade social auto-organizada em torno de seus enunciados*, ainda assim, “requer formas e canais preexistentes de circulação” (Ibidem p. 106). Embora o público discursivo dê a impressão de ser indefinidamente aberto a desconhecidos, ele acaba por selecionar seus participantes em função de critérios como: “espaço social compartilhado (embora não necessariamente em sentido territorial), *habitus*, interesses específicos, referências internas a grupos e formas circulantes inteligíveis (incluindo idioletos ou gêneros discursivos)” (Ibidem).<sup>97</sup> Esses critérios portam um “conteúdo positivo”: por um lado, garantem que o discurso irá “circular por um caminho real”, portanto, transitável; por outro, contudo, “limitam a extensão desse [mesmo] caminho”, já que restringem suas formas de acesso (Ibidem). Se é verdade que o discurso público se dirige a qualquer um, o mesmo não pode ser dito em relação à universalidade desse “um qualquer”, digamos assim. A semelhança com os públicos contrariados e não iniciados da arte não é, portanto, mera coincidência.

É indispensável que o discurso (dirigido a um) público procure ampliar e estender sua circulação ao máximo. Do contrário, seu público seria reduzido a um grupo delimitado, ou mesmo a uma comunidade em sentido tradicional. Sua ambiguidade reside exatamente nisto: apesar de se pretender aberto a qualquer um, ele se vê obrigado, para que seja socialmente viável, a “caracterizar o [seu] espaço de circulação”, o que, por sua vez, denuncia que ele carrega conteúdos e especificidades de um grupo, ainda que se esforce por disfarçá-los e transcendê-los (Ibidem). Essa dissimulação se justifica por sua razão de existir, ou seja, alcançar qualquer um, e não alguém em especial. Mas, para fazer desses estranhos-desconhecidos-quaisquer *um* público, o discurso “deve localizá-los como uma entidade social” (Ibidem). Eis a contradição interna ao conceito. Essa

---

<sup>97</sup> A propósito do *habitus* e de sua correlata vocação para delimitar espaços de produção e fruição simbólicas, ver Bourdieu (2013).

ambivalência, contudo, deixa brechas para que públicos menos afeitos a determinadas linguagens e pautas se infiltrem na circulação e reflexividade de determinado composto textual, nele produzindo distúrbios. E isso, como se poder intuir, diz respeito à nossa discussão sobre formas transtornadas de recepção em artes visuais.

É fato que o discurso público procura circular aleatoriamente, endereçando um público incógnito, o que, sendo assim, o texto tem de fazer “em tensão com suas próprias condições”, aquelas limitações necessariamente autoimputadas. Já na “escolha da linguagem” se pode flagrar, por exemplo, “o etos de uma classe social”, assim como as opções estilísticas patentes em seus enunciados “moderam todos os interesses e atributos de sua recepção” (Ibidem). Mas é na equação a seguir que Warner parece conseguir apontar como essas disposições contrárias convivem num dado discurso:

[...] Embora a linguagem se oriente a uma extensão de circulação impessoal, indefinida e auto-organizada, ela também elabora (e mascara enquanto humanidade não marcada) uma cultura particular, a personificação de seu modo de vida, suas práticas de leitura, suas convenções éticas, sua geografia, suas disposições de classe e gênero e sua organização econômica. (Ibidem, p. 106-107)

Há uma evidente *difficuldade de linguagem* para tornar apreensível a própria dinâmica do público discursivo. O trânsito permanente entre, de um lado, a ideia de grupos sociais, pessoas, perfis sociológicos, e de outro, a noção de um espaço, circuito, rede de relações discursivas, apresenta uma espécie de quebra-cabeça conceitual, o qual diz respeito à sua própria descrição pela linguagem disponível. Em outras palavras, embora um público discursivo seja diferente de um grupo social, a segunda concepção inevitavelmente se intromete na primeira. É preciso, ao mesmo tempo, diferenciar o público discursivo dos grupos sociais, mas não para descartá-los, e sim para considerá-los de outro modo: como “parte” em vez de “todo”, por assim dizer.<sup>98</sup> O público, ao que parece, não pode ser definido de uma só vez, mas sim caracterizado por um conjunto de aspectos, que parecem por vezes redundantes, por vezes contraditórios. É como se

---

<sup>98</sup> Nesse quesito, refulgem tanto as possibilidades quanto os limites da sociologia crítica de Bourdieu (2003, 2013), tendo em vista sua ênfase nos assimétricos capitais culturais, por exemplo, dos públicos que frequentam museus de arte. Se os marcadores que os caracterizam ajudam pesquisadores a entender os diferentes níveis de aptidão das audiências no trato com os bens simbólicos e patrimoniais, por outro lado, eles não cobrem parte significativa do que se processa performativamente *na relação receptiva* com esses mesmos bens, ou seja, as formas ímpares de reconhecimento, ou não reconhecimento, destes por públicos plurais.

houvesse sempre alguma coisa deixada de fora, e também se embolando; sempre uma inadequação da linguagem em descrever o fenômeno.<sup>99</sup>

De qualquer modo, não é possível falar de forma consistente do “contrapúblico” sem que se compreenda a lógica de funcionamento da esfera pública e de seus protagonistas complementares: o discurso público e o público discursivo. Por isso o espaço generoso dedicado a estes últimos na presente seção. Registramos, ademais, que os públicos brasileiros de museus, centros culturais e exposições de arte, a exemplo dos frequentadores de cinema em Hong Kong, também podem ser compreendidos como públicos *discursivos*, para além de sua modulação “concreta” e da presença correlata como “visitantes” nos espaços expositivos. Ainda que Warner não se dedique a verificar a incidência da circularidade e da reflexividade na atividade dos públicos de exposições de arte, as condições para isso estão dadas. Assim como o espectador de cinema honconguês hipotético, o público brasileiro das artes visuais conta, entre outras, com a internet como plataforma de veiculação de suas “respostas” às obras, às curadorias e às mostras com que se relaciona nos equipamentos de arte – ou mesmo de acesso a versões das obras, sem necessariamente se relacionar com elas presencialmente. Importa lembrar, nesse sentido, que tanto os abominadores da 31ª Bienal de São Paulo (2014) quanto os detratores da “Queermuseu” (2017), apenas citados até aqui, se valeram de textos e de registros/edições fotográficos e videográficos disseminados nas redes digitais para execrar obras específicas, sem deixar de generalizar as exposições de que faziam parte como totalmente censuráveis – sendo que muitos sequer pisaram nas mostras em questão.

Partindo desses casos, que teremos oportunidade (e condições) de estudar de forma detalhada no quarto capítulo, valemo-nos de uma trinca fornecida por Warner (2005, p. 109, 111-112) para anunciar o perfil do *contrapúblico* – incontornável ponto de passagem para nossos propósitos – em relação ao público discursivo, tipo ideal da esfera pública burguesa: “imagem invertida”, “imagem fantasma” ou “contraimagem do público”, eis o contrapúblico, esse papel de exceção em declarado desacordo com os ritos e protocolos da esfera pública, haja vista sua indisposição para o debate polido e distanciado de ideias, calcado em argumentação crítico-racional e despido de passionalidade. Dito isso, somos inevitavelmente atraídos a testar o uso dessa categoria, em chave warneriana, para pensar, por exemplo, as formas indecorosas de atuação daqueles que hostilizaram e perpetraram os ataques a exposições de arte no Brasil, em

---

<sup>99</sup> Sobre essa “dificuldade de linguagem” inerente à definição do público discursivo, somos gratos às ponderações de Cayo Honorato, com quem discutimos exaustivamente a questão.

2017 – principalmente os atores que inauguraram as afrontas públicas ao Santander Cultural, em Porto Alegre, e à mostra que esse centro cultural abrigava: “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”.

As lentes de que dispomos para isso, até aqui, além da indecorosidade patente em seus atos de recepção, são a circularidade e a reflexividade próprias ao discurso público e ao público discursivo: como “contraimagem do público”, o contrapúblico também opera na esteira e com recursos do discurso público, embora de maneira heteróclita. Referimo-nos tanto à circulação das obras e discursos da exposição entre desconhecidos – potencializada, e não raro enviesada, por suas versões midiaticizadas – como ao encadeamento citacional, tributário da reflexividade, gerado pelo endereçamento público praticado por esta. Nessa circulação e encadeamento, a narrativa que adquiriu maior força e poder de influência foi a de que a mostra fazia apologia à zoofilia e à pedofilia, além de blasfemar contra símbolos cristãos. Essa *versão* foi exponencialmente difundida pelas mídias sociais digitais, o que demonstra a circularidade indeterminada dos conteúdos da “Queermuseu” e a reflexividade que ela propiciou enquanto discurso público, constituindo uma trama de citações, e distorções, bastante desafiadora, para dizer o mínimo – independentemente do caráter delirante que possa ter adquirido. Foi o amplo alcance da difusão dessa versão paranoica, aliás, que provocou o encerramento antecipado, em um mês, da exposição, em função de uma medida unilateral de autocensura praticada pelo Santander.

Ao observar um pouco mais de perto essa circularidade e reflexividade, com a malha de citações, comentários e opiniões ensejada por ela, encontramos uma matéria da revista *Época* (\*AMD) documentando que, na manhã do dia 6 de setembro de 2017, Cesar Augusto Cavazzola Jr., advogado e professor de Direito de Passo Fundo (RS), postou texto de sua autoria (\*AMD) em um *website* de perfil ultraconservador (TAVARES; AMORIM, 2017).<sup>100</sup> Suas linhas expõem a indignação diante da mostra visitada dias antes, expressando repúdio ao que chamou de “ataque à moral e aos bons costumes” (CAVAZZOLA JR., 2017). A publicação do texto é considerada a primeira rejeição rastreada à exposição. Dentre as iniciativas subsequentes, destaca-se a de Felipe Diehl, ex-militar e segurança patrimonial de Porto Alegre, que visitou a mostra no dia da

---

<sup>100</sup> Publicado no portal *Locus Online*, o texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. intitulado “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre” (\*AMD) se encontra disponível em: <<https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

postagem de Cavazzola Jr. Em vídeo gravado no espaço expositivo (\*AMD), ele classifica as obras de “putaria” e “sacanagem” (REPÚDIO, 2017). Em nova “visita”, abordou arte-educadores da exposição, perguntando se eles eram “tarados” ou “pedófilos”. Amigo de Diehl, o blogueiro Rafinha BK também filmou obras *in loco*, fazendo comentários que as abominavam (\*AMD).<sup>101</sup> Os vídeos viralizaram a partir de suas postagens no dia 8 de setembro, sucedidos por um sem-número de manifestações de repúdio à mostra, via redes sociais e e-mails enviados a funcionários do Santander, assim como pela pichação e depredação de agências do banco em diferentes cidades do país. A propósito dos estragos provocados por esses atores, que estiveram de corpo presente na exposição, parece que o termo *visitantes* não é o mais adequado para designá-los.

É entre os dias 9 e 10 de setembro que o Movimento Brasil Livre – MBL<sup>102</sup> passa a influir (ao menos publicamente) no curso dos acontecimentos, sendo a segunda a data em que o Santander encerrou a mostra e publicou uma nota (\*AMD) sobre sua decisão nas redes sociais da instituição.<sup>103</sup> A primeira manifestação do grupo sobre o caso se deu por meio de postagem no Facebook, embora Renan Santos, um dos ideólogos fundadores do MBL, afirme que a mobilização via WhatsApp havia começado antes, mesmo que nenhum de seus membros tenha visitado pessoalmente a exposição.<sup>104</sup> Isso nos leva a crer

---

<sup>101</sup> Sob o título “DENÚNCIA: SANTANDER INCENTIVA A PEDOFILIA!” (\*AMD), o vídeo gravado por Rafinha BK encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OWNQNFuSKBY>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

<sup>102</sup> O MBL é um movimento político brasileiro liberal conservador, ativo desde 2014 (Fonte: *Wikipédia*). Em seu *website*, na seção “quem somos”, o MBL se apresenta como movimento que “se propõe a promover o liberalismo como a filosofia política orientadora da atuação do Estado no Brasil. Para tanto, defendemos a liberdade individual, a propriedade privada e o Estado de Direito como conceitos fundamentais de uma sociedade que se propõe a ser livre, próspera e justa”. Disponível em: <<https://mbl.org.br/valores-principios>>. Acesso em: 10 dez. 2021. Na conjuntura dos ataques à exposição “Queermuseu” e a tantas outras, os membros do MBL perceberam que o apelo à moral, aos costumes e às tradições representava um trunfo para suas agendas políticas, na medida em que propiciava alianças de interesse, e ocasião, entre o liberalismo econômico e o conservadorismo moral.

<sup>103</sup> Eis o conteúdo da nota na íntegra, extraído da página do Santander Cultural no Facebook, à época: “Agradecemos seu contato sobre a exposição ‘Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira’. Reconhecemos que, além de despertar a polêmica saudável e o debate sobre grandes questões do mundo atual, infelizmente a mostra foi considerada ofensiva por algumas pessoas e grupos. Nós, do Santander, pedimos sinceras desculpas a todos aqueles que enxergaram o desrespeito a símbolos e crenças na exposição ‘Queermuseu’. Isso não faz parte de nossa visão de mundo, nem dos valores que pregamos. Por esse motivo, decidimos encerrar antecipadamente a mostra neste domingo, 10/9. O Santander Cultural tem como missão incentivar as artes e dar luz ao trabalho de curadores e artistas brasileiros, para gerar reflexão positiva. Se esse objetivo não foi atingido, temos o dever de procurar novas e diferentes abordagens. Seguimos, portanto, comprometidos com a promoção do debate sobre diversidade e inclusão, entre outros grandes temas contemporâneos.” Acesso em: 10 set. 2017.

<sup>104</sup> O fato de a grande maioria dos detratores internautas da exposição “Queermuseu” não ter visitado a exposição é amplamente usado pela comunidade artística como argumento para desacreditar as acusações e ataques feitos à mostra. Esse descrédito negligencia, no entanto, o fato de que o público discursivo é formado não por sua presença física em determinado espaço, mas pela atenção dispensada aos discursos que circulam em diferentes plataformas, destinados a qualquer um, independentemente da parcialidade que possam adquirir no processo.

que a campanha difamatória encampada pelo grupo teve como principais referências, e artefatos,<sup>105</sup> o texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. (\*AMD) e os vídeos de Rafinha BK (\*AMD) e Felipe Diehl (\*AMD), amplamente compartilhados na ocasião, ou “viralizados”, conforme a língua das mídias sociais digitais. O último inclusive chegou a se mostrar ressentido com o fato de os créditos pelo fechamento da exposição terem ficado com o MBL, identificado por ele como um grupo “socialista fabiano [*sic*]”, que teria uma posição de esquerda, comprometida com o Estado provedor – o que definitivamente não é o caso (TAVARES; AMORIM, 2017). No capítulo 4, adentraremos nas filigranas dessa controvérsia envolvendo inúmeros atores.

A violência das manifestações e as respectivas manobras discursivas deflagradas pelo trio – catalisadas e capitalizadas pelo MBL – tendem a ser consideradas como atitudes de *indecorosidade* e *hostilidade* patentes; logo, destituídas de credibilidade e confiança pelo público e pelos agentes responsáveis pela exposição – embora capazes de intimidá-los. Essas *faltas* são típicas da forma com que os contrapúblicos irrompem na esfera pública. É neste ponto que nos perguntamos, então, se esses detratores da arte podem ser reconhecidos como *contrapúblicos*. Noutros termos, em que medida essa categoria analítica se presta a traduzir os atos de recepção performatizados nos ataques a exposições de arte ou, inversamente, de que modo os autores desses ataques dão curso à “contrapublicidade” (*counterpublicness*) nos termos delineados por Warner (2005, p. 119) com base em condutas e discursividades *queer*? O “caso Queermuseu” não poderia ser mais oportuno, e irônico, para indagações desse tipo.

Repassemos então, numa espécie de *check list*, os aspectos que nos permitem aproximar os detratores da “Queermuseu” da categoria *contrapúblico*, na perspectiva warneriana, para na sequência pontuar aqueles que não convergem exatamente com os comportamentos e enunciados desses abominadores. Articulado à circularidade e à reflexividade de seus atos de recepção, assim como à indecorosidade evidenciada em seus gestos de repúdio e hostilidade, podemos acrescentar em nossa lista, de saída, a tensão que o contrapúblico mantém com um público mais amplo e influente, hegemônico talvez (como veremos no quarto capítulo, a propósito das guerras culturais), assim como o conflito que alimenta diante das normas do ambiente cultural em que se insere. De modo

---

<sup>105</sup> Latour (2012, p. 97) os chamaria de *atores não humanos*, uma vez que “os objetos também agem”, como teremos oportunidade de detalhar no último capítulo.



coincidente com os contrapúblicos de sexo e gênero<sup>106</sup> analisados por Warner (2005, p. 119), os detratores da arte também se organizam por “disposições e protocolos alternativos”, revelando-se propensos às dimensões poéticas, afetivas e expressivas da linguagem – ainda que em tom assumidamente truculento e intolerante –, privilegiadas em detrimento do distanciamento crítico e da argumentação de base racional.

De modo curiosamente análogo ao dos principais exemplos de entidades sociais de sexualidade e gênero evocados por Warner (2005), relativos às *cross-dressers* da Casa Susanna<sup>107</sup> e ao clube *She-Romps*,<sup>108</sup> também os abominadores da “Queermuseu” elaboram cenas coletivas para que pessoas “saíam do armário” (mesmo que o “armário” seja bastante distinto do das *drag queens* e das lésbicas do relato warneriano). Ambas as cenas são necessariamente *públicas* (ou protopúblicas) e arranjadas por entidades *performativas*, constituídas e caracterizadas como tal em virtude de sua participação contingencial na esfera e discurso públicos, no tempo e nas vias de sua circulação e reflexividade. Também de maneira similar àquelas que são muitas vezes tachadas de “monstros do descaramento” pela heteronormativa “opinião pública”, atuações ferozes como as de Felipe Diehl e Rafinha BK tendem a provocar “reações viscerais” por parte do público dominante, inclusive porque a visceralidade é uma das manifestações de corporalidade expressiva que os contrapúblicos buscam tornar publicamente relevantes (Ibidem, p. 13, 62).

<sup>106</sup> Entende-se por contrapúblicos de sexo e gênero, no estudo de Warner, as culturas gay e lésbica, o discurso afeminado e o movimento feminista.

<sup>107</sup> Trata-se de um clube de *drag queens* que, entre os anos 1950 e 60, se reunia em uma casa em Nova Jersey. Nesse ambiente semidoméstico, o contexto privado é subvertido pela ambição de “um tipo diferente de publicidade” (WARNER, 2005, p. 13). O lugar corresponde a um espaço protopúblico de “improvisação coletiva”, no qual a transformação identitária parece depender de uma relação com outros públicos (Ibidem). Em algumas de suas sessões de glamourização, as *habitués* da Casa posam umas para as outras, cada qual empunhando uma câmera fotográfica. A imagem ilustra a capa do livro de Warner, *Publics and Counterpublics*. As câmeras sugerem que a cena pode ser vista por um sem-número de estranhos, inclusive por quem as veria como “monstros do descaramento” (Ibidem). Desse modo, forjam um ambiente simultaneamente íntimo e público, no qual as retratadas experimentam seus corpos de um modo que não seria possível sem aquele “testemunho” (Ibidem). Assim, questionam o próprio sentido do que é público.

<sup>108</sup> Remetendo à Londres da década de 1710, período de florescimento da esfera pública burguesa, o clube *She-Romps* é formado por mulheres que se encontravam à noite, uma vez por semana, num quarto alugado para esse propósito na cidade. Nesses encontros, elas se despiam da discrição com que ser mulher lhes obrigava a se comportar em público naquele período. Assim, permitiam-se ser rudes como homens, jogar fora as amarras do decoro, arrancar as roupas umas das outras, dando livre curso a formas de relação corporalizadas e sexualizadas. Esses encontros libidinosos são relatados por elas, por meio de correspondências endereçadas à seção “carta dos leitores” do periódico *The Spectator*, que na condição de “voz da sociedade civil” inicialmente repercute comentários das “garotas brincalhonas”, mas se recusa a seguir ecoando suas demandas de participação no debate público, haja vista a falta de confiança de que padeciam suas condutas nada polidas e distanciadas, muito menos crítico-rationais (Ibidem, p. 109-122).

A “contraimagem do público”, portanto, se delineia em estilos idiossincráticos de conduta, expressão e sociabilidade, decididamente alheios aos parâmetros tidos como razoáveis e aceitáveis pelas parcelas que, pautando-se pelo padrão de sociabilidade polida e confiável, gozam de maior influência na esfera pública. Já o caráter demasiadamente corporal e agressivo (além de sexualizado ou, nas antípodas, repressor das sexualidades dissidentes) do contrapúblico é sistematicamente descreditado como indigno de confiança nos processos de comunicação e intercâmbio entre desconhecidos – enquanto estranhos indeterminados que, em tese, deveriam se pautar por padrões de impessoalidade e civilidade, a fim de obterem credibilidade entre si. Aliás, se a subalternidade deixa de ser um crivo para se conceber a figura do contrapúblico, esta em contrapartida se assenta no sentimento de *marginalidade* daqueles que a incorporam, no sentido de atores que não se sentem necessariamente oprimidos socialmente, mas que se percebem preteridos, ou mesmo silenciados, na esfera pública, vendo a si mesmos como culturalmente dominados, constrangidos por códigos que os calam.

É a circulação irrestrita das discursividades dos contrapúblicos, moldadas pelas dimensões poético-expressivas da linguagem, que afronta e rasura o espaço de deliberação crítico-racional requerido pela “civilizada” esfera pública. Logo, cumpre destacar que a contrapublicidade não se limita ao conflito de ideias e pleitos – como de algum modo acaba sugerindo a definição de “contrapúblico subalterno” trabalhada por Nancy Fraser (1997, p. 81-82), criticada por Warner (2005, p. 118-119) –, se estendendo e se potencializando, isto sim, mediante a adoção de gêneros discursivos e modos de endereçamento alternativos, alheios às modalidades e às normas da publicidade (*publicness*). Aí, a disjunção muitas vezes se dá pelo caráter hostil e indecoroso adquirido pelo discurso contrapúblico aos olhos do público chocado da esfera pública. A propósito, nossa própria estupefação diante dos ataques a exposições, em 2017, provém disso. Transpor o choque, desdobrando-o em esforço por compreender o fenômeno, lidando com ele, eis a missão a que nos propomos.

Esses são alguns dos paralelos que se deixam verificar, prontamente, entre os contrapúblicos progressistas analisados por Warner (2005) em seu estudo e os contrapúblicos reacionários que emergem na cena cultural e política brasileira dos anos 2010 – observados de passagem no exemplo eloquente do “caso Queermuseu”. Performatizando atitudes, discursos e expressões em alguma medida (mas não completamente) antagônicas àquelas prezadas pelos agentes progressistas da arena

pública constituída pelas artes visuais,<sup>109</sup> o trio gaúcho e os agentes e asseclas do MBL fazem valer – mesmo que de forma indigesta, e até repugnante, para os adeptos saudosos dos contrapúblicos subalternos e progressistas – o caráter imprevisível, autoproduzido, extrainstitucional e confrontador das irrupções do contrapúblico. A ironia está no fato de que a cena expositiva a que eles se referem, e antagonizam, traz a contrapublicidade *queer* de caráter progressista enquanto *tema* institucionalmente mediado e (inicialmente) respaldado pelo Santander Cultural. A *ilustração* expositiva de contrapúblico, ali, é combatida pela contrapublicidade reacionária *em ato*. Isso precisa ser reconhecido, mesmo que a contragosto.

Apontadas as analogias, é chegado o momento, porém, de falar das diferenças perceptíveis entre essas “contrapublicidades” inconciliáveis – não somente do ponto de vista de suas agendas, mas principalmente das disposições que as subjazem e mobilizam. A radicalização da agressividade dos detratores da exposição de Porto Alegre, escancarada pela violência arrotada pelos cruzados Felipe Diehl e Rafinha BK, dá a primeira pista nessa direção. Ela é turbinada pela convicção de “superioridade moral” ostentada por esses abominadores das obras de arte reunidas na “Queermuseu” – envolvendo nudez, homoerotismo, sexualidades dissidentes e supostos sacrilégios a símbolos e valores cristãos –, como se esses paladinos do bem fossem os “donos da verdade”. Seriam seus gestos de repúdio à liberação sexual e à paródia da iconografia cristã formas de *pregação*, de sermões corretivos? Mas é justamente a dimensão performativa do contrapúblico, central para o conceito, que acaba se revelando parcial, e falha, nos atos de recepção dos detratores dessa exposição em que, de certa forma, o *queer* se institucionaliza como bem cultural – sendo convenientemente incorporado como parte do discurso dominante, *como se* este fosse aberto às diferenças.

Ao fazer do seu objeto de antagonismo um motivo para a *imposição* de valores identitários, morais, familiares e comunitários, projetando a vida social como mera extensão destes, os repudiadores se mostram indispostos a performatizar aquilo que talvez seja o cerne do contrapúblico: a abertura para elaborar mundos em comum, topando *se transformar* nesse processo, a partir do intercâmbio de pontos de vista e formas de afetação *com* estranhos. Essa disponibilidade, por sua vez, parece estar na base das cenas e enunciados circulados pelas *drags* da Casa Susanna, em suas sessões fotografadas de

---

<sup>109</sup> Deve-se considerar, neste ponto, que a contrapublicidade progressista ligada aos aspectos de gênero e sexualidade tem sido incorporada, em alguma medida, pela esfera pública dominante como uma das pautas do cabedal de temas de interesse comum.

glamourização, e pelas “garotas brincalhonas” do clube *She-Romps*, em suas picantes noites reportadas ao jornal, quando a “intenção transformadora de suas reuniões” são propositalmente expostas “ao distanciamento crítico do discurso público” (WARNER, 2005, p. 112). Inclusive, é por meio da participação (enviesada) na esfera pública que sua “identidade” se forma e se transforma (Ibidem, p. 57). Isso nos leva a considerar que as identidades e comunidades *pré-constituídas* não devem ser lidas pelas lentes do público ou contrapúblico discursivos, uma vez que formadas (e cristalizadas) alhures, extemporaneamente – de maneira apartada de sua circulação pública.

Logo, para que as condutas e os discursos performatizados pelos detratores pudessem ser observados pela óptica do contrapúblico, ao menos na acepção warneriana, seria necessário que apresentassem indícios minimamente convincentes da disposição de seus atores de *modelarem e serem modelados em público*, na temporalidade do discurso dirigido e respondido por qualquer um, no sentido de transformações recíprocas. Se não demonstram a mínima abertura para se modificar entre estranhos, o que pressuporia alguma receptividade à diferença, então devemos relativizar a pertinência de sua vinculação com essa noção. Outra opção, contudo, seria reconhecer uma mudança de estrutura a ser operada no próprio conceito, forçada pela ascensão da *alt-right* [direita alternativa]<sup>110</sup> nos anos recentes – hipótese trabalhada por nós, a quatro mãos com Honorato (2021), no texto “Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a* controvérsias artístico-culturais”. Importa-nos, como já sinalizado, o desafio de nomeação de condutas que não se deixam enquadrar por categorias estabilizadas, sejam elas oriundas da história da arte ou dos estudos culturais.

De qualquer forma, o corte produzido pelos ataques sistemáticos às artes visuais no segundo semestre de 2017, no Brasil, leva-nos a recorrer aos conceitos de “contrapúblico” e de “público discursivo”, movimentando-os não em termos crítico-normativos – quando as atividades dos contrapúblicos são enquadradas pela categoria homônima em função de seus padrões –, mas em chave analítico-descritiva, experimentando-os como precedentes e métodos favoráveis ao reconhecimento, à descrição, à análise e, assim, ao desdobramento dos atos de recepção em artes visuais protagonizados por públicos em antagonismo com os programas desenvolvidos e difundidos por seus agentes. Compreendemos, nesse sentido, que o caráter performativo

---

<sup>110</sup> A designação “direita alternativa” se refere, entre outros aspectos, ao modo com que atores de extrema-direita transgridem propositalmente regras de decoro na esfera pública, constringendo os espectros sociopolíticos que zelum pelos direitos humanos, pelo respeito às diferenças e pelo politicamente correto.

do contrapúblico provê recursos analíticos caros à descrição empírica de uma miríade de formas de recepção – inclusive alheias aos gestos de abominação – incompreensíveis segundo as categorias consagradas pela história da arte. Emprestando a noção de contrapúblico dos estudos culturais, temos condições de mobilizá-la no domínio das artes visuais, valendo-nos do potencial compreensivo e das ferramentas de descrição e análise proporcionadas pela *contrapublicidade* em bases warnerianas.

Revisadas as noções de “contrapúblico” e “público discursivo”, temos agora condições de retornar ao *Arquivo Mediação Documentária*, introduzindo o método com que procederemos incursões em suas peças documentárias, a fim de derivar tipos representativos dos atos de recepção *em si* daqueles que, na década de 2010, no Brasil, afrontaram não somente programas artístico-visuais e institucionais comprometidos com agendas progressistas, mas também as próprias categorias de recepção avalizadas pela história da arte (espectador, participante, interator e colaborador). Este é o quadro a partir do qual experimentamos outras tipificações para os atos de recepção dos detratores da arte, beneficiando-nos do trunfo analítico-descritivo propiciado pelas noções warnerianas repassadas aqui, privilegiando a dimensão performativa que as caracteriza. Se, como visto, esses detratores não respondem a todos os requisitos do *contrapúblico*, sustentemos então a contrapublicidade naquilo que ela permite expor e verificar enquanto *condutas e discursividades alternativas* na esfera pública. Em que pese o nominalismo gerado por essa operação, ela em contrapartida possibilita condensar em certos tipos *verves recorrentes* de recepção em desencaixe, ou mesmo oposição, diante de iniciativas artísticas e institucionais.

Retomaremos esses mesmos tipos no próximo capítulo, o terceiro da tese, quando incursionaremos longitudinalmente pelas seções e peças documentárias do *AMD*, utilizando essas mesmas caracterizações como lentes que nos permitam descrever e analisar a instância receptiva das artes visuais não pela óptica dos programas da arte, mas pela perspectiva das *constâncias verificáveis* nos atos de recepção performatizados por audiências preponderantemente leigas, no que diz respeito aos comportamentos e aos enunciados que estas manifestam *em público*. Como teremos oportunidade de observar *por meio de anedotas*, certas disposições, atitudes e formulações são comuns entre os públicos não especializados, extrapolando em muito a verve detratora – ponta de lança de nosso exercício heurístico, voltado a compreender, em última instância, as *estranhas atividades* exercidas pelos públicos no plural, na esteira da condição pós-autônoma da arte e de sua institucionalidade. Se a instituição *arte* condiz a uma instância da esfera

pública, abrindo-se cada vez mais a novos públicos, há que se desenvolver categorias aptas a conferir legibilidade a seus atos, particularmente àqueles que não compactuam com os programas da arte.

O *Arquivo Mediação Documentária*, de sua parte, compila peças que podem ser lidas na chave do discurso público, uma vez que existem para circular entre desconhecidos, produzindo endereçamentos (portanto, públicos) acerca das problemáticas relacionadas à atividade de recepção no campo das artes visuais. Como já exposto, ele corresponde a um repertório cujo início do agrupamento de seus exemplares antecede o período de acirramento dos ataques às artes no Brasil. Todavia, também episódios envolvendo a exposição “Queermuseu”, em 2017, assim como a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, encontram-se documentados em diferentes seções do *AMD*, sendo elas: (a) filmes e vídeos, (c) livros e catálogos, (e) estudos, artigos e ensaios, (f) matérias e dossiês jornalísticos, (g) *websites* e posicionamentos divulgados na internet e (h) contos, roteiros, cartuns e anedotas. Avizinados de registros de situações as mais variadas e díspares, os flagrantes de abominação à arte passam a ser reconhecidos e situados com base em recursos propiciados por um cabedal de precedentes alternativos na seara receptiva – um *manual às avessas* para lidar com as formas excêntricas de fruição, apropriação, estranhamento e refutação da arte.

Aqui, o trabalho teórico com as ideias de contrapúblico e público discurso, adotadas como pontos de passagem importantes, nos mune de instrumentos para a descrição e análise dos atos de recepção documentados nas referidas seções do arquivo, principalmente daqueles que denotam atitudes indecorosas de abominação das manifestações artísticas, *mas não só*. É, inicialmente, por meio dessas ferramentas conceituais que buscamos conferir alguma legibilidade e tornar pública e politicamente abordáveis os gestos dos detratores das mostras citadas, em sua contrapublicidade.<sup>111</sup> A propósito dessa tentativa, vale repetir o que sugere Nathalie Heinich (2008, p. 154) a respeito da disposição que a fundamenta: por meio dela, o pesquisador “não tem mais de decidir se os atores ‘têm razão’, mas mostrar quais são suas razões”. Fiando-nos nessa proposição, descrevemos a seguir, preliminarmente, quatro situações afins à “contrapublicidade discursiva” – desdobráveis em tipificações sugeridas pela forma e teor

---

<sup>111</sup> O terceiro capítulo, etapa do estudo em que lidaremos de modo mais sistemático e extensivo com as peças do *AMD*, deverá nos fornecer ferramentas suplementares para esse trabalho de elucidação e compreensão, que terá no capítulo 4 o momento de incursão propriamente dito nas situações de abominação protagonizadas pelos (contra)públicos, enfocando a 31ª Bienal de São Paulo e a “Queermuseu”.

de suas intervenções na esfera pública da arte. Respeitando a cronologia, iniciamos por 2014, com dois relatos representativos da campanha de repúdio agenciada pelos integrantes e simpatizantes do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO, seguindo com outros dois alusivos a 2017, conjugando ao “caso Queermuseu” a controvérsia envolvendo a performance *La Bête* (2015-), do artista Wagner Schwartz, apresentada na noite de abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, também em setembro de 2017.

Associação da sociedade civil fundada em 2006 por discípulos do líder católico brasileiro Plínio Corrêa de Oliveira – expoente da facção denominada Tradição, Família e Propriedade, popularmente conhecida pela sigla “TFP” –, o IPCO enxergou na 31ª Bienal de São Paulo um antro de sacrilégios e blasfêmias contra os valores cristãos e da família, a começar pelo cartaz de divulgação da mostra. Em nota contra o que identificou como “cristianofobia” praticada pela 31ª Bienal, o Instituto (2014a) afirmou que a mostra atacava a fé cristã, “vilipendiando a religião católica”. Entre os sinais da afronta, destacou a imagem do cartaz do evento: um desenho do artista indiano Prabhakar Pachpute, que apresenta forma similar à da Torre de Babel, provida de oito pernas humanas. Ao aludir à torre, esse “símbolo da soberba do homem”, a peça de divulgação da mostra estaria homenageando, segundo o IPCO, um mito que “desafia a Deus por tentar construir um monumento que chegue até o céu” (Ibidem).

A pretensa “cristianofobia”, associada a “um incitamento à total legalização do aborto e [a] uma promoção aberta do homossexualismo [*sic*]”, levou o IPCO (2014b) a organizar uma ampla campanha de repúdio que mobilizava diferentes plataformas discursivas, desde o *website* do Instituto e o seu canal no YouTube, até o espaço urbano, com atos públicos, panfletagem e ações de evidente patrulha ideológica. Nessa linha, o IPCO convocou líderes religiosos, dirigentes da rede pública de ensino, diretores de escola e professores para que se manifestassem em prol da restrição do acesso de grupos de estudantes a determinadas obras expostas naquela edição da Bienal, obtendo sucesso em sua demanda.<sup>112</sup> Registre-se, quanto a isso, que a frequência, por grupos escolares, de exposições de arte contemporânea que tocam em temas tabu das perspectivas religiosa

---

<sup>112</sup> Os protestos coordenados pelo IPCO tiveram como consequência uma visita oficial de representantes da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, mais precisamente de uma comissão de avaliação da Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, órgão da secretaria responsável pelo desenvolvimento de programas educacionais alinhados às políticas públicas de educação. Com o propósito de examinar as obras acusadas pelo IPCO e pelos adeptos de sua campanha, a visita resultou no pedido formal de que a Fundação Bienal estabelecesse classificação indicativa de 18 anos para as obras em questão, solicitação que foi atendida pela instituição.

e da família tradicional tem servido de combustível para o repúdio que sofreram por parte de segmentos ultraconservadores.

O principal alvo era *Espacio para abortar* (2014), proposição artística do coletivo boliviano Mujeres Creando. “Ditadura feminista” foi o termo usado por Allysson Vidal (2014), em texto publicado no *website* do IPCO (\*AMD), para identificar e protestar contra a “radicalidade” encarnada pela iniciativa do coletivo. Situada na entrada do pavilhão expositivo, a instalação homônima veiculava depoimentos de mulheres brasileiras a respeito do aborto. Em nome do Instituto, o autor do texto atribuía ao trabalho das artistas um propósito “sacrílego”, uma ofensa aos valores da “família natural, baseada no casamento monogâmico e indissolúvel entre um homem e uma mulher” (Ibidem). A patrulha do IPCO incluiu, também, a presença de dois de seus representantes homens em uma “passeata-performance pública e participativa”, assim divulgada pelos canais da Bienal, mobilizada por Mujeres Creando como parte de *Espacio para abortar* (BÉLTRAN; MAYO, 2014, p. 72). O evento foi realizado no parque Ibirapuera, no dia 6 de setembro de 2014, nas adjacências do pavilhão. À paisana – sem a indumentária de influência medieval que costumam usar em atos públicos –, os representantes do Instituto tinham como propósito documentar em vídeo a “passeata-performance” (DITADURA, 2014) (\*AMD). Entretanto, aos gritos de “fora, fora”, “vocês não são bem vindos”, “fora pró-vida”, os membros do IPCO foram barrados por uma parte das mulheres, algumas encapuzadas, que tentavam arrancar as câmeras de suas mãos, ao mesmo tempo que os enxotavam para longe (Ibidem). Com a chegada de guardas civis, a dupla assentiu em se afastar do local e ir embora, ao som de vaias e expressões de revolta verbalizadas por algumas participantes.<sup>113</sup>

Considerando o caráter performativo dos atos de recepção do IPCO, nos quais a circulação e a reflexividade próprias à “contrapublicidade discursiva” se fazem notar em alguma medida, podemos destacar certos enunciados e a forma como são expressos pelos abominadores da 31ª Bienal em geral, e de *Espacio para abortar* em particular, para daí derivar um *tipo* apto a representar o fulcro discursivo de suas “razões”. Formulações como “cristianofobia”, “Torre de Babel como símbolo da soberba do homem”, “desafio a Deus”, “ditadura feminista” e “sacrilégio à família natural, baseada no casamento monogâmico e indissolúvel entre um homem e uma mulher” – enunciados no tom acusatório característico do *pânico moral* – denotam *ideias fixas* baseadas em dogmas

---

<sup>113</sup> O vídeo se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JqychQjH9xA&t=597s>>. Acesso em: 25 out. 2021.



cristãos e familiares, levando esse público contrariado a dar curso e publicidade a seus *fanatismos*. São eles que sugerem zelo excessivo por princípios religiosos e morais, a ponto de resultar em atitudes de intolerância, repúdio e perseguição. Vamos chamá-lo de *obsessivo*.

Acrescente-se a *indecorosidade* como outro aspecto patente na forma como o IPCO reagiu à 31ª Bienal e à obra de Mujeres Creando. Também no *website* do Instituto, encontramos o texto “Pelourinho diante da Bienal” (\*AMD), assinado por Jacinto Flecha (2014), que não esteve presencialmente na mostra. Clamando por punição física a artistas “de bienal”, responsáveis pelo que chama de “tranqueira disforme, ilógica, malcheirosa, criminosa e deturpadora”, o autor traz sua experiência de infância como régua para as avaliações e injunções que comunica (Ibidem). Assim, inicia seu texto fazendo um paralelo sintomático entre a atividade artística e a expressão “fazer arte”, destacando o sentido de “arteiro”, “traquinas” e “travesso” da segunda. Eram frequentes, como ele conta, as acusações que sofria dos adultos, quando criança, de que estava “fazendo arte”<sup>114</sup> e cuja consequência vinha “sob a forma de chineladas”, deixando-nos saber da base punitivista de seu processo de formação na infância (Ibidem). Um desses momentos não lhe sai da memória:

Peguei um pedaço de tábua de meio metro, reuni uma centena de pregos de vários tamanhos, idades e formas[;] arranquei um tijolo que estava meio solto na parede de uma edícula, e com a ajuda de um martelo consegui firmar o tijolo sobre a tábua com [o acréscimo de] um fio de cobre. Os pregos restantes foram martelados na tábua, ficando alguns na vertical ou inclinados, outros entortaram, [mas] poucos concordaram em mergulhar na madeira. Depois, apliquei massa de cimento e areia sobre o tijolo. (Ibidem)

Foi aí que apareceu “uma pessoa muito querida, mas muito afeita ao uso punitivo do chinelo” (Ibidem). Tendo sido “pego em flagrante”, o pequeno Jacinto não pôde sequer explicar seu “empreendimento artístico” (Ibidem). Hoje, ele considera correto o castigo de então: “Reconheço que havia alguma razão para meu órgão recebedor de chineladas ser torturado naquela ocasião, afinal, eu utilizara uma tábua e muitos pregos, e ainda deixara um buraco na parede” (Ibidem). É com base em sua trajetória pessoal, acrescida de nova dose de perversidade, que ele insta o leitor:

Você não acha que um pelourinho colocado bem diante da Bienal seria um bom estímulo para a produção de obras realmente artísticas, e para

<sup>114</sup> Chamamos atenção para a coincidência direta dessa lembrança de Jacinto Flecha com a “anedota exemplar” narrada por Décio Pignatari (1977, p. 30) em *Informação. Linguagem. Comunicação*, que serve de epígrafe a este capítulo.

a exclusão dessa multiplicidade de achincalhes à verdadeira arte? Faz muita falta um pelourinho [...]. (Ibidem)

Ao arrepio dos direitos humanos e da lei, esse temerário comentador da 31ª Bienal associa, em tom e imagem adotados para intimidar aqueles com quem antagoniza, suas traumáticas experiências de infância (embora ele não as veja desse modo) àquilo que considera ser imperioso aos artistas que detesta: a punição física em função da “tranqueira disforme, ilógica, malcheirosa, criminosa e deturpadora” representada por suas obras. Evocando um dispositivo de castigo físico (exercido em público, inclusive) utilizado, principalmente, para a opressão sistemática de pessoas negras escravizadas – que lutavam por liberdade – no Brasil colonial e imperial,<sup>115</sup> Jacinto Flecha impõe uma ideia de penalização com base em arbítrio absolutamente pessoal, à revelia das regras sociais e das normas republicanas. Seu libelo abusivo é fruto de uma consciência notadamente punitivista, avessa ao pacto social e violadora da legalidade. Sem deixar de identificá-lo como sujeito criminoso em sua apologia a um dispositivo interditado por lei, e extinguido pelo Estado de direito, vamos chamá-lo de *arbitrário*.

Passando de 2014 para 2017, é o momento de voltar aos gestos truculentos de Felipe Diehl e Rafinha BK – cujos vídeos gravados no espaço expositivo da “Queermuseu” foram circulados nas redes sociais mediante hospedagem no YouTube –, para recorrer, agora, ao texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. (2017) que, tudo indica, lhes serviu de gatilho. Na manhã do dia 6 de setembro de 2017 – exatos três anos depois da “passeata-performance” de Mujeres Creando espiada, e expiada, pelo IPCO –, o advogado e professor de Direito postou no portal *Lócus Online* texto no qual denunciava a exposição recém-visitada por ele. Intitulado “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre” (\*AMD), a postagem combina o relato escrito com uma série de treze registros fotográficos realizados pelo autor no ambiente da mostra, focalizando de forma amadora algumas das “cerca de 270 obras que promovem [além da

---

<sup>115</sup> O termo *pelourinho* era empregado para nomear uma coluna de pedra ou madeira erigida em praça pública para castigar pessoas consideradas criminosas. Concebido na Europa, durante a Idade Média, esse dispositivo foi trazido para o Brasil pelos portugueses, no período da fundação da cidade de Salvador. Inicialmente, o pelourinho era construído exclusivamente nas fazendas dos senhores de engenhos de cana-de-açúcar, com o objetivo de castigar pessoas escravizadas. Contudo, como forma de demonstrar autoridade à população, os senhores, juntamente com as demais autoridades locais, resolveram erigi-lo no centro da cidade, em frente à Casa da Câmara e da Cadeia – atual Câmara de Vereadores – onde não somente os escravizados, mas também criminosos passaram a ser punidos publicamente. Finalizada a escravatura no país (em 13 de maio de 1888), mais tarde, em meio a comemorações da Independência (1822), esse símbolo da opressão e da injustiça teve seu exemplar soteropolitano derrubado por manifestantes. Cf. LIMA, J. A. S. “Um estudo toponímico do Pelourinho”. In: *Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras (UFMG)*, v. 1, 2008, p. 1-12.

pedofilia e pornografia] os mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar” (CAVAZZOLA JR., 2007). Considerado a primeira rejeição manifesta publicamente à exposição, oriunda da audiência ultraconservadora, o texto-gatilho de Cavazzola Jr. foi pouco comentado na imprensa e no meio artístico – o que talvez indique a rarefeita disponibilidade do público dominante diante das “razões” defendidas por esses personagens fantasmagóricos.

Suas linhas chamam atenção para aspectos enunciados pelo centro cultural e pela exposição que, aos olhos do advogado, deveriam ser combatidos, a começar pelo “mês da temática LGBTQ [*sic*] no Santander Cultural”,<sup>116</sup> cuja representatividade de gênero apontaria para um cenário desmesurado: “Daqui a pouco vai faltar alfabeto para atender às demandas da sigla” (Ibidem). Mas é também a natureza da arte, assim como seu destino, que se encontram no horizonte do desgostoso visitante da exposição, que se mostra indignado com os “ditos especialistas em arte contemporânea” (Ibidem). Para ele, “já há tempos [estes] se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo” (Ibidem).<sup>117</sup> A “Queermuseu”, segundo sua visão, não só deturpa os propósitos legítimos da arte, como também “perverte o vocabulário da língua portuguesa”, ao passo que lança mão do termo *queer* para, a um só tempo, escapar da “norma previamente estabelecida” e produzir uma “espécie de norma [outra]” (Ibidem). “[São] mudanças desse tipo no vocabulário [que] geram uma verdadeira confusão irrecuperável na cabeça das pessoas, sobretudo, nos estudantes em processo de formação” (Ibidem). Logo, tanto a arte quanto a língua estariam sendo “pervertidas” nesse projeto que, ademais, é “desenvolvido pela Lei de Incentivo à Cultura, com apoio do Ministério da Cultura e Governo Federal, ou seja, ‘arte’ patrocinada com dinheiro de quem trabalha” (Ibidem). As aspas em “arte” se devem à recusa de Cavazzola Jr. em reconhecer *status* artístico em “qualquer ato de rebeldia [...] sendo enquadrado como ‘liberdade de expressão’” (Ibidem). Anunciando a verdadeira arte como a melhor “forma de transcender o barbarismo”, o escriba conclama seus leitores à “defesa da civilização” (Ibidem).

Independentemente da consistência das assertivas – embora alguma coerência interna entre elas deva ser reconhecida –, há que se considerar a existência de uma bateria

---

<sup>116</sup> O autor do texto se refere à programação cultural do mês de agosto de 2017 da instituição, quando o Cine Santander Cultural, aproveitando a ocasião da exposição, realizou a mostra “Queer Cinema”, exibindo vinte e dois filmes e uma minissérie de TV com foco em questões de gênero e sexualidade.

<sup>117</sup> Além do registro ético-moral, Cavazzola Jr. invoca o estético – quando o que está em jogo é a beleza e a própria condição de arte de uma obra – para refutar os exemplares expostos na “Queermuseu”, combinando dois dos registros sintetizados por Heinrich (2011) no texto “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores”.

contundente de imputações nas enunciações circuladas pelo texto, em um antagonismo desabrido diante do progressismo pautado pela exposição – respaldado pelo centro cultural até o instante em que parte da clientela do Santander aderiu à onda detratora. Não somente na oposição feroz que faz à mostra e à instituição que a acolhe, mas também no cotejamento entre visões de mundo, e entre noções de arte, incompatíveis entre si, o que se anuncia na postagem de Cavazzola Jr. é um *enfrentamento* claro – que, por sinal, foi levado adiante por outros membros desse (contra)público, a ponto de ter provocado o fechamento antecipado da exposição pela instituição cultural-financeira. Vamos chamá-lo de *confrontador*.

Importa recordar que a eficácia da onda detratora extrapolou, e muito, as fronteiras gaúchas, espalhando-se por diferentes instituições de arte e cidades brasileiras. Em São Paulo não foi diferente. Tanto que, em 30 de setembro daquele ano, mesmo mês em que o Santander antecipou o encerramento da “Queermuseu”, o *youtuber* Gon Nazareno, engrossando o coro dos abominadores, postou vídeo-depoimento no YouTube (\*AMD) no qual usa a performance *La Bête* (2015-), do artista Wagner Schwarz, apresentada na inauguração do 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, para expor visões conspiratórias e assumidamente reacionárias.<sup>118</sup> Em sua narrativa, Gon Nazareno diz que a ação do performer nu faz parte de um processo tocado por gente “astuta e calculista”, que, baseada na defesa da liberdade de expressão, estaria deturpando a sociedade há séculos (A “PERFORMANCE ARTÍSTICA”, 2017). O jovem afirma que esse processo se iniciou com o Renascimento, passando pelo Iluminismo, até chegar no estágio em que a Ciência negou a Igreja e que o Estado veio a ser exigido como laico. Segundo ele, é de “reforminha em reforminha” que esse “povo de esquerda” vai “estragando com tudo” (Ibidem). Tal arco de mudanças, em que “todo mundo tem liberdade de fazer o que quiser, buscar felicidade e blá-blá-blá”, passou, conforme o *youtuber*, pela Nova Esquerda nos EUA, com as demandas por legalização do casamento gay, das drogas e do aborto, culminando na “ideia de que o gênero é uma construção social, e não [um fator] biológico” (Ibidem). Sobre a performance “nesse novo museu [*sic*], o MAM”, ele assevera: “Daqui a pouco já está entrando no Congresso [Nacional] a proposta de legalizar a pedofilia” (Ibidem).

Alucinante em seus encadeamentos, a retórica de Gon Nazareno, digna das teorias conspiratórias mais terríveis (“legalizar a pedofilia”), cobra-nos, todavia, o

---

<sup>118</sup> O vídeo-depoimento esteve disponível no YouTube até meados de 2021, quando o próprio canal de Gon Nazareno na plataforma saiu do ar.

reconhecimento de que as cenas da performance de Schwartz, editadas e exponencialmente replicadas nas redes sociais, calçaram a elaboração de versões fantasiosas e, ao mesmo tempo, mobilizadoras da militância de extrema-direita. Fundadas em um pujante sistema de crenças, essas versões gozam de blindada coesão interna e, assim, de imunidade diante de qualquer questionamento que possa perturbá-las em sua causalidade delirante. Entretanto, o que está em jogo não é sua plausibilidade, mas sim o vigor e ensimesmamento com que são produzidas (no sentido de se autojustificarem, rechaçando qualquer senão externo a elas), a velocidade com que são difundidas e a assombrosa capacidade que têm de produzir efeitos na realidade. O relato do *youtuber* captura o imaginário libertário e progressista “de esquerda”, reprocessando-o e contando-o como uma parábola atrelada à perversão e à decadência da civilização. Vamos chamá-lo de *narrador*.

Do fim para o início deste exercício pontual de derivação de tipos com base nos atos de recepção, vertidos em repúdio, à performance *La Bête*, à mostra “Queermuseu” e à 31ª Bienal de São Paulo – manobra que prenuncia o trabalho a ser empreendido no próximo capítulo, o terceiro, junto ao *Arquivo Mediação Documentária*, ali mobilizado de maneira mais ampla e sistemática –, deparamo-nos com a seguinte quadra: *narrador*, *confrontador*, *arbitrário* e *obsessivo*. Cumpre notar que essas designações hauridas dos episódios descritos estabelecem íntima relação e complementaridade entre si, inclusive sugerindo revezamentos entre elas e entre os relatos dos quais provêm. Cunhadas no âmbito do *AMD*, essas mesmas tipificações representam vários outros episódios registrados em suas seções, podendo funcionar como “guarda-chuvas” para gestos de recepção que, embora heterogêneos em suas condutas, posicionamentos e enunciados, denotam semelhanças entre si, o que se deixa captar nas suas *lógicas performativas e discursivas* coincidentes – detalhadas no capítulo subsequente, a partir do acréscimo de diversos outros casos concretos. Em nosso estudo, estas vêm à tona quando nos dedicamos a descrever e desdobrar os atos de recepção “fora do lugar”, disposição que tem nos conceitos operativos de “contrapublicidade”, “contrapúblico” e “público discursivo”, mais até do que pontos de passagem, *propulsores*, na medida em que impulsionam a percepção das agências dos (contra)públicos das artes visuais – em discrepância evidente com os programas artísticos e institucionais.

Esses atos, com tudo o que portam de desviante em face ao regime estético, encontram no *Anedotário públicos dos públicos* (2020-) – gênero narrativo com que desdobramos situações registradas nas peças documentárias do *AMD* – um ambiente

discursivo propício à sua veiculação e circulação, desafiando os relatos exclusivamente calcados nos vislumbres da arte. O que está em jogo, com a movimentação desses recursos conceituais e com o trabalho derivativo junto ao *Arquivo*, é a constituição de uma forma de abordagem tradutória e mediativa apta a tornar os agenciamentos dos (contra)públicos narradores, confrontadores, arbitrários e obsessivos *reconhecíveis* em suas atividades, habilidades, manobras e potenciais interventivos – a despeito do caráter tresloucado que possam denotar. O próprio tom inversamente ameno dos tipos adotados (reconhecemos que a designação “arbitrário” para um defensor do pelourinho pode soar inconvenientemente transigente; mas é também uma forma de não cair nas *trollagens* típicas da direita alternativa<sup>119</sup>) indica nosso engajamento em um *projeto de natureza compreensiva*, em lugar das vocações eminentemente críticas e denunciadoras das abordagens que predominam no debate público atual, sem falar da propalada “resistência” aos reacionários. O que buscamos é produzir legibilidade a esses atos de recepção *opacos* aos preceitos da arte e, também, da esfera pública, a fim de torná-los pública e politicamente *tratáveis* – nas diferentes acepções desse termo. Até porque, é inegável que os rumos das democracias liberais (base da esfera pública) estão sendo diretamente influenciados por formas de atuação alternativas, indecorosas e até criminosas de “públicos às avessas”. Tão ou mais importante do que rebatê-las, é *decompô-las* em suas convicções, *entendê-las* em suas “razões” e operacionalidades.<sup>120</sup>

Mesmo porque, como sugere Warner (2018) em entrevista recente, a contrapublicidade (seja ela de viés progressista ou reacionário) existe desde que há publicidade (*publicness*). Performatividade de exceção, irruptiva e disruptiva, a contrapublicidade não nos permite esquecer, nem omitir, que as atitudes alternativas e indecorosas, com as controvérsias que necessariamente as acompanham, *são parte* da dinâmica da esfera pública – frequentemente uma parte indigesta ao público dominante, diga-se. Querer evitá-la, ou tão-somente acusá-la de indigna de confiança e atenção, não condiz a uma postura suficientemente aberta e disposta a lidar com as linhas de força em

<sup>119</sup> Em artigo publicado em 21 jan. 2020, na *Folha de S. Paulo*, intitulado “Alvim errou a mão na trollagem nazi inspirada na direita dos EUA”, o filósofo Rodrigo Nunes discute a estratégia discursiva da “direita alternativa” em seu recurso ao extremismo ideológico por meio da ambiguidade entre a verdade e a ironia em suas declarações públicas. O caso do diretor teatral Roberto Alvim, então secretário especial da cultura do Brasil, envolveu referências cifradas ao nazismo em um vídeo oficial do governo, no qual reencenava a liturgia de Joseph Goebbels, ministro de propaganda da Alemanha nazista. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/01/alvim-errou-a-mao-na-trollagem-bolsonarista-inspirada-na-direita-dos-eua.shtml?origin=folha>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

<sup>120</sup> A ideia de decompor e entender as mentalidades de atores alinhados com a posição de extrema-direita coincide com o que propõe Castro Rocha (2021) em seu estudo sobre a combinação entre “guerra cultural” e “retórica do ódio”.

ação, e tensão, na arena pública. Inclusive porque o tamanho fracionamento dessa arena, hoje, para não dizer fratura mesmo, vai dando sinais claros da inviabilidade de os públicos se reconhecerem e, assim, estabelecerem os compromissos comuns mais elementares.<sup>121</sup> É inadiável nos dedicarmos à produção de traduções e mediações entre públicos e contrapúblicos, com vistas ao refazimento de alguma base comum para endereçamentos e recepções discursivos – fazendo jus ao que promete a própria ideia de esfera pública.

## **2.8 Precedentes para um arquivo acerca da recepção em arte e para seus desdobramentos em forma de anedotas**

Uma referência decisiva de *arquivo* para nossa pesquisa, assim como de estratégia de documentação das formas de recepção e participação dos públicos da arte, responde pelo nome de *Arquivo para uma obra-acontecimento*: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto (2011) (\*AMD), organizado pela psicanalista, professora e curadora Suely Rolnik a partir dos processos relacionais desenvolvidos por Lygia Clark, entre as décadas de 1960 e 1980, na França e no Brasil. Nele, Rolnik enfrenta problemas afins aos nossos, ainda que, como demonstraremos, conserve algo do “hegemonismo” da instância propositiva nos relatos sobre arte. Inclusive, o recurso ao seu trabalho evita a falsa impressão de que pudéssemos estar reivindicando pioneirismo e ineditismo à nossa investigação, ao mesmo tempo que nos serve de precedente no âmbito dos processos arquivísticos e documentários *em negociação* com as disciplinas da arte. São contribuições como a de Rolnik, associada às de Miyada (2014), Heinich (2008, 2011, 2022) e Honorato (2012), que nos auxiliam a estruturar a presente abordagem, voltada a pensar os papéis e atividades dos públicos *a partir de seus próprios atos*, e não somente com base nas proposições dos agentes da arte.

Para nós, o principal trunfo do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD) reside na *consequência* que ele logra produzir frente ao fato – reiteradamente destacado no primeiro capítulo – de que as práticas artísticas participativas abrem espaço incomum, sem antecedentes, para a intervenção e influência direta dos públicos na ocorrência/existência dos trabalhos de arte, que em contrapartida os afetam em bases multissensoriais. Tal abertura, entretanto, parece não vir acompanhada de relatos (críticos e historiográficos) comprometidos com a reunião e extroversão das agências *dos públicos* solicitadas por esses mesmos trabalhos, inclusive naquilo que elas pudessem produzir

---

<sup>121</sup> Que o digam os negacionismos relacionados ao meio ambiente, ao aquecimento global e à pandemia de Covid-19.

enquanto desvios e complicações nos programas artísticos.<sup>122</sup> Calçado na escuta de públicos que se envolveram, no passado, com as experiências relacionais conduzidas pessoalmente por Lygia Clark, o empreendimento de Rolnik tem entre seus méritos o de *interromper a constância eclipsadora dos atos de recepção e participação dos públicos*, no sentido de abarcar parte da variedade de respostas aos chamados dos artistas, incluindo aquelas que não coadunam com os vislumbres destes – aspecto também abordado e exemplificado no capítulo inicial da tese.

A esse respeito, Rolnik (2011, p. 63) comenta que tratou, com a organização do arquivo, de buscar “encontrar estratégias para transmitir esse tipo de trabalho que mudou o regime da obra de arte”, sendo esse “um desafio [a] que nos lançam não apenas as proposições de Lygia Clark”, uma vez que sua obra se insere numa tendência mais ampla e abrangente, caracterizada pelo rompimento com a supremacia da visão e do objeto autossuficiente na arte, própria do modernismo. Essa outra forma de “transmissão” de que fala a psicanalista diz respeito a todo um universo de proposições artísticas no qual “a obra já não se reduz ao objeto, mas implica a incorporação de seus receptores e aquilo que promove em sua sensibilidade” – mais um aspecto visto no capítulo anterior (Ibidem, p. 64). É dessa configuração, em que os receptores são implicados de modo inédito nos programas e processos artísticos, que Rolnik depreende um “desafio” a ser encarado, fazendo do arquivo um dispositivo inscrito no âmbito das “iniciativas que buscam repensar o modo de constituição de inventários para essa espécie de prática artística”, demandante de formas de documentação que incluam as vozes, atividades e percepções dos públicos com ela envolvidos (Ibidem).

É preciso dizer que essa disponibilidade e interesse pelas formas de recepção das práticas artísticas participativas, com o que inauguram e trazem à tona no âmbito dos registros e relatos (historiográficos) sobre a arte, podem também ser canalizados para fruições artísticas de natureza contemplativa, tendo em conta a ideia de “recepção ativa” trabalhada por Néstor García Canclini (2016, p. 213), em *A Sociedade sem Relato*, mas também por Marcel Duchamp (1975), em “O ato criador”; Julio Plaza (2003), em “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”; Umberto Eco (1986), em *Obra Aberta*; Roland

---

<sup>122</sup> Ao comentar sobre a pesquisa com Lucas Vieira Eskinazi, colega de pós-graduação na USP, ele nos devolveu a seguinte observação, que nos parece bastante oportuna e, portanto, merecedora de ser trazida para cá: “Ah, você está investigando situações em que os públicos ‘melam’ as propostas dos artistas e das instituições...”. Valendo-se de uma gíria, nosso interlocutor captava o espírito da coisa, compreendendo nossa disposição para lidar com os colapsos (mais ou menos demolidores) que muitas vezes se processam entre as instâncias propositiva e receptiva da arte.



Barthes (2004), em *O rumor da língua*; Michael Warner (2005), em *Publics and Counterpublics*; e Jacques Rancière (2012), em *O espectador emancipado*; sem falar na abordagem sociológica de cunho etnográfico de Nathalie Heinich (2008, 2011, 2022), introduzida em *A sociologia da arte* e desdobrada em “A arte contemporânea exposta às rejeições” e “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (\*AMD). Em que pese as diferenças significativas nos modos como os públicos se relacionam com as práticas participativas em arte, de um lado, e com as contemplativas, de outro, ambas necessariamente envolvem atividades exercidas pelos receptores em relação às obras, e também em resposta a elas. Como temos argumentado, esses *atos de recepção* contam com expedientes próprios, os quais não podem ser subsumidos pelos programas artísticos e institucionais, devendo, portanto, ser sondados em suas (in)especificidades.

No segmento da “arte participativa”, a disponibilidade diante daquilo que os públicos fazem e sentem junto aos trabalhos com os quais se envolvem responde, no caso de Rolnik (2011, p. 47), à constatação de que “a obra já não pode sustentar-se na autonomia do objeto”, ao passo que “torna-se acontecimento”, como o demonstram as experiências relacionais de Lygia Clark. Essa transição da “obra autônoma” para a “obra-acontecimento”<sup>123</sup> – cujo momento de virada se situa no ano de 1963, quando a artista passa a direcionar pronunciadamente suas pesquisas para outros sentidos, além da visão – se beneficia sobremaneira de sua atividade docente na Universidade francesa, na Sorbonne, cujas condições facultadas ao seu trabalho “lhe permitem uma exploração microscópica da experiência que seus dispositivos propiciam” (Ibidem, p. 49).<sup>124</sup> Ali, a artista “acompanha de perto os efeitos de seus objetos e procedimentos na subjetividade dos receptores”, o que denota outra diferença decisiva em relação a obras (autônomas em sentido modernista) que circulam à revelia da presença de seus autores (Ibidem). Rolnik chama essas experiências de “rituais” conduzidos pela artista, nos quais ela vai “manipulando os objetos no corpo dos estudantes, ou propiciando as condições de suas experimentações” (Ibidem). É na esteira dessas experimentações com a comunidade discente da Sorbonne, já depois de seu retorno ao Rio de Janeiro, que Lygia Clark cria a *Estruturação do Self*, processo que se estende de 1976 a 1988, ano da morte da artista.

---

<sup>123</sup> Verificável no interior da própria trajetória de Lygia Clark, essa transição extrapola os propósitos deste estudo. Cabe pontuar, contudo, que mesmo com sua produção pictórica e escultórica de matriz construtiva, datada dos anos 1950 e início dos 1960, a artista “procurou deslocar-se da redução do exercício do olho à sua potência retiniana (que apreende as formas) para buscar sua potência vibrátil (que apreende as forças)”, operando com “a dinâmica paradoxal entre ambas” (ROLNIK, 2011, p. 46).

<sup>124</sup> Lygia Clark lecionou na Sorbonne de 1972 a 76.

Para esse processo de mais de uma década, caracterizado como um “território” no qual estética e clínica convivem intimamente, a artista reservou um cômodo de seu apartamento em Copacabana, onde recebia individualmente os participantes de suas sessões. Estes eram designados por Lygia Clark como “clientes”, o que sugere um “contrato” específico entre artista e público, curiosamente estranho à gratuidade e ao desinteresse próprios ao regime estético, ao menos no sentido sugerido pelo termo. Eram os *Objetos relacionais* os instrumentos com os quais a artista tocava os participantes, que deitados em uma cama e vestindo apenas roupas de baixo recebiam estímulos em diferentes partes de seus corpos. Extrapolando o aspecto multissensorial das práticas artísticas participativas, a ênfase dessa “nova pesquisa” recaía, mais especificamente, sobre “os traumas e seus fantasmas inscritos na memória do corpo” (Ibidem, p. 51). Aqueles objetos eram então investidos da capacidade “de trazer à tona essa memória e tratá-la” (Ibidem, p. 51, grifo da autora).<sup>125</sup> As dimensões clínica e terapêutica incorporadas ao trabalho artístico por Lygia Clark têm como lastro seu longo período de interação com a psicanálise.

São as experiências sensoriais e os processos intermediados pelos *Objetos relacionais*, desenvolvidos pela artista a partir de meados dos anos 1960, que perfazem o ambiente poético focado pela investigação de Rolnik (2011, p. 56) junto a seus públicos de primeira mão, vocacionada à “imersão nas sensações vividas naquelas experiências”. O pressuposto da psicanalista, para isso, é de que “as sensações não têm passado, presente ou futuro”, permanecendo em estado latente no corpo e no imaginário dos participantes de então, “à espera de serem acessadas” (Ibidem). As entrevistas integrantes do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD) representariam, desse modo, oportunidades para a ressurgência dessas sensações, agora traduzidas em palavras e, também, nos meneios, interjeições, reticências, engasgos e entonações dos entrevistados – captados em áudio e vídeo. O propósito com elas, aliás, “não era desenvolver um trabalho de registro do passado e seu arquivamento para a glória de um patrimônio cultural esterilizado”, mas sim “permitir que a força de acontecimento de que são portadores essa obra e o movimento cultural em que ela se inscreve pudesse estar viva”, interagindo com as possibilidades e com os públicos do presente (Ibidem, p. 58).

---

<sup>125</sup> Ainda que de maneira indireta, interessa-nos, para conceber os casos de ataque às artes no Brasil dos anos 2010, esse empenho paradigmático de Lygia Clark de trazer à tona e de *tratar* traumas e fantasmas que assombram a memória do corpo, ao passo que estes estão presentes em nossas experiências recentes como agentes artísticos acossados pela onda detratadora e reacionária.

É, portanto, mediante a *invenção* de um dispositivo documentário e arquivístico que Rolnik (2011, p. 63, 65) ensaia um “movimento que indaga os modos de aproximação desse tipo de obra”, procurando fazer do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD) um “*arquivo vivo*” (grifo da autora), vocacionado a “ouvir um concerto de vozes paradoxais e heterogêneas, marcadas pelo tom da singularidade das experiências vividas”. Vozes dos públicos, paradoxos, heterogeneidades e vivências singulares: não são esses os aspectos que, também nós, temos perseguido com nosso estudo? Rolnik (2011, p. 67) identifica esse tipo de dispositivo, dedicado a trazer à baila o que têm a dizer os públicos de determinadas práticas artísticas, como um “objeto não identificável”, sugerindo seu caráter de exceção em meio às disciplinas e aos relatos da arte. O fato de ele resultar das diligências de uma psicanalista (portanto, de uma pesquisadora estrangeira ao domínio estrito da arte) não deve passar despercebido. O objeto de seus esforços auscultadores advém de um “projeto de construção de uma memória corporal da obra de Lygia Clark”, realizado entre os anos de 2002 e 2010, perfazendo um conjunto com sessenta e cinco filmes de entrevistas e uma série de desdobramentos que detalharemos à frente (Ibidem, p. 43).

Incomodava a psicanalista, e curadora, o modo com que trajetórias como as de Lygia Clark – pautadas não por obras, mas pelos *acontecimentos* ensejados por elas – vinham sendo apresentadas no contexto museológico, a partir dos anos 1990, por meio de estratégias tidas por Rolnik (2011, p. 54) como “esvaziadas de sua vitalidade”. Sua busca, então, orienta-se por *confrontar* uma concepção de memória artística baseada em “meras carcaças”, quando *Objetos relacionais* são exibidos como peças de arte “acompanhadas de suas representações certificadas pela história da arte”, com uma “memória das sensações” compromissada com a “inscrição corporal do próprio movimento vital”, a fim de registrar memórias de “impulsos desejanter” coletivamente atualizáveis (Ibidem, p. 58). Está em questão a produção de “uma memória dos corpos que essa experiência afetara”, com vistas a “fazê-la pulsar na atualidade”, em reação à “tendência de neutralização da obra [...] em seu retorno ao território institucional da arte” (Ibidem, p. 59). Essa volta, que marca a reincorporação, pela instituição *arte*, de uma poética que se propunha dissidente, tende a isolar os objetos e seus registros fílmicos e fotográficos das experiências propiciadas por tais práticas, fazendo deles “carcaças esvaziadas da vitalidade de uma obra para sempre perdida, na poeira de um *arquivo morto*” (Ibidem, p. 64, grifo da autora). Destituídas de vida e da memória vivencial

reportada por seus públicos primevos, restaria a essas peças descarnadas “serem reverenciadas e classificadas nas rubricas da história oficial da arte” (Ibidem).

Nota-se, nos dois parágrafos anteriores, intentos decididamente convergentes com os nossos, haja vista os esforços de Rolnik (2011, p. 60) voltados a inventar dispositivos investigativos em torno da instância receptiva da “obra-acontecimento” de Lygia Clark e, além disso, de negociar com a história da arte a partir de preocupações que amiúde escapam a esta, a ponto de buscar “interferir nos parâmetros de transmissão” de um repertório artístico que simplesmente não pode ser concebido sem que se leve em conta, e a sério, a interdependência com suas formas singulares de recepção. Sensível aos deslocamentos provocados pelas experiências sensoriais e relacionais conduzidas pela artista, a psicanalista assegura que tais proposições “nos obrigam a traçar os contornos de outra(s) história(s)”, ao passo que “colocam potencialmente em crise as categorias [vigentes na história da arte]” (Ibidem, p. 65). Interessa-nos especialmente o entendimento de Rolnik do papel decisivo exercido pelos relatos dos públicos de primeira mão na empresa condensada em seu arquivo, com aquilo que comunicam à recepção em segunda mão da obra da artista, hoje, situando-a e complexificando-a.

A disposição em “revisitar a obra” de Lygia Clark pelo viés de sua recepção participativa, fazendo aparecer e repercutindo as memórias daqueles que se envolveram com ela, vem, portanto, acompanhada da preocupação de Rolnik (2011, p. 44) em “problematizar as operações de arquivo, preservação, coleção e exposição desse tipo de prática artística”, a fim de que ela “persista como experiência viva”, evitando a musealização desvitalizada dos objetos mobilizados pela artista junto aos participantes de suas experiências. O processo investigativo da psicanalista em torno da obra de Lygia Clark acumula décadas, tendo se iniciado ainda nos anos 1970, quando residiu em Paris e conviveu com a artista, resultando em sua tese defendida na Universidade Paris VII, sobre as “proposições corporais” clarkianas, momento em que seu interesse por tal arco de experiências constitui o marco inicial de um percurso de pesquisa que, a partir de 2002, resultaria em “uma memória corporal de suas proposições”, concretizado no arquivo em tela (Ibidem, p. 56). O caminho encontrado por Rolnik para isso foi a realização de um leque amplo de entrevistas registradas em filme, para o qual envolveu toda uma equipe e mobilizou recursos amplos, contando com diferentes apoios institucionais.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Além do Sesc São Paulo, que por meio do Selo Sesc editou a caixa-arquivo com vinte DVDs contendo parte das entrevistas realizadas de 2002 a 2010, o trabalho realizado por Suely Rolnik teve apoio da

Os desdobramentos do arquivo são ao menos quatro, conforme enumera Rolnik (2011, p. 59) ao contar que o primeiro deles se deu ainda durante o período de gravação das entrevistas, em 2005, quando a diretora do Musée des Beaux-Arts de Nantes, na França, propôs que a curadora psicanalista “concebesse uma exposição a partir do material já produzido”. Também como saldo desse primeiro desdobramento figura a exposição realizada, em 2006, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo título replica em português o nome atribuído à mostra francesa: “Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde, a vocês cabe o sopro”. Tratava-se de conferir aos “filmes de entrevista” um papel nevrálgico no projeto curatorial, enquanto vetores a partir dos quais as mostras fossem estruturadas (Ibidem, p. 62). A centralidade dos filmes na concepção das duas exposições respondia à tentativa de “impregnar de memória viva o encontro do público com o conjunto de objetos e documentos expostos”, no sentido de “restituir-lhes o sentido – isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política, vivida por aqueles que participaram dessas ações” (Ibidem, p. 62-63).

O segundo desdobramento corresponde à inserção do arquivo em acervos de museus, a fim de acoplá-lo às “obras” de Lygia Clark integrantes das respectivas coleções, representando a oportunidade “de abrir um espaço de problematização da própria estrutura institucional” (Ibidem, p. 65). Importa-nos ressaltar o modo com que a introdução do arquivo no sistema institucional produz alterações nas lógicas de classificação, mediação e recepção dos trabalhos de arte, na medida em que lhes vincula enunciados oriundos dos públicos que se relacionaram com eles. Aliás, a inclusão desse tipo de inventário em acervos museológicos não está livre de dificuldades, e ambiguidades, haja vista que se imiscui em “um território inexistente entre o arquivo, a pesquisa e o acervo” (Ibidem, p. 66). A propósito disso, fazendo-nos lembrar do que diz Strathern (2017) a respeito da influência exercida pelos Hagen na estrutura do relato que ela, na condição de antropóloga, produz a respeito deles, Rolnik (2011, p. 66) se pergunta: “Estaria o arquivo *ecoando os efeitos* do território ímpar que Lygia Clark criou com sua obra, agora no interior do próprio território institucional da arte?” (grifo nosso).

Rolnik reconhece nessa presença inusitada do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD) nos acervos museológicos uma “posição insólita e nada cômoda”, provocadora de “um estranhamento” e incitadora de “um desafio”, ambos destinados a “coloca[r] a instituição diante da necessidade de repensar sua própria estrutura

tradicional” (Ibidem). Essa presença polivalente e polissêmica do arquivo no cenário institucional da arte dá a chance de que ele mesmo seja objeto de exposição, independentemente de sua vinculação espacial a “obras” de Lygia Clark. Esse condiz ao terceiro desdobramento descrito pela curadora psicanalista, que associa o “objeto não identificável” fruto de suas entrevistas às práticas documentárias em artes visuais, vigentes no circuito artístico-expositivo desde os anos 1960 (Ibidem, p. 67).<sup>127</sup> O quarto desdobramento, por sua vez, assume tanto a reunião arquivística quanto o caráter portátil de uma pequena caixa-arquivo, resultando em um produto cultural favorável ao acesso público desse material – como o nosso, para esta tese – e à multiplicação das formas de circulação das entrevistas.

Todavia, é na enunciação do cerne de seus objetivos com a realização das entrevistas que a psicanalista nos deixa perceber algo do “hegemonismo” da instância propositiva da arte de que fala Heinrich (2008), patente em afirmações como: “O objetivo era trazer à tona a memória das *potências mobilizadas pelas proposições de Lygia*” (ROLNIK, 2011, p. 56, grifo nosso). Está em jogo, nessa asserção, a valoração atribuída por Rolnik ao “processo que [as proposições clarkianas] mobilizavam no corpo daqueles que se disponham vivê-las”, e mesmo a “mobilização da vibratibilidade do corpo do receptor proporcionada pelos *Objetos relacionais*”, no sentido da “expansão de sua sensibilidade pela ativação da *experiência estética*” (Ibidem, p. 45, 48, grifo da autora). Pode-se depreender dos critérios privilegiados por Rolnik que a escuta fomentada e organizada por ela persegue aqueles que seriam os *efeitos vislumbrados* pela própria artista, por meio de sua obra participativa e relacional, ainda que a disponibilidade em ouvir os envolvidos, com a verbalização (e uma certa reencenação) das memórias corporais das experiências vividas décadas atrás, permita e emergência de aspectos, não raro, alheios a esse propósito. A respeito disso, é divertido acompanhar relatos estranhos aos vislumbres da artista (e da curadora, por conseguinte) *se imiscuírem* na série de entrevistas.

Isso ocorre, por exemplo, nas entrevistas concedidas por ex-alunos de Lygia Clark na Sorbonne, em que “muitos deles evidenciam uma incontestável ambivalência, lembrando da raiva que sentiam de Lygia em alguns momentos, pela angústia que a

---

<sup>127</sup> A relação entre práticas artísticas realizadas em ambientes externos ao da arte e a exibição de seus registros fotográficos e filmográficos no recinto de galerias e museus de arte é emblemática das pesquisas do artista norte-americano Robert Smithson (1938-1973), expoente da *Land Art*, que cunha a noção de “*site non site*” para tratar desse tipo de transição, intercâmbio e contágio entre lugares (físicos e simbólicos).

experiência lhes provocava” (Ibidem, p. 49-50). Chama atenção, no quesito do “hegemonismo” mencionado, o modo como a psicanalista interpreta essas reações de inadequação, enquadrando-as numa espécie de despreparo, ou bloqueio, dos jovens estudantes diante da radicalidade da experiência estética hipoteticamente proporcionada pela artista, como se tais respostas fossem sinal das “dificuldades dos participantes de se entregarem às suas proposições”, não podendo “liberar sua experiência estética e a capacidade poética que ela [a proposição] mobiliza” (Ibidem, p. 49). Assim, toda a potência corporal e subjetiva pressuposta pelos *Objetos relacionais* deflagradores da experiência em questão “choca-se com barreiras psíquicas de seus receptores, erguidas pela fantasmática inscrita na ‘memória do corpo’” (Ibidem). Incorrendo em uma leitura, a nosso ver, afeita à mistificação estética, a psicanalista diagnostica que

tais barreiras fantasmáticas – que, nesse caso, se manifestam na resistência dos alunos a vivenciar as proposições da artista – são erguidas como proteção da memória de traumas sofridos no passado em tentativas malogradas de viver a experiência estética em suas existências e reinventar-se a partir dela. Essas tentativas são inibidas quando não se encontra resposta num entorno avesso a essa qualidade de relação. (Ibidem, p. 50)

Esse tipo de imputação aos públicos, fundado na ideia de que a eles faltaria condições para acessar a libertadora experiência estética, é deveras contraprodutiva para nossa abordagem e para os propósitos últimos de nossa investigação – dada a disposição que sustentamos e a embocadura que reivindicamos para lidar com as opacidades e discrepâncias entre as instâncias propositivas e receptivas, considerando-as parte *legítima* da dinâmica social da arte –, ainda que devamos reconhecer a acuidade de Rolnik em trazer esses depoimentos à luz, fazendo-os aparecer na esfera pública da arte, mesmo que sua leitura deles nos pareça enviesada, ao passo que pautada por premissas eminentemente estéticas. A propósito do que escapa ao enquadramento estético, outro relato sintomático dos desencaixes entre as sensações dos participantes e as estimulações sensoriais de Lygia Clark aparece no quarto DVD do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD), que traz o depoimento do crítico de arte Paulo Venâncio em torno de sua experiência como “cliente” (conforme a alcunha *aestética* da artista, diga-se) da experiência *Estruturação do Self* (1976-1988). Então com vinte e poucos anos de idade, Paulo Venâncio comenta ter frequentado as sessões terapêuticas de Lygia Clark por algo em torno de três meses, com efeitos complicados não apenas do ponto de vista de seu estado psíquico, mas também da natureza concomitantemente estética e clínica da experiência. Eis seu balanço:

Quanto a uma experiência existencial, foi alguma coisa muito importante na minha formação de jovem, adulto. Foi uma coisa marcante. Agora, quanto ao resultado, digamos, terapêutico, foi desastroso. Quer dizer, não houve melhora do meu estado. Ao contrário, houve uma piora. As sensações começaram a vir com mais intensidade. Então, num determinado momento, houve, de comum acordo, numa conversa, a conclusão de que seria conveniente interromper. E eu acho que houve também o reconhecimento de que ela não tinha mais como controlar, ou amenizar, ou estabilizar o meu quadro. Então, eu acho que terapeuticamente ela tinha um limite. (ROLNIK, 2011, DVD 4)

Tomados em conjunto, os depoimentos de parte dos ex-alunos franceses de Lygia Clark e de Paulo Venâncio, em suas indicações de inconformidade diante da proposição da artista, demonstram que, quando observados de perto e pela óptica dos públicos, os programas artísticos se revelam muito menos coesos e efetivos do que querem nos fazer parecer os relatos que os apresentam apenas da perspectiva da arte. A esses registros se soma uma passagem aludida no primeiro capítulo, relativa à forma de “participação” de um visitante da exposição curada por Rolnik na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que se absteve de entrar no ambiente *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968), dedicando-se, em vez disso, a observar obsessivamente o semblante daqueles que acabavam de sair do interior da obra. Assim, cumpre constituirmos ferramentas analíticas e conceituais aptas a lidar com a arte e sua audiência (seja contemplativa, participativa, interativa ou colaborativa) *quando a relação entre elas falha* – em lugar de simplesmente apontar insuficiências e inaptidões por parte do campo receptivo, como se este muitas vezes não estivesse à altura dos vislumbres dos artistas *et al.* A nosso ver, o gênero discursivo que melhor responde a isso, no que tange à descrição e à difusão de situações concretas de patente incompatibilidade entre programas estéticos e atos de recepção mundanos, é o da *anedota*, como adiantado. Temos no *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD) uma fonte pródiga em situações dessa espécie, abertamente *desencaixadas* e que não cessam de relativizar os objetivos de Rolnik atrelados à força estética da “obra-acontecimento” de Lygia Clark, *a despeito* de sua finalidade de recobrar as “potências mobilizadas” pelas proposições da artista no corpo e na psique dos participantes de sua obra.

Novamente, quando acessamos o décimo sétimo DVD do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD), deparamo-nos com o depoimento do artista filipino David Medalla, que ao longo da entrevista conta detalhes de sua amizade e longa convivência com Lygia Clark, em Paris, nos anos 1960 e 70. Faziam parte do círculo de amizade o artista Sérgio Camargo e sua esposa, a socióloga Aspásia Camargo. David relata que,



certo dia, Lygia conseguiu finalmente convencer Sérgio, escultor no sentido estrito do termo, e Aspásia a vestirem os macacões azuis de *O eu e o tu* (1967),<sup>128</sup> apesar das insistentes evasivas do primeiro: “Não, eu não posso participar...”. Ao que a artista perseverava: “Não, você vai ver, é muito fácil!” Devidamente trajado e pronto para as estimulações entre si, o casal Camargo começou a se tocar, enquanto David e Lygia seguravam o riso – numa bem-humorada desforra diante da resistência obstinada do escultor em se entregar às experiências sensoriais da artista. Inspeccionando a cena e sondando seus efeitos na dupla, Lygia perguntou: “O que foi que você tocou nela, Sérgio?” A resposta veio contrariada: “Não era nada, era apenas um saquinho de nada.” (ROLNIK, 2011, DVD 17).

Nesse caso anedótico fica clara a falta de inclinação de Sérgio Camargo para aceitar o convite da artista, de fazer dos objetos integrantes da indumentária-dispositivo *O eu e o tu* mais do que simples “saquinhos”, ao passo que os elementos contidos nesses envoltórios modestos (água, areia, pedra, ar etc.) seriam capazes de estimular e catalisar sensações corporais e subjetivas daqueles que se liberam para isso. A recusa de Sérgio Camargo de entrar na sintonia solicitada pelo trabalho artístico em questão impede que a experiência estética proposta por Lygia Clark se efetive, mantendo os elementos materiais mobilizados pela artista na condição de meros itens ordinários, destituídos de qualquer poder de afetação corporal e psíquica. Não se trata, em nosso estudo, de acusar a inconveniência do ceticismo e da possível ortodoxia do escultor, notavelmente avesso às reinvenções da arte tridimensional e sensorial por Lygia Clark, mas sim de *constatá-la* e de reter a *decisão desse público* de não aderir ao programa artístico condensado em *O eu e o tu*. O episódio dá a ver que a reciprocidade solicitada por experiências desse jaez (mas não só, dado o caráter relacional de todo tipo de arte) exige que levemos em conta as disposições, as atividades e as formulações daqueles que ocupam a posição de público, haja vista que o “sucesso” da experiência depende tanto de um quanto do outro, tanto dos artistas quanto dos participantes de suas proposições. A pergunta que novamente se coloca é: *Que lugar têm os atos de recepção dos últimos, em especial aqueles que não confluem*

---

<sup>128</sup> Registre-se que esse trabalho da artista Lygia Clark veio a integrar, décadas depois, a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017). Além da indumentária que lhe serve de dispositivo, a mostra também exibiu registro em vídeo de *Baba antropofágica* (1973) e os materiais integrantes de *Cabeça coletiva* (1975). A obra da artista, no caso um exemplar replicado da série *Bichos* (década de 1960), também figura indiretamente no 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (2017), compondo a performance repudiada de Wagner Schwartz, *La Bête* [O bicho] (2015-). A função dos macacões de *O eu e o tu* (1967) será incorporada de maneira infame ao discurso detrator de membros do Movimento Brasil Livre, como veremos no quarto capítulo.

*com os programas e expectativas dos primeiros, nos relatos fornecidos pelas disciplinas da arte?*

Isso para não dizer de casos, tão anedóticos quanto, em que sequer os artistas são reconhecidos como tais pelos públicos de suas iniciativas e invenções. É o que se vê no sexto DVD do *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD), que traz o depoimento de Ivanilda Santos Leme, prostituta e presidente da ONG Fio da Alma. Ela conta que, entre 1976 e 78, Lygia frequentava o círculo de prostitutas que faziam ponto no Beco da Fome, em Copacabana. Encontrando-as num bar do beco, a artista não só conversava e desenhava retratos das “meninas”, como também as chamava para participar das sessões terapêuticas de *Estruturação do Self*, num cômodo de seu apartamento reservado para esse fim. Desde o início, Ivanilda “cismou” com a artista, que para ela tinha “cara de madame” e uma “fala não muito brasileira”,<sup>129</sup> parecendo ser “cagueta”, talvez “mulher dos caras da ditadura, da polícia”. Desconfiada, Ivanilda não conseguia e nem desejava entender por que Lygia queria levar as “meninas” para o apartamento. Como liderança, dizia para as colegas que aquela que fosse para o apartamento com a artista seria impedida de trabalhar no ponto. Tinha certeza de que, uma vez no apartamento, elas acabariam dando informações para as supostas delações de Lygia. Ivanilda era usuária de drogas e, por isso, ficou “grilada” com a forma como o sobrenome da artista soava aos seus ouvidos: “Lygia Crack [sic]”. Era um sobrenome de “tóxico”, sendo que nem havia crack no Rio de Janeiro naquela época: “Como é que essa mulher vem com essa história de crack? Essa aí deve ser uma mafiosa horrível”, ela se lembra (ROLNIK, 2011, DVD 6).

Como se nota nesses exemplos textual e chistosamente arranjados por nós a partir de entrevistas organizadas por Suely Rolnik (2011), a atmosfera discursiva das anedotas – com seu gosto pelo bizarro, pela pilhéria e pela derrocada do sentido – permite fazer emergir e circular, frequentemente no “boca a boca”,<sup>130</sup> situações cronicamente mantidas nas franjas, ou simplesmente ausentes, dos relatos dominantes sobre determinado fato histórico, incluindo nisso os registros da história da arte. A esse respeito, recorremos a um aporte conceitual e oportuno do poeta e ensaísta Eduardo Sterzi (2021), em sua contribuição para o material gráfico *Um glossário para Nas margens da ficção*, editado

<sup>129</sup> Na situação relatada por Ivanilda Santos Leme, caem como uma luva as observações de Michael Warner (2005) sobre o fato de que o discurso público – dirigido a qualquer um – não deixa de carregar conteúdos e especificidades de determinados grupos sociais, ainda que se esforce por disfarçá-los e transcendê-los.

<sup>130</sup> O episódio relatado por Paulo Venâncio, por exemplo, no qual sua participação em *Estruturação do Self* havia lhe rendido crises agudas, já nos havia sido contado, vários anos antes de acessarmos o *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD), pelo amigo e artista Rafael Campos Rocha.

pelo Centro Internacional das Artes José de Guimarães, em Portugal, em que o verbete “anedota” lhe foi confiado. Entre as fontes de sua apresentação do vocábulo, Sterzi apela ao escritor Guimarães Rosa (ah, os escritores, novamente eles, que ainda retornarão outras vezes por aqui), que no primeiro prefácio do romance *Tutaméia*, nomeado “Aletria e hermenêutica”, sugere que o “chiste” se distingue como âmago da anedota e de sua capacidade de prover “novos sistemas de pensamento” justamente “porque escancha os planos da lógica” (ROSA *apud* STERZI, 2021, p. 19). Como alude Sterzi (2021, p. 19-20), esse alargamento coincide com a primeira acepção da palavra *anedota* em nossa língua, a saber, o de “particularidade curiosa ou jocosa que acontece à margem dos eventos mais importantes, e por isso geralmente pouco divulgada”. Vê-se, aqui, que nossa opção pelas anedotas adquire pertinência pela própria natureza do gênero, votado a passagens marginais e invisibilizadas da experiência histórica.

Sterzi prossegue seu exercício sondando a etimologia da palavra em português, a qual advém do vocábulo francês *anecdote*, que por sua vez é cunhado “sobre o termo grego *anékdotá*, significando ‘coisas não publicadas’” (Ibidem, p. 19). Tanto é que *Anékdotá* é “o título da história secreta, cheia de detalhes sobre os personagens de seu tempo, escrita *em adenda* de sua *História das guerras de Justiniano* pelo historiador grego Procópio (séculos V e VI d.C.)” (Ibidem, grifo nosso). Dessas notas secretas que se escrevem em acréscimo à história das guerras na Grécia, Sterzi dá um salto para sua infância e para a história de sua cidade natal, Porto Alegre, cuja “verdadeira história” estaria contida no *Anedotário da Rua da Praia*, uma “coleção de historietas engraçadas transcritas por Renato Maciel de Sá Júnior” (Ibidem). Ali, o autor do verbete integrante de *Um glossário para Nas margens da ficção* diz que “encontrava a vida – as vidas – que outras formas históricas pareciam ocultar sob documentos e monumentos” (Ibidem).<sup>131</sup> Veja-se, a respeito disso, que o anedotário resta não somente na sombra, mas também *como sombra* dos documentos e monumentos, reivindicando versões alternativas das histórias que estes contam e consagram. Que consequências podemos gerar ao transpor essa compreensão para o domínio da história, ou “estória”, da recepção em artes visuais? Seria o anedotário um dispositivo favorável à “emergência da anedota como narrativa marginal e antimonumental da história [da arte]”? (Ibidem, p. 20). Deixemos a resposta com Guimarães Rosa, de novo ele: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor,

---

<sup>131</sup> O que nos leva a considerar nosso próprio empreendimento, em forma de tese, como uma espécie de *contramonumento* à história da arte recente.

deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA *apud* STERZI, 2021, p. 19).

Expressão da *estória* com “e”, da narrativa popular que se difunde oral e comunitariamente, a anedota corresponderia, segundo Sterzi, a “uma forma em declínio”, a “uma expressão agonizante” e, finalmente, a “uma prática em extinção” (Ibidem, p. 18-19). Isso porque a “consistência social” de que depende a anedota para circular e produzir seus contadores e ouvintes vai desaparecendo no tempo presente, haja vista o desmantelamento de uma sociabilidade tecida, ela mesma, pela “transmissão comunitária do anedotário original”, a qual depende de “vínculos comunitários” que, simultaneamente, “atingem o que parece ser seu esgarçamento máximo e, por outro lado, são recompostos de forma nova nos ambientes digitais” (Ibidem, p. 19). Se, por um lado, as predileções, opiniões e posicionamentos são exponencialmente compartilhados nas mídias sociais digitais por usuários hiperengajados nos espaços virtuais de interação, por outro, as “antologias de anedotas”, como os discos com gravações de “estórias” pitorescas, as seções de revistas dedicadas a elas e os livros que as transcrevem e devolvem à circulação, são, hoje, “formas quase arqueológicas” (Ibidem, p. 18). Do mesmo modo, o contador de “estórias” e anedotas vai se tornando “uma figura tão anacrônica quanto o profeta” e é justamente por isso que, para Sterzi, esse tipo de contador “talvez pertença ao futuro não menos que ao passado”, sendo, tanto para ele como para o adivinho, “fundamental o desconcerto do tempo, que, nas suas vozes, nas suas palavras, nos seus gestos, encarnam” (Ibidem, p. 19). Se a história não é uma seta,<sup>132</sup> não há motivo para duvidarmos da pertinência das anedotas e de seus renitentes transmissores. A “enciclopédia chinesa” exumada por Borges está aí para nos fazer lembrar disso.

Em nosso caso, as anedotas são extraídas da incursão longitudinal nas peças do *Arquivo Mediação Documentária*, mais precisamente da “leitura etnográfico-literária” que procedemos (a) das cenas de seus filmes e vídeos, (b) dos áudios de suas gravações sonoras, (c) das páginas de seus livros e catálogos, (d) dos registros de seus projetos e publicações, (e) das linhas de seus estudos, artigos e ensaios, (f) das reportagens de suas matérias e dossiês jornalísticos, (g) dos posicionamentos e opiniões publicizados em suas

---

<sup>132</sup> Creditamos essa imagem ao avesso à professora e curadora Dária Jaremtchuk, que se valeu dela para desenvolver a curadoria da exposição “Contar o tempo” (2022), no Centro Universitário Maria Antônia da USP, da qual participamos com a série *Episódios contrapúblicos* (2014-), como já indicado em nota anterior.

plataformas de internet e (h) dos causos reportados por seus contos, roteiros, cartuns e... anedotas. Estas últimas representam, ao mesmo tempo, desdobramentos e fundamentos do *AMD*, na medida em que esse inventário é mobilizado *em função* desse gênero discursivo, dada a convergência entre o teor das situações registradas nas seções do arquivo e a forma afeita a narrativas episódicas, historietas e “estórias”, própria da *anedota*. É, portanto, por meio de transcrições<sup>133</sup> e recomposições textuais dessas passagens idiossincráticas, assim como de sua reunião em um anedotário que soma uma centena de exemplares, que buscamos (re)inscrevê-las no debate das artes visuais.

A aposta, em sintonia com as observações de Sterzi (2021) pontuadas acima, é de que, com as anedotas, possamos narrar e visibilizar momentos e aspectos geralmente ausentes dos relatos fornecidos pelas disciplinas da arte, especialmente das periodizações históricas dedicadas a tratar dos papéis exercidos pelos públicos junto a produções e proposições artísticas que lhes demandam diferentes posições e atividades. Como amplamente visto no primeiro capítulo, esses papéis aparecem, na história da arte, estabilizados nas categorias *espectador*, *participante*, *interator* e *colaborador*, do mesmo modo que, na crítica cultural ocupada com as dimensões institucional e espetacular da arte, são consolidados como *público*, *visitante*, *consumidor* e *turista* – cabendo acrescentarmos, ainda, a classe *estudante*. Fazendo a leitura a contrapelo desses “contratos de envolvimento consagrados” (o termo é nosso), recorreremos ao *AMD* e às anedotas formalizadas a partir dele com vistas a derivar uma tipologia de recepção representativa daquilo que, concretamente, se revela específico da instância receptiva e de seus agenciamentos práticos e simbólicos, particularmente dos públicos que respondem à arte e às suas ofertas institucionais a partir de critérios heterônomos, decididamente estranhos ao regime estético.

No próximo capítulo, lidaremos mais diretamente com as anedotas, instaurando enfim o *Anedotário públicos dos públicos*. Além de nos concentrarmos no metiê propriamente dito dessa elaboração discursiva, inclusive convocando autores que julgamos hábeis na produção de relatos alternativos aos cânones (classificatórios e sociológicos), iremos proceder o já anunciado, e em alguma medida antecipado, exercício heurístico de derivação tipológica com base em nossos arquivo e anedotário. Essa tipologia e suas acepções nos servirão de instrumentos para lidar, no quarto capítulo, com dois casos de estudo em que o campo receptivo, como visto de passagem neste capítulo,

---

<sup>133</sup> Embora elas também portem algo de “transcrições”.

afronta a arte e seus agentes de maneira assombrosa. Mas antes, retomemos o diálogo com Nathalie Heinich (2008, 2011, 2022), agora observando um trabalho de campo desenvolvido pela socióloga francesa nos EUA, em cotejo aos seus estudos na França sobre as formas de rejeição à arte contemporânea – cujo texto de apresentação dos resultados tivemos oportunidade de traduzir para o português, republicando-o em um periódico brasileiro.<sup>134</sup> A revisão desse trabalho de Heinich, em virtude de sua escolha por estabelecer tipologia calcada nos critérios e valores movimentados pelos públicos em suas manifestações de rejeição às artes visuais contemporâneas, serve de referência para nosso exercício de tipificação dos atos de recepção documentados no *Arquivo Mediação Documentária* e narrados pelo *Anedotário públicos dos públicos*.

## 2.9 Tipologias deriváveis da instância de recepção em artes visuais

Se Rolnik (2011) nos oferece um precedente de *arquivo* hábil em trazer para o primeiro plano os atos de recepção dos públicos da “arte participativa” e Sterzi (2021), por seu turno, nos auxilia com a definição do estatuto das *anedotas* como modalidade discursiva alternativa à dos relatos históricos, agora é o momento de, retornando ao pensamento de Heinich (2008, 2011, 2022), verificar possibilidades de derivação de *tipologias* desde a instância receptiva em artes visuais, com base no que manifestam os públicos, sobretudo leigos, em relação a obras artísticas contemporâneas. Como dito anteriormente, a arte contemporânea se distingue das matrizes modernistas pelo deslocamento permanente das fronteiras que demarcam a condição *artística* de determinados objetos e ações, no sentido de redefinir os parâmetros que autorizam designar algo como *arte*. Se a remoção constante das balizas da arte tende a instigar e acumpliciar os públicos iniciados, preparados que estão para acompanhar esse tipo de deslocamento, o mesmo não pode ser dito das audiências não especializadas, para quem esses desafios conceituais e cognitivos frequentemente soam como verdadeiras afrontas, levando-os a recorrer a critérios e valores do mundo comum para considerá-los e, não raro, refutá-los.

Daí que, para Heinich, o modo mais efetivo de *acompanhar* essas desconstruções das categorias cognitivas que demarcam a arte seja enfocar a instância de recepção da produção artística contemporânea, particularmente aquela fatia que, desprovida dos instrumentos necessários para lidar com tais movimentações de fronteiras, as estranha e, não raro, rechaça – sendo que as condutas de rejeição à arte por parte dos públicos seriam

---

<sup>134</sup> Cf. HEINICH, N. “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural”. In: *Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto*. Tradução: Diogo de Moraes Silva. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 119-180 (\*AMD).

mais reveladoras do que as de admiração, ao passo que, nessa negação, manifestam espontaneamente posicionamentos passíveis de aferição, tipificação e distinção entre si. Dessa constatação basilar se desdobra a investigação da socióloga, a quem interessa sondar a eleição e a distribuição das *ordens de valor* a que os públicos recorrem para atribuir peso às obras e às ações artísticas, reveladoras de sistemas de avaliação não somente artísticos, mas também sociais, os quais portam lógicas próprias – irredutíveis aos programas artísticos. A autora orienta sua pesquisa, portanto, pela perspectiva dos *regimes axiológicos*, demonstrando como os valores heterônomos do mundo ordinário se sobrepõem muitas vezes aos valores autônomos da arte em termos estéticos nas avaliações dos públicos não especializados.

Observando inicialmente a paisagem cultural francesa, Heinich (2011, p. 87) esquematiza, entre os “registros de valor mobilizados, com frequência desigual, pelas diferentes maneiras de rejeitar a arte contemporânea”, aqueles que denotam critérios de teor “econômico, ético, cívico, jurídico, funcional, doméstico, purificador, reputacional, hermenêutico, estésico, estético”. A ordem apresentada nesse rol não é fortuita, com o registro estético aparecendo por último: um modo de demonstrar a tendência de sobrepujamento, aos juízos autônomos de avaliação da arte, dos critérios heterônomos. Descortina-se, aí, um “repertório” que a um só tempo demonstra “a diversidade dos valores invocados e a grande coerência dos princípios sobre os quais repousam as rejeições”, dando pistas para um “projeto explicativo”, ou compreensivo, pautado pelos problemas colocados pelo campo receptivo (Ibidem, p. 88). Mobilizados principalmente por públicos leigos, os princípios de viés não estético que baseiam muitas das reações de rejeição à arte revelam, indiretamente, a consciência destes quanto a sua inaptidão na matéria. O que os leva, por um lado, a praticamente não se pronunciar publicamente sobre a dimensão estética do fenômeno artístico<sup>135</sup> (embora se autorizem a registrar, em canais abertos pelos museus, comentários queixosos sobre a aparência das obras, por exemplo) e, por outro, a recorrer a valores heterônomos, extrínsecos à especificidade da arte. Percepções como essas advêm da pesquisa empírica realizada por Heinich, por meio do acesso sistematizado, na França, a livros de visita de museus, a correspondências

---

<sup>135</sup> Com exceções, como visto no “caso Queermuseu”, no texto em que Cavazzola Jr. (2017) (\*AMD), além de acusar a mostra de promover “pedofilia, pornografia e arte profana”, também afirma que a arte exposta ali se distancia da “consagração do belo”, a qual corresponderia, em sua visão, ao “verdadeiro objetivo da arte”.

endereçadas às suas administrações e a depoimentos de gestores museais a respeito dos públicos e de suas manifestações.

Em sua disposição quase antropológica para lidar com o que os públicos fazem e dizem a respeito da arte contemporânea, mantendo-se especialmente atenta aos “problemas de qualificação” colocados por essa produção, Heinich (2011, p. 78) se depara com uma espécie de leque de julgamentos que, “passando do polo mais ‘autônomo’ ao polo mais ‘heterônomo’”, dá a ver “situações de desacordo sobre a natureza dos objetos”, abrindo passagem para uma diversidade de registros de avaliação e, assim, para as tensões vigentes entre aqueles que são próprios ao universo artístico e aqueles que lhe se externos. A “escassez dos argumentos estéticos” por parte dos não iniciados se explicaria pelo fato, também básico, de que essa argumentação, para ser articulada e expressa, exige que os fruidores de determinada obra no mínimo a considerem *como tal*, o que frequentemente não é o caso quando esta deixa de apresentar as características convencionais de uma pintura ou de uma escultura (Ibidem, p. 80). Quando essas propriedades estão ausentes, e isso é quase uma regra na arte contemporânea, resta aos públicos não especializados duas opções: “(1) aceitar redefinir as fronteiras do que é ou não artístico [...]; (2) recusar o que transgride as fronteiras constituídas pela tradição” (Ibidem). Amiúde refratários à primeira opção, os leigos acionam diferentes registros de avaliação para julgar uma obra, inclusive para refutar algumas que nem sequer reconhecem nesses termos.

Retendo o repertório de valores enumerados por Heinich – o qual serve inclusive como inspiração, ou mais um ponto de passagem, para pensarmos nossas próprias formas de derivação de tipologia a partir dos atos de recepção dos públicos das artes visuais –, passemos reversamente por cada um dos registros apontados pela autora, começando pelo “estético” até chegar no “econômico”. De um jeito elementar, o crivo estético é frequentemente reduzido, nas reações de rejeição à arte contemporânea, a afirmações como “acho isso feio” ou “não é bonito”, anunciadas como forma de desqualificar certa obra por suposta falta de beleza (Ibidem, p. 78). A esse julgamento “estético”, em que pese seu grau primário, conjuga-se com frequência a modulação “estésica” das reações, quando se qualifica o efeito *subjetivo* produzido pela obra sobre os sentidos, gerando, por exemplo, “prazer ou desprazer visual” (Ibidem). Em contrapartida, o caráter subjetivo dessas impressões e sensações geralmente não se presta a alavancar reações com repercussão pública, dado que manifestas com discrição, inclusive pelo constrangimento diante da inabilidade em relação a códigos não reconhecidos. Para que a indignação transponha o âmbito privado, exigindo publicidade por parte de audiências contrariadas,



é necessário que valores mais gerais estejam em jogo, tais como o da justiça e da moral. Antes deles, porém, há o registro “hermenêutico”, valor que podemos considerar como de transição entre os foros privado e público, entre autonomia e heteronomia. Atrelado à atividade interpretativa, ele “implica a exigência de sentido, de significação”, provocando aborrecimento naqueles que só enxergam absurdidade em determinadas obras artísticas (Ibidem, p. 80).

Também nessa transição, na qual a “autenticidade da arte” segue sendo disputada, aparecem os registros “reputacional” e “purificador” (Ibidem, p. 81, 84). O primeiro é geralmente atribuído à figura do artista. Por ele, públicos desagradados se posicionam, ou em função da fama de um artista em particular (ou da falta dela), ou em defesa de um tipo de regionalismo, o que se torna perceptível quando “a arte contemporânea é atacada por privilegiar artistas nacionais ou mesmo internacionais em detrimento de artistas locais” (Ibidem, p. 85). No limite do registro “estético” e de suas imediações “estésica”, “hermenêutica” e “reputacional”, encontra-se aquele que Heinich chama de “purificador” (Ibidem). Refletindo disputas em torno do estatuto de “obra de arte” atribuído a *coisas* que as audiências leigas não reconhecem como tal, esse registro é geralmente mobilizado em situações receptivas em que os públicos se imbuem “de preservar a integridade da arte limpando-a de tudo o que venha a paralisá-la, desnaturá-la ou mesmo poluí-la”, com todas as pressuposições que essa missão de “separar o joio do trigo” carrega (Ibidem, p. 84). Igualmente a defesa do patrimônio cultural, pretensamente ameaçado por certas iniciativas da arte contemporânea, é evocada nesse registro de valor.

Na medida em que interpela a autenticidade e a legitimidade de uma obra artística, o registro “purificador” abre passagem para outros dois, os quais podem ser caracterizados como sendo de ordem contextual, inclusive porque geralmente envolvem comissionamentos destinados ao espaço público. Referimo-nos, a partir de Heinich (2011, p. 85), aos enquadramentos “doméstico” e “funcional”. Enquanto no primeiro os públicos se arrogam o propósito de “preservar a integridade do passado ou do território”, a qual estaria sendo conspurcada por determinada peça ou proposição artística, no segundo as queixas sugerem um entendimento utilitarista da arte, mas num sentido contraprodutivo, com reações que apontam “transtornos causados por obras ou exposições, por exemplo, quando elas atrapalham o trânsito, apresentam um risco para a segurança” (Ibidem). Logo, o registro de valor “jurídico” vem a reboque dessas hipotéticas ameaças provocadas pela arte contemporânea, seja às heranças culturais ou ao

território, seja à circulação livre e segura dos cidadãos pelo espaço urbano (Ibidem). Assim, lança-se mão de petições e recursos legais com o fito de impedir ou sustar a implantação, no espaço público, de obras tidas como inconvenientes dos pontos de vista “doméstico” e “funcional” (Ibidem).

A transposição das rejeições à arte contemporânea para a esfera jurídica torna patente como o fenômeno artístico pode ser transformado, de um fato estético desinteressado e gratuito voltado aos sentidos e à cognição individuais, em um “problema de sociedade, investido de valores morais, políticos, cívicos etc.” (Ibidem, p. 80). A propósito do registro “cívico”, constata-se o acréscimo de mais uma camada nas reações de indignação diante de projetos artísticos nos quais o Estado está de alguma forma presente, seja designando um espaço para sua ocorrência ou permanência, seja financiando-o ou criando mecanismos de incentivo para isso (Ibidem, p. 86). Na modulação “cívica” das rejeições à arte contemporânea é comum a “denúncia do mau uso de fundos públicos”, iniciativa que, não raro, aparece acompanhada de acusações de “desrespeito aos procedimentos democráticos em matéria de consulta ou de encomenda pública” (Ibidem). Como se nota, subjaz aos registros “jurídico” e “cívico” um “sentimento de afronta à justiça”, ainda que essas reclamações por parte dos públicos possam se revelar eivadas de preconceções (Ibidem, p. 87).

Esse “sentimento de afronta”, todavia, se deixa captar de maneira mais corrente e rasteira no registro de valor denominado como “ético” pela socióloga (Ibidem). Nele, a indignação se dirige a obras que transgridem valores morais relacionados, por exemplo, à religião, à dita decência e à dignidade da pessoa humana. Complementarmente, a aversão “ética” também se orienta à injustiça, aos maus-tratos de animais, à falta de consideração com os públicos e aos méritos mal recompensados de “artistas autênticos” ou, de forma inversa, às recompensas imerecidas por artistas que, afeitos ao blefe e à farsa, sequer deveriam ser remunerados pelo que fazem. Logo, o registro “ético” é ativado por parte dos públicos sempre que algo “é espontaneamente sentido como contrário à equidade” (Ibidem). O último registro arrolado por Heinich – na verdade, o primeiro – responde pelo nome de “econômico” (Ibidem, p. 85). Sua disseminação pode ser verificada, por exemplo, no episódio que aludimos anteriormente, da garota francesa de província que manifesta sua consternação diante de obras cujo valor monetário seria muito melhor aplicado se fosse destinado aos etíopes em situação de vulnerabilidade alimentar. O registro “econômico” serve, portanto, para rebater a produção artística com argumentos que elegem a medida monetária, essa régua que perpassa e delimita todas as

dimensões da vida no sistema capitalista, como um parâmetro incontornável, inclusive para a arte.

É a pluralidade e a inconciliabilidade desses registros de valor – em que os argumentos de uns sofrem da falta de pertinência aos olhos dos outros – que lança os públicos não iniciados e os agentes da arte em uma situação que Heinich (2011, p. 88) identifica como “diferendo”, apoiando-se em Jean-Françoise Lyotard. Imersos nessa condição de incompatibilidade e de não reconhecimento estruturais, eles encontram “bem pouca chance não só de chegar a um acordo, como também de se entender”, haja vista a ausência de uma *base comum* para a consideração dos fatos artísticos (Ibidem). Essa falta produz “mal-entendidos quanto ao que é visto”, advindos de um manifesto “descompasso entre as referências mobilizadas pelos não especialistas e pelos especialistas da arte contemporânea” (Ibidem). Isso se explica pelo fato de que, para os primeiros, trata-se de recorrer a referentes do mundo vivido para avaliar objetos em que as propriedades canônicas das obras artísticas foram em geral abandonadas, enquanto para os conhecedores “o único referente pertinente é a história da arte – e uma história da arte muito especializada, que ultrapassa largamente a cultura escolar” (Ibidem, p. 89). Assim, é a história da arte que, uma vez mais, se apresenta como a *regra de um jogo* em que os participantes não a conhecem, e muito menos dominam, de maneira equânime. Contudo, em vez de somente apontar as carências dos leigos no trato com a arte, em seu alheamento diante da história que a constitui como disciplina do conhecimento, por que não invertemos a equação, seguindo esses atores em suas manobras heteróclitas de avaliação e resposta à arte? Até porque, também conforme Heinich, “se os leigos têm clara dificuldade para ‘compreender’ a arte contemporânea, os iniciados não estão mais bem equipados para ‘compreender’ a incompreensão dos leigos” (Ibidem). Cá estamos, buscando *compreendê-la* em suas atribuições valorativas.

Interessa-nos observar, especialmente, *como* a pesquisadora de campo e, por conseguinte, escritora Nathalie Heinich opera para sintetizar esses registros de valor, vertendo-os na “tipologia de rejeição” (o termo é nosso) que acabamos de percorrer, com suas rubricas *econômica, ética, cívica, jurídica, funcional, doméstica, purificatória, reputacional, hermenêutica, estésica e estética*. Esse processo é pormenorizado e complexificado pela autora no texto “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (2022 [2000]) (\*AMD), estudo comparativo entre os contextos francês e norte-americano, realizado na segunda metade dos anos 1990, no qual ela coteja não somente casos de rejeição à arte contemporânea ocorridos na França e nos EUA, mas também as

plataformas em que essas ocorrências estão registradas e, ainda, de que forma circulam e repercutem na esfera pública.<sup>136</sup> Se na França, como conta Heinich (2022, p. 122), o tema de sua pesquisa “encontrava apenas ceticismo ou questionamento” – dada sua abertura para lidar com um problema indigesto para as camadas ilustradas, amantes da cultura artística e ciosas da excepcionalidade da arte –, nos EUA ele despertava um tipo de comentário quase automático de pares que, inclusive, a viam como possível aliada: “Ah, você quer dizer as guerras culturais!” (Ibidem). Enquanto deste lado do Atlântico a pesquisadora encontrava “um assunto já bem constituído” e “um *corpus* que, de modo geral, já se encontrava bem documentado”, além de pessoas admiravelmente dispostas a muni-la de informações, na França suas investigações exigiam que ela peregrinasse pelos museus e conquistasse a confiança de seus diretores para poder acessar os livros de visita de exposições pregressas, além de eventuais correspondências enviadas pelos públicos às administrações dessas instituições (Ibidem, p. 123).

Com exceção de um ou outro caso de maior repercussão, no ambiente cultural de origem de Heinich (2022, p. 123) praticamente não havia matérias e artigos na grande imprensa sobre controvérsias envolvendo arte contemporânea, um cenário totalmente inverso ao dos EUA, “onde todos – cidadãos, redatores, críticos – escrevem para a imprensa” a respeito e em prol dessas polêmicas. Ali, o debate alargado envolvendo não especialistas descortinava para a socióloga “uma confrontação geral dos interesses de todos”, o que ela designa como “uma ‘guerra cultural’” (Ibidem). Além disso, havia toda uma bibliografia à disposição sobre o tema, cujos livros, redigidos por acadêmicos, eram muito bem documentados e escritos. Nós também, recorrendo a autores norte-americanos como James Hunter (1991, 2022), Andrew Hartman (2015, 2022) e Angela Nagle (2017), trataremos, no quarto capítulo, das “guerras culturais” e de suas conexões evidentes com os gestos de repúdio dirigidos à 31ª Bienal de São Paulo (2014) e à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017).

Mas por ora, sigamos com Heinich (2022, p. 124) e seu entusiasmo inicial com o quadro norte-americano, no qual “as estatísticas já existiam, sonho tornado realidade para uma socióloga ciente de que essas cifras seriam impossíveis de obter na França”. Essa impossibilidade de aferição em seu país de origem, cumpre anotar, é sintomática de uma

---

<sup>136</sup> Note-se que o espaço dedicado, neste capítulo, ao entendimento das noções de “público discursivo” e “contrapúblico” favorece uma compreensão mais abrangente e efetiva das controvérsias envolvendo arte contemporânea, haja vista que a esfera pública é o domínio no qual elas se desenrolam, mediante discursividades públicas distribuídas, dirigidas a qualquer um.

linha epistêmica rarefeita na França e bastante presente nos EUA, mas praticamente inexistente no Brasil: “para existir estatística deve haver, no mínimo, uma compilação dos fatos, e para existir uma compilação dos fatos, deve haver uma questão cuja existência seja reconhecida como tal” (Ibidem). Apontar a “existência da questão” é o primeiro passo de qualquer investigação aberta às problemáticas da recepção artística, em geral, e das rejeições à arte, em particular. A isso temos nos ocupamos com a pesquisa, ou seja, com a reunião de situações empíricas e referências teóricas que sejam capazes de demonstrar a *existência* de um universo vivencial constituído por *atos de recepção desencaixados dos programas artísticos*, quando não afrontadores de suas premissas estéticas e das modalidades de fruição ou participação que trazem consigo. Igualmente a isso se presta o *Arquivo Mediação Documentária*, que se beneficia das análises de Heinich sobre as documentações reunidas por ela na França e nos EUA – também elas “arquivos”. Esse auxílio advém, principalmente, do modo como a socióloga (i) compõe esses *corpus*, (ii) desenvolve estratégias de abordagem a partir de seus registros e, por fim, (iii) deriva tipologias representativas dos regimes axiológicos verificáveis nas formas de rejeição à arte contemporânea, além de evidenciar particularidades dos contextos nacionais – as quais acabam inclusive dificultando o estabelecimento de comparações entre eles, como vemos a seguir.

Tal dificuldade logo se tornaria patente para Heinich (2022, p. 122), ao passo que sua “tarefa de comparação” entre os contextos francês e norte-americano se deparava com “diferenças no *status* do tema”. Tais diferenças apareciam, de forma taxativa, em advertências dirigidas a ela a respeito de seu interesse nos casos de rejeição à arte contemporânea nos EUA, com a experiência francesa em seu retrovisor: “Mas isso não tem nada a ver com arte contemporânea! É um problema de uso de recursos públicos” (Ibidem). Isso queria dizer que, no ambiente cultural norte-americano, o foco das rejeições não era a arte em si mesma, mas os mecanismos de financiamento que envolviam o Estado e, portanto, mecenato público. Contudo, esse tipo de afirmação traz consigo um viés que Heinich (2022, p. 125), atentando para a discrepância entre os “métodos de estudo” utilizados nos dois países, não tardou em discernir: as “guerras culturais” norte-americanas, com sua ênfase no uso de recursos públicos para o financiamento das artes, eram desproporcionalmente mais presentes na esfera pública, com ampla cobertura da imprensa, do que as formas de rejeição focadas nas obras artísticas propriamente ditas – embora estas fossem evocadas, e mesmo execradas, para denunciar o “despautério” de seus autores contarem com financiamento público. Em

contrapartida, se a lente midiática era hábil em captar e repercutir controvérsias dessa natureza, o acesso a plataformas menos acessíveis – como os livros de visita e comunicações recebidas pelas instituições de arte, onde se encontram registradas opiniões dos públicos – demonstraria a existência, também nos EUA, de questões relacionadas à arte contemporânea, similares àsquelas que se faziam presentes no *corpus* francês, revisadas anteriormente, embora com ênfases distintas.

Ainda que houvesse um “abismo entre os dois países”, o trabalho de campo de Heinich (2022, p. 124) envolveu a conjugação de diferentes fontes, desde estatísticas reveladas por pesquisas quantitativas até “microrreações” registradas em livros de visita e correspondências enviadas aos museus, passando por casos controversos amplamente cobertos pela imprensa. De posse desse cabedal heterogêneo, a socióloga se viu impelida a desenvolver estratégias para “estabelecer algum tipo de relação com seus equivalentes [franceses]” (Ibidem). Essa forma de processamento das informações nos interessa sobremaneira, pois subsidia nosso exercício com marcos depuratórios voltados a produzir legibilidade e comparabilidade a dados de naturezas distintas. Assim, se uma parte da documentação com que Heinich lidou nos EUA – particularmente as estatísticas e os casos de grande repercussão pública – já se encontrava reunida por outros pesquisadores, a parte suplementar – relativa às “microrreações” dos públicos registradas nos canais dos museus – precisou ser coligida diretamente por ela. Todavia, não somente essas reações pontuais, mas também as estatísticas e os casos de maior visibilidade, exigiram da socióloga o trabalho de “dar corpo” e alguma coesão a esse leque de informações díspares, porém todas representativas de formas de rejeição à arte contemporânea, quer em virtude das obras e de seus temas, quer em função do dispêndio de recursos públicos para financiá-las (Ibidem). No limite, importava extrair das seções do *corpus* norte-americano, mediante tipologia, os *motivos* dessas rejeições, os quais seriam enquadrados por Heinich pelos registros axiológicos que a pesquisa francesa já lhe havia sugerido,<sup>137</sup> mas agora abrindo passagem para outras ênfases (e frequências) nos valores mobilizados por públicos que, em suas reações de indignação e protesto, davam a ver diferenças culturais vigentes nos países em questão.

---

<sup>137</sup> Importa-nos reter essa mobilização de um sistema compreensivo engendrado junto a certo *corpus* para poder lidar com outro, cujas características são ao mesmo tempo análogas e diferentes. O paralelismo que depreendemos com nosso método diz respeito ao uso da tipologia a ser haurida do *Arquivo Mediação Documentária* para enfrentar casos específicos de repúdio à arte contemporânea no Brasil dos anos 2010.

O “abismo” de que fala a autora tem a ver com dois aspectos-chave e interdependentes (Ibidem). O primeiro é que os casos controversos com repercussão pública, em escala nacional, são muito mais recorrentes nos EUA do que na França, onde pouquíssimos casos chegam a extrapolar o nível local e a esfera administrativa dos museus e congêneres, além de se manterem limitados aos círculos de especialistas preocupados em debater a relevância estética das obras e exposições – daí Rancière (2005, 2012), por exemplo, não nos ajudar tanto a pensar as *batalhas culturais* que tomaram de assalto exposições brasileiras no segundo semestre de 2017, e antes disso também.<sup>138</sup> Deste lado do Atlântico, conforme detalhado por Heinich, são frequentes não apenas as intervenções indignadas de cidadãos, redatores e críticos por meio da imprensa escrita, mas também a criação de contramovimentos civis, a organização de manifestações de rua, a circulação de petições, a realização de debates televisionados e a instauração de processos judiciais. Atrelado a esse aspecto, o segundo diz respeito ao “caráter aparentemente mais ‘cívico’ das rejeições norte-americanas”, o que, para Heinich (2022, p. 131-132), “deve ser visto à luz da natureza das obras de arte em questão [aquelas que são objeto de rejeição], bem como do grau com que elas tocam em problemáticas gerais, em lugar de puramente artísticas”, o que sugere diferenças também do ponto de vista das produções artísticas nesses países, ainda que o enfoque da autora se concentre no “leque de valores defendidos por aqueles que se opõem à arte contemporânea” e no modo como esse leque se distribui entre os dois países.

A socióloga esclarece que as ordens de valor acionadas pelos públicos, sobretudo as que denotam a “susceptibilidade dos sentimentos” destes, coincidem, nos EUA, com a prontidão de organizações e movimentos da sociedade civil (e de seus respectivos representantes políticos) para defender suas causas, mormente cívicas e éticas, com evidente acento moral (Ibidem, p. 132). Esse quadro, aliás, vai se descortinando à pesquisadora já no primeiro passo de seu processamento das informações reunidas no *corpus* norte-americano, quando a sondagem quantitativa “Artistic Freedom Under Attack” [Liberdade artística sob ataque] – realizada por uma organização civil e cuja série abarca os anos de 1994, 95 e 96 – lhe permite tipificar motivações de repúdio à arte

---

<sup>138</sup> Dos raros casos com repercussão nacional na França, a autora menciona as “Colunas de Buren”, como ficou popularmente conhecida a obra *Les Deux Plateaux* [Os dois planaltos] (1985-1986), instalação do artista Daniel Buren comissionada para ocupar de forma permanente o pátio interno do Palais Royal, em Paris. Recorrendo a argumentos relacionados à preservação do patrimônio, uma série de medidas foi tomada por membros da sociedade civil e por representantes políticos com o intuito de tentar impedir a concretização do projeto, que, após batalha judicial e respaldado por uma lei nacional que protege os direitos de criação dos artistas, acabou sendo aprovada e concretizada.

contemporânea com base em *enunciados* compilados pelo levantamento (Ibidem, p. 124). Isso converge diretamente com nossos propósitos, no plano metodológico, pois que representa mais um precedente para pensarmos em *categorias de conhecimento* atreladas às formas de recepção da arte, cuja elaboração se dá a partir das atividades dos públicos não especializados, e não das expectativas que se possa nutrir em relação a eles por parte dos agentes da arte. Valendo-se de *expressões* reproduzidas pela pesquisa, oriundas de audiências indignadas com exemplares da arte contemporânea e, também, com seu eventual subsídio por programas públicos, Heinich não só agrega as acusações em cinco tipificações, como as ranqueia em função da frequência com que ocorrem.

Assim, somos colocados a par de que a *moralidade sexual* (tipificação derivada de menções como, por exemplo, “nudez”, “sexualmente explícito”, “pornográfico”, “obsceno”, “caráter inapropriado”, “perturbador” e “homossexual”) corresponde ao principal motivo das rejeições à arte contemporânea no país (Ibidem, p. 133). Em sequência, vem a *religião* (cunhada a partir de “blasfemo”, “antirreligioso”, “satânico” e “demoníaco”), seguida de *valores cívicos* (com denúncias de “profanação da bandeira [do país]” e “violência”) e *direitos das minorias* (com imputações de “racista” e “ofensivo para as mulheres”) (Ibidem). Outros aparece como opção que abarca, por exemplo, a acusação de “uso indevido de recursos públicos” para fomentar a arte, sugerindo que tal problema funciona como envoltório comum para reações que, em sua essência, abominam aspectos das obras – embora se concentrem em seus temas, seus referentes, e não na forma e mediação propriamente artísticas –, matizando, e relativizando em certo grau, a asserção que remete as rejeições à arte contemporânea nos EUA a “um problema de uso de recursos públicos” (Ibidem, p. 122, 133).

Dois exemplos emblemáticos da conexão entre o problema do financiamento público das artes e o conteúdo propriamente dito das obras aparecem nos casos envolvendo produções fotográficas de Robert Mapplethorpe e Andres Serrano. Ambos estão vinculados ao uso de expedientes financeiros providos pelo National Endowment for the Arts – NEA, fundo público criado na conjuntura da Guerra Fria, em 1965, com o propósito de fomentar as artes nos EUA e, assim, contribuir para difundir sua imagem como nação defensora da liberdade de expressão artística. Na segunda metade dos anos 1980, uma exposição de Mapplethorpe, que exibia série fotográfica com cenas homoeróticas de sua autoria, e *Piss Christ* (1987), fotografia de Serrano que apresenta um crucifixo imerso em urina, haviam sido contempladas por subsídios do NEA, o que representou uma conjugação explosiva de fatores, explorada (midiática e judicialmente)



por aqueles que repudiavam tais imagens com base na *moralidade sexual* e na *religião*, respectivamente. Em 1989, como resultado das controvérsias motivadas por essas obras, a Câmara dos Representantes impôs restrições orçamentárias ao NEA, aprovando emenda do senador republicano Jesse Helms que vetava o uso do fundo para financiar: “(1) objetos obscenos ou indecentes, particularmente representações sadomasoquistas, homossexuais ou pedófilas, ou aquelas que mostram indivíduos praticando atos sexuais; (2) objetos que desonram as crenças ou práticas de qualquer religião ou não religião; e (3) objetos que desonram, difamam ou degradam uma pessoa, um grupo ou uma classe de cidadãos em função de sua raça, crença, sexo, deficiência, idade ou nacionalidade” (HEINICH, 2022, p. 130-131). Note-se que “Artistic Freedom Under Attack”, pesquisa realizada na segunda metade dos anos 1990, espelha esse receituário moralizante.<sup>139</sup>

É diante de um quadro como esse, definido por preocupações, e pânicos, de ordem cívico-moral, que Heinrich se pergunta sobre onde teriam ido parar os registros de valor mais “autônomos” da arte – como o *estético*, o *estésico*, o *hermenêutico* e até mesmo o *reputacional* e o *purificador*. O fato de eles não constarem da pesquisa acessada pela socióloga, e dos casos mais polêmicos encontrados na esfera pública norte-americana, não significava que simplesmente inexistiam no país, mas que eram *preteridos* por enquadramentos voltados a reter situações de indignação pública pautadas por valores de viés decididamente mais “heterônomo”, distintas das considerações (geralmente menos públicas e ruidosas) acerca da beleza, das sensações subjetivas e dos sentidos apreendidos das obras, além das ponderações sobre os artistas e suas procedências e, também, sobre a autenticidade e legitimidade da arte apresentada. Mesmo que essas respostas indignadas tomem as obras por objeto, elas o fazem com base no *conteúdo* da arte, na sua suposta “mensagem”, e não na operação propriamente artística – que pressuporia da audiência a atenção à forma, à linguagem, às mediações e ao valor autônomo das obras artísticas, como propõe o regime estético.

A indagação da autora quanto à ausência, na sondagem sobre os ataques à liberdade artística nos EUA, dos critérios “autônomos” de avaliação tem na realidade francesa o fundamento de sua problematização. Se as motivações estéticas ou artísticas são, segundo ela, invocadas com alguma frequência nas rejeições observáveis na França, deve-se levar em conta, no entanto, que isso se manifesta nos registros deixados nos livros

---

<sup>139</sup> Como teremos oportunidade de detalhar no último capítulo, esses aspectos moralizantes atrelados à sexualidade e à religião são também centrais nas controvérsias deflagradas no cenário artístico-cultural brasileiro da década de 2010.

de visitação e nas correspondências enviadas aos museus – em manifestações que, embora acusem a falta de valor estético ou de sentido de determinadas obras ou exposições artísticas, não reivindicam os holofotes do espaço público em função de polêmicas a respeito disso –, assim como nos círculos especializados, restritos, nos quais as preocupações dos iniciados recaem sobre as opções eminentemente estéticas dos artistas e de suas obras. Como nos EUA as primeiras fontes acessadas pela autora foram as estatísticas e os grandes casos cobertos pela imprensa, era de se esperar que as manifestações de recusa ligadas a motivações artísticas ficassem obscurecidas – limite que Heinrich procurou contornar mediante o recurso aos museus e às suas direções, a fim de, também nos EUA, poder contar com as anotações deixadas nos “livros de ouro” e afins pelas audiências dos espaços institucionais de exibição da arte.

Mas a despeito da “falta de simetria” entre os *corpus* norte-americano e francês manejados por Heinrich (2022, p. 135) – o que, segundo ela, “influencia fortemente os resultados na comparação” entre os dois contextos –, resta inegável o “viés ético do problema [da rejeição à arte contemporânea] nos Estados Unidos”, onde os “valores morais” assumem posição privilegiada, ainda que não exclusiva, na cultura artística de um modo geral, reiterando em alguma medida as estatísticas e a impressão deixada pelos eventos midiáticos. Uma prova disso, segundo ela, seria que “mesmo aqueles que defendem a liberdade artística não a defendem em bases artísticas, e sim por razões ideológicas ou morais”, valendo-se em seus argumentos da liberdade de expressão e do direito da arte de desafiar o *status quo*, além de exigirem o respaldo das instituições na defesa e fomento dessas manifestações (Ibidem). Seja como for, a socióloga não se furtou ao trabalho de reunir referências em que era possível “discernir outros valores além dos morais em protestos contra a arte”, inclusive a fim de que ela tivesse mais elementos para cotejar os panoramas francês e norte-americano – o que lhe exigiu complementar as estatísticas e os registros de casos cobertos pela imprensa com outros relatos mais pontuais, oriundos de buscas na seara cotidiana das instituições de arte, em que pôde recolher índices alusivos a “incidentes mais simples” – que ela por sinal chama de “anedotas” (Ibidem, p. 136).

Logo, ao mesmo tempo que abdica de estabelecer uma “comparação estatística” entre França e EUA, o que a essa altura já havia se revelado completamente inviável, Heinrich se engaja na elaboração de “métodos qualitativos” de sondagem e cotejamento, procurando atender às características dos contextos nacionais, mas sem abrir mão de pensar um à luz do outro (Ibidem). Daí que, em lugar da “precisão da medida”, a socióloga

faça a opção por um tipo de “avaliação que se dá por aproximação”, revisitando as diferentes seções dos *corpus* norte-americano e francês mediante uma espécie de varredura que toma a frequência com que determinados registros de valor são invocados pelos públicos como guia (Ibidem). É assim que ela estabelece um conjunto de “filtros” voltados a reter e representar os fulcros axiológicos das formas de rejeição à arte nos dois países, além de colocá-los lado a lado nas linhas resultantes desse processo de *estilização*.

É, portanto, por meio de expressões caracteristicamente manifestas pelos públicos que a autora orienta seu exercício de “aproximação” entre os *corpus*, e entre as realidades que eles espelham, identificando tais expressões como “tipos de crítica” (Ibidem, p. 136). Esses “tipos” são válidos para ambos os contextos nacionais, com a indicação de seus graus de incidência tanto num como noutro, dando a ver os desníveis ou, em certos casos, as equivalências entre eles. Na tabela apresentada pela autora – a qual descrevemos apenas em termos gerais aqui, em atenção ao que realmente compete às nossas finalidades –, esses “tipos” abrem espaço para formulações sintetizadas a partir de posicionamentos manifestos pelos públicos em relação a “obras”, “artistas”, “contextos de instalação/exibição” e “referentes temáticos” das obras, mas sem especificá-los (Ibidem, p. 136). Seleccionamos quatro linhas, de um total de mais de uma dúzia, para ilustrar como a tipologia derivada dos *corpus* por Heinich representa, e mensura, os registros de valor mobilizados pelos públicos na França e nos EUA. Ainda que a experiência neste segundo país tenha colocado a autora em contato com novos “tipos de crítica”, as ordens de valor seguem sendo globalmente as mesmas já trabalhadas por ela em seu país de origem, mas agora resumidas em: *estética*, *hermenêutica*, *reputacional*, *purificatória*, *funcional*, *cívica* e *ética*.

Das sete tipificações, observemos como quatro delas são expostas por Heinich (2022) em sua tabela. Numa das linhas destinadas às “obras” e à ordem *hermenêutica*, pode-se ler a afirmação advinda dos públicos: “não significa nada” (Ibidem, p. 139). Essa declaração, por sua vez, vem precedida pelo *valor específico* em jogo, a saber, o “sentido” depreendido de uma obra de arte (Ibidem). Numa escala que vai de 1 a 3 – sendo um, “raro”, dois, “possível” e três, “frequente” –, a França comparece com a pontuação máxima (3), enquanto os EUA recebem a classificação mínima (1), o que significa que no primeiro país a demanda dos públicos por sentido é recorrentemente acionada e frustrada, enquanto no segundo ela é escassa (Ibidem). Na linha destinada aos “artistas” – com as ressalvas que as audiências dispensam a estes – e à ordem axiológica *reputacional*, lê-se a seguinte formulação associada ao valor específico da “fama”:

“artista desconhecido” (Ibidem, p. 140). Enquanto nos EUA esse tipo de asserção nem sequer chega a receber pontuação na tabela, uma vez que a pesquisadora não constatou “nenhum exemplo significativo” em seu *corpus*, no caso da França a pontuação “2” sugere se tratar de uma forma “possível” de rejeição pelos públicos (Ibidem). Já na linha reservada ao contexto de instalação/exibição de uma obra – quando os cidadãos acusam a impertinência de uma obra ocupar determinado local público – e ao registro *funcional*, o valor específico “conveniência” vem acompanhado da constatação: “está no meio do caminho” (Ibidem). Há equivalência e alguma constância no modo como esse “tipo de crítica” é invocado na França e nos EUA, com ambos recebendo a pontuação “2”.<sup>140</sup>

A última linha que gostaríamos de apresentar se bifurca em duas especificações valorativas (“decência e dignidade” e “religião”), com seu registro comum respondendo pelo nome de *ético* (Ibidem, p. 41). Reservada ao referente temático, ao conteúdo das obras contestadas, a linha traz com as exigências de “decência e dignidade” a taxaço de “obsceno”, enquanto o zelo pela “religião” é reclamado por meio da recriminação de todo conteúdo que soe “blasfemo” (Ibidem). Aqui, a situação apreendida, por exemplo, no registro *hermenêutico* se inverte diametralmente, com os EUA comparecendo com a pontuação máxima (3) e a França recebendo a classificação mínima (1), o que denota que no primeiro país a “susceptibilidade dos sentimentos” atrelados à moralidade sexual e à religião se vê recorrentemente açulada, enquanto no segundo ela é parca (Ibidem, p. 132). Essa inversão é bastante sintomática das ênfases verificáveis nos contextos nacionais em questão, com as “exigências morais” dando as cartas num ambiente cultural, o norte-americano, que privilegia a dimensão *ética* no trato com a arte, em contraste com o francês, no qual demandas por beleza, sentido, prazer das sensações, reputação e inspiração dos artistas e proteção do patrimônio ocupam maior espaço, mesmo que estejam permeadas por valores do mundo comum acionados pelas audiências leigas (Ibidem, p. 137).

É o registro *ético* de valor, conjugado ao *cívico*, que confere a moldura do que Heinrich está chamando de “guerras culturais” nos EUA (Ibidem, p. 123). Fenômeno que extrapola o âmbito das artes, as “guerras culturais” tem nesse domínio uma de suas

---

<sup>140</sup> Embora Heinrich cite diversos exemplos norte-americanos de controvérsias deflagradas pela instalação/exibição de obras em locais públicos, aquele que adquiriu maior repercussão no país diz respeito a *Tilted Arc* [Arco inclinado] (1981), escultura monumental de Richard Serra instalada na Federal Plaza, na cidade de Nova York. Após reclamação reiterada de parcela de habitantes da cidade, o que acabou gerando campanha pela retirada da obra da praça, sob a alegação de que a peça obstruía a circulação e a vista, a mesma foi finalmente removida em 1989.

trincheiras – complementarmente aos meios de comunicação, aos ambientes educacionais, aos círculos religiosos e aos contextos familiares. Dando contornos aos “sentimentos de estranheza e exclusão de que padecem os cidadãos comuns quando se deparam com obras que se situam para além dos quadros de referência habituais”, os tipos de argumentação, ou “tipos de crítica”, relacionados aos “gastos públicos racionais”, à “funcionalidade”, à “moral sexual”, à “religião” e aos “valores cívicos” nos deixam ver de que forma a arte contemporânea pode ser considerada um dos gatilhos para batalhas levadas a efeito no beligerante ambiente das “guerras culturais” (Ibidem, p. 155-156). Essa percepção derivada do estudo de Heinich será retomada no quarto capítulo, na discussão de dois casos brasileiros de rejeição à arte contemporânea – nos quais o repúdio tem por base valores igualmente heterônomos e tributários da “susceptibilidade dos sentimentos” dos públicos (Ibidem, p. 132). Por enquanto, limitamo-nos a reter que esses tipos de argumentação, ou crítica, portam racionalidade própria e que, sendo assim, cumpre acompanhá-los e tentar compreendê-los em sua coerência interna, em lugar de simplesmente acusar sua inadequação diante da arte, e do regime estético.

Esse trabalho passa, neste ponto, por deixarmos especificados os registros de valor com que majoritariamente operam os públicos norte-americanos que rejeitam a arte contemporânea, deixando para o quarto capítulo a tarefa de verificar em que medida eles também se mostram decisivos para pensar e avaliar as campanhas de abominação direcionadas à 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem” (2014) e à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017). Estamos falando, nomeadamente, dos registros *ético* e *cívico* dos valores sistematicamente transgredidos, ou desafiados, pela arte contemporânea, dos quais cumpre também deixar destacados os principais vetores que operam em seu interior. No primeiro caso, incumbe reter os vetores da “moral sexual”, da “religião” e da “sensibilidade a temas comportamentais”, enquanto no segundo trata-se de assinalar o vetor relativo ao “uso de recursos públicos” (HEINICH, 2022, p. 167). Embora haja vetores complementares no interior desses dois registros axiológicos, entendemos que estes anotados são os mais decisivos quando se trata de compreender o fenômeno das “guerras culturais” e sua incidência no domínio das artes visuais, provavelmente para além dos EUA, como o demonstram diversos casos vigentes no Brasil na década de 2010.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> O pesquisador e professor Pablo Ortellado – com quem colaboramos na edição do dossiê Guerras culturais: políticas em confronto, publicado pelo periódico *Políticas Culturais em Revista* – sustenta que os anos 2010, no Brasil, estão repletos de exemplos que nos permitem constatar a incidência das “guerras

Finalizando nossa abordagem da tipologia derivada por Heinich do cotejo dos *corpus* francês e norte-americano sobre as formas de rejeição à arte contemporânea, resta ainda repercutir uma fração das conclusões a que a socióloga chega em sua jornada comparativa entre esses dois contextos nacionais e culturais. Seu balanço geral é de que as rejeições testemunhadas nos EUA “são mais comumente formuladas em termos de um julgamento *heterônomo* sobre o referente das obras”, ou seja, sobre aquilo que estas veiculam como “conteúdo”, em prejuízo da especificidade da mediação artística – da dimensão estética, portanto (Ibidem, p. 168, grifo da autora). As “rejeições francesas”, por sua vez, “tendem a depender de um julgamento mais *autônomo* sobre a pessoa do artista ou sobre a obra de arte em si”, o que significa maior alinhamento com o regime estético, embora, como visto, mesmo na França este seja atravessado por critérios heterônomos de avaliação por parte dos públicos não especializados (Ibidem, grifo da autora). Outra diferença é que, enquanto na França os círculos especializados zelam pelos valores autônomos da arte, discutindo-a em termos estéticos, nos EUA mesmo os conhecedores defendem a arte e a liberdade de expressão artística com base em valores de natureza ética e cívica.

As consequências disso são bastante significativas quando pensamos no teor e no tom adquiridos pelas formas de rejeição à arte. Enquanto nas discussões estéticas sobre a “autenticidade artística” é possível manter algum distanciamento do objeto em avaliação, apontando para aquelas que seriam suas qualidades e/ou insuficiências, nas “reações éticas indignadas”, por sua vez, esse distanciamento não somente é impossível, como também as apreensões de imagens tidas como obscenas ou blasfemas “são relativamente desprovidas de nuances” (Ibidem, p. 165). É por esse motivo que, quando determinadas obras são vistas como transgressoras de valores cristãos, ou violadoras de preceitos morais relacionados à sexualidade e ao gênero, elas são prontamente interpretadas por certos segmentos do público de forma chapada, como uma “declaração de guerra” contra o cristianismo e contra a família tradicional, por exemplo (Ibidem). Sua simples exibição pública é lida como o anúncio de um combate mortal àquilo que parcela dos cidadãos nutre como seus valores e crenças basilares, provocando-lhes pânico e sede de resposta,

---

culturais” no país. Dois de seus artigos publicados na imprensa brasileira se tornaram influentes nesse sentido: “Guerras culturais no Brasil”. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*, 1 dez. 2014. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/guerras-culturais-no-brasil>>. Acesso em: 24 jan. 2022; e “Conservadores temem entregar a família aos quatro cavaleiros do apocalipse”. In: *Folha de S.Paulo*, 2 jan. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2018/01/1947363-conservadores-temem-entregar-a-familia-aos-quatro-cavaleiros-do-apocalipse.shtml>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

geralmente por vias beligerantes. Pode-se imaginar o grau com que esses sentimentos se potencializam quando as obras em litígio contam com financiamento público e, portanto, com o dinheiro do contribuinte.<sup>142</sup>

No capítulo a seguir, valendo-nos dos diferentes elementos levantados, descritos e trabalhados até aqui, teremos enfim oportunidade de lidar mais diretamente com o *corpus* que reunimos sob a designação de *Arquivo Mediação Documentária*, procedendo um tipo de incursão longitudinal em suas diferentes seções, voltado a recolher e operar com indícios representativos das atividades exercidas por públicos das artes visuais em desacordo com os programas e expectativas, seja dos artistas ou das instituições. De vocação heurística, esse exercício se dará mediante a redação de anedotas baseadas em registros trazidos pelas peças do *AMD* e, a partir delas, por meio da derivação de tipologia voltada a representar e refletir *atos de recepção* reportados pelas historietas organizadas por nós a partir de documentações providas, em sua maioria, por terceiros – inclusive por Heinich (2011, 2022). Se, nas investigações conduzidas na França, a socióloga contorna a inexistência de estatísticas relativas à rejeição à arte, e a ausência da própria questão, recorrendo aos museus e aos seus canais de comunicação com os públicos, nós, de outra forma, nos dedicamos a compilar peças documentárias avulsas cujo aspecto comum se limita ao registro de situações de patente desencaixe entre a produção e a recepção artísticas – independentemente do contexto nacional de onde provenha. Enquanto a autora francesa persegue os registros axiológicos subjacentes aos gestos de rejeição à arte contemporânea, a nós interessa sondar os fulcros *performativo* e *discursivo* dos atos de recepção protagonizados pelas audiências, priorizando *os modos com que elas se relacionam com a arte*, com suas condutas a miúdo heteróclitas, e *aquilo que dizem a respeito ou a partir dela*. Desse foco também sobrevirão, todavia, aspectos relacionados aos *valores movimentados* pelos públicos observados em seus atos de recepção.

Sem a pretensão de delinear um “quadro brasileiro” da questão da rejeição à arte contemporânea, o que de fato orienta a nossa investigação é a possibilidade de reunir precedentes e documentos que se mostrem suficientes para demarcarmos a problemática dos atos de recepção em desencaixe com os programas artísticos e institucionais, a fim de derivar desse *corpus* determinados marcos, lentes e, quiçá, *categorias de*

---

<sup>142</sup> No Brasil dos anos 2010, essa combinação se torna ainda mais explosiva quando as instituições artísticas, por meio de seus departamentos educativos, atraem e acolhem grupos de visitantes escolares em larga escala, expondo-os a produções em arte tidas como ameaçadoras e, portanto, abomináveis por setores sociais ultraconservadores preocupados em “proteger” as crianças e os adolescentes.

*conhecimento* que nos subsidiem no movimento a ser experimentado no quarto capítulo, o último da tese. Ali, abordaremos dois eventos que, em função do caráter abominador e violento dos gestos praticados por detratores da produção artística, deixou os agentes da arte no Brasil sem saber o que pensar e como lidar com atitudes e enunciações algo fantasmagóricas – no sentido assombroso, ou mesmo monstruoso, do termo, que ademais aponta para a “contraimagem dos públicos”, na acepção de Warner (2005, p. 111). A tréplica da resistência e da denúncia, calcada na vontade de exorcizar essas figuras assombrosas, acabou sendo a resposta que a comunidade artística brasileira encontrou para tentar barrar a sanha autoritária desses (contra)públicos. Para nós, contudo, parece ser necessário transpor os limites da oposição e da delação, abrindo caminhos mediativos para o trabalho de recontar e desdobrar as controvérsias desde a perspectiva dessas audiências, com suas reações grotescas, por mais espinhoso e indigesto que isso possa ser. Daí que, no próximo capítulo, lidaremos com toda a sorte de idiossincrasias, ou mesmo bizarrices, patentes nos modos como os públicos não especializados se relacionam com a produção artística e com as ofertas institucionais, bem como nas formulações discursivas de que a arte é objeto em suas falas e anotações escritas. Nossa *aposta* é de que, da lida com esse manancial alternativo (e não do acesso às disciplinas da arte, dada sua negligência com o campo receptivo), advirão instrumentos para divisarmos e compreendermos as fantasmagorias pautadas por públicos decididamente “fora do lugar”. Uma vez que esses instrumentos não somente não se encontram à disposição, como também não surgem por si só, do nada, caberá a nós buscar *forjá-los*.



## Capítulo 3

### Relatos e tipologia da recepção “fora do lugar”: *Anedotário públicos dos públicos*

*Cumpra seguir os próprios atores.*  
(LATOUR, 2012, p. 31)

*O real precisa ser ficcionado para ser pensado.*  
(RANCIÈRE, 2005, p. 58)

*Não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural.*  
(BORGES, 1999 [1952], p. 94)

#### 3.1 A propósito de um exercício heurístico

Pagos os pedágios cobrados (em moedas distintas, valores reversos e sinais trocados) pela história da arte, no primeiro capítulo, e pela sociologia da arte, no segundo, é chegada a ocasião de lidar mais diretamente com o *corpus* que reunimos sob a designação de *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-). Não que nos dois primeiros capítulos não tenhamos recorrido a registros providos por nosso arquivo, mas o fizemos somente de passagem, com o intuito de friccionar e incorporar determinadas formulações historiográficas e sociológicas, respectivamente, além de tê-lo apresentado ao leitor. Familiarizados com o *AMD*, agora é hora de incursionar, neste capítulo, de modo mais pronunciado por suas diversas seções (oito, no total), formadas por peças (sessenta e duas) em diferentes mídias e suportes, reunindo e relatando – por meio do gênero discursivo das anedotas, com a estilização ficcional<sup>143</sup> e o distanciamento perceptivo que elas facultam – indícios representativos de ações exercidas, em termos das condutas assumidas e dos enunciados proferidos, por públicos das artes visuais que, em acepção performativa, se relacionam com ofertas e bens artísticos revelando desencaixes e/ou desacordos com os programas e expectativas cultivados tanto pelos artistas quanto pelas instituições e demais agentes da arte.

Pretendemos fazer dessa incursão narrativo-anedótica um exercício preliminar, intencionalmente preparatório, para a visada descritivo-analítica que iremos enfim adotar no próximo capítulo, o último de nosso estudo, quando examinaremos dois casos específicos envolvendo atos de recepção em dissensão ruidosa com a arte e com seus

---

<sup>143</sup> Destacamos que o cunho “ficcional” de nossas anedotas reside menos no teor das historietas – uma vez que a maioria delas se baseia em acontecimentos testemunhados – e mais no modo como as situações são registradas (pelos “documentaristas”) e narradas (por nós). Com o segundo movimento, produzimos sínteses e arranjos formais específicos, constituindo microenredos com começo, meio e fim, permeados por elementos-surpresa. Talvez a ideia de *ficcionalização* de fatos verídicos seja mais precisa em nosso caso, embora parcela minoritária seja composta por cenas inventadas.

protocolos institucionais. Nossa aposta, com isso, é de que seja possível haurir referências e constituir instrumental a partir *do próprio* cabedal de gestos receptivos “desconjuntados” que temos coligido e reportado com base em índices que se encontram documentados nas seções e peças documentárias do *AMD*. O que testamos aqui, neste momento particular da tese, é um *exercício heurístico* que incorpora as dimensões inventiva e experimental, diretamente atreladas às disposições narrativa e tipológica, com vistas a acessar e trazer à baila certos *lances* alusivos à instância receptiva das artes visuais, com suas correlatas bases comportamentais e discursivas, sintomáticas de atos protagonizados por públicos, em sua maioria, não especializados. Nesta etapa do processo, trata-se não de delinear a gênese e explorar as implicações de cada situação relatada, mas sim de atribuir caráter *alegórico* às cenas textualmente contadas, sempre pontuando suas fontes, no sentido de tomá-las como *flagrantes de atitudes e expressões típicas da malta de leigos*.<sup>144</sup>

Nosso foco recai precisamente sobre aquilo que *emerge* da relação performativa mantida por esses públicos – a qual se processa nas circunstâncias e instantes em que as audiências canalizam a atenção para fenômenos que solicitam sua apreciação e seu julgamento – com os objetos e proposições artísticos, bem como com as ofertas institucionais que os difundem e medeiam. Referimo-nos a um procedimento, ou método, que buscamos arquitetar com a finalidade de detectar e investigar fatos que apontam para inadequações estruturais *entre* o que, de um lado, propõem os artistas e as instituições que exibem suas obras e, de outro, a recepção de públicos que, a despeito da imperícia com os princípios estéticos e com a etiqueta requerida pelos espaços de arte, se dispõem a estar ali (presencial ou virtualmente), dedicando seu tempo e emitindo juízos sobre o que veem e percebem. Se as disciplinas da arte – estética, crítica e história da arte – encontram-se munidas de instrumentos para descobrir e expor o que há de relevante na produção artística, o mesmo não pode ser dito com respeito ao campo receptivo, via de regra carente de interesse e *atenção* (de novo ela, mas em direção contrária) por parte dessas disciplinas. Nossa conexão tática com as ciências sociais, por meio das contribuições de Néstor García Canclini (2016), Nathalie Heinich (2008, 2011, 2022) e Bruno Latour (2012), habilita-nos não para suprir essa (imensurável) lacuna, mas para esboçar estratégias e testar recursos que propiciem a *descoberta* e a *exposição* do que há de relevante e digno de abordagem – mesmo que esteticamente pífio, culturalmente

---

<sup>144</sup> “Típico”, aliás, corresponde àquilo que serve de tipo, de modelo.

conservador ou reacionário e politicamente controverso, ou justamente por isso – em gestos receptivos “fora do lugar”.

Sendo assim, orientamos nossos esforços para a reunião e processamento de registros que nos permitam demarcar, numa perspectiva de vocação empírica, o problema das formas de recepção em desarticulação com as premissas e expectativas da arte, com vistas a extrair desse esquisito *corpus* passagens, índices, tipos e, quem sabe, instrumentos (categorias de conhecimento?) que nos tornem de alguma forma mais íntimos, ou suficientemente avisados, das idiossincrasias sistematicamente performatizadas pelos segmentos receptivos não iniciados. O conjunto de lentes que nos propomos forjar com este exercício imaginoso, em alguma medida arbitrário, será usado para enfrentarmos, no derradeiro capítulo da tese, dois casos brasileiros em que os atos de recepção dos públicos se traduzem em gestos de abominação desabrida e repúdio de produções artísticas e ações institucionais que lidavam, nos anos de 2014 e 2017, com questões de gênero, sexualidade, reprodução e religião – problemáticas que, como também veremos oportunamente, encontram-se no centro das “guerras culturais” contemporâneas. A condição indecorosa e truculenta dessas reações à arte, e às agendas progressistas que ela reflete nos casos em questão, nos deixou perplexos, sobretudo em 2017, inclusive sem saber ao certo o que pensar e como responder *àquilo*, dado o caráter assombroso, fantasmagórico ou mesmo monstruoso de tais atitudes e acusações.

Uma vez que as possibilidades de entendimento e resposta a *isso* não se encontram disponíveis, como visto por nós, nas páginas da história e da crítica de arte, dada a desatenção crônica relegada por estas ao campo receptivo e às suas especificidades – quanto mais em se tratando de audiências não iniciadas –, vimo-nos instados a nos aliar circunstancialmente à sociologia da arte, e aos estudos culturais, com vistas a arriscar a constituição de um método investigativo que se faça hábil em apreender, representar e conferir legibilidade às *agências* dos públicos leigos, alheios ao regime estético e aos ritos de frequência de museus e congêneres, independentemente de sua pertinência diante dos vislumbres da arte. Não caberá a nós julgar seus gestos, e sim tentar compreendê-los em suas razões (a despeito de desrazões que possam denotar), em suas lógicas e coerências internas, em linha com o que propõe Heinich (2008). Reforçamos que nossa desorientação diante da avalanche detratadora, envolvendo ataques sistemáticos a exposições e espetáculos artísticos no Brasil, no segundo semestre de 2017, deflagrada pela insurgência moralizante contra a mostra “Queermuseu”, na cidade de Porto Alegre, é decisiva para o viés adotado em nossa incursão no *Arquivo Mediação Documentária*.

Isso quer dizer que é *nele*, em suas seções e peças, que vasculhamos as *lentes* que, acreditamos, nos permitirão lidar com as estranhezas, e aberrações até, de parte das manifestações e imputações praticadas pelos abominadores dessa e de tantas outras exposições Brasil afora.<sup>145</sup>

Nossa conjectura, portanto, é de que nas anedotas a serem expostas *há pistas* para apreendermos a natureza dessas “assombrações”, para entendermos os mecanismos em jogo nas recepções heteróclitas das exposições e das obras, ou pelo menos para desenvolvermos recursos que nos permitam adentrá-las e percorrê-las por trajetórias mais promissoras e produtivas, menos enojadas, defensivas e, de saída, indispostas – ao passo que comprometidas com a revelação de seus fulcros, de suas visões de mundo, de suas manobras interpretativas e de suas aptidões interventivas. Fazendo coro com a sabedoria popular, teremos de “sujar as mãos” no reacionarismo que estourou o cano de contenção e invadiu, entre outros ambientes da vida e da esfera pública, os espaços da arte. E mais ainda, reconhecer suas habilidades e poderes de capturar narrativas da arte, influenciar o imaginário social e intimidar a institucionalidade artístico-cultural – sem falar na eleição de um presidente da República, o 38º, que tem no reacionarismo o fundamento de suas posições. O *Anedotário públicos dos públicos* (2020-), nossa coleção de historietas derivadas do *AMD*, chega a uma centena de causos, alguns deles já reportados nos capítulos anteriores. Todavia, como se poderá notar, eles não condizem necessariamente a situações de repulsa à arte, mas a formas no mínimo esquisitas de se relacionar com ela. A ideia que alimenta nosso estratagema é a de que possamos nos *familiarizar* com formas extravagantes, visivelmente inadequadas do ponto de vista estético, de fruir a arte e de se portar nos ambientes expositivos, a ponto de não enrubescermos diante das tramas contadas e, principalmente, de não as refutarmos simplesmente. Há elementos indispensáveis nesses pequenos enredos alusivos a desajustes, ao menos se estivermos propensos a tentar entender *o que foi aquele segundo semestre de 2017*.

A despeito das anedotas não versarem exclusivamente sobre atitudes de rechaço à arte, elas serão narradas e agrupadas *em vinculação* às tipificações inaugurais derivadas de atos de recepção performatizados por declarados abominadores de certas expressões artísticas contemporâneas, conforme adiantado no capítulo 2. Ali, balizados pelo relato de quatro situações em certa medida compatíveis com as formas indecorosas de atuação dos *contrapúblicos*, anunciamos quatro *tipos* concernentes às condutas e aos enunciados

---

<sup>145</sup> Esses casos são listados um a um no quarto capítulo desta tese.

expressos em duas demonstrações de repúdio à 31ª Bienal de São Paulo (2014), uma à exposição “Queermuseu” (2017) e outra à performance *La Bête* (2015-), do artista Wagner Schwartz, na ocasião de sua apresentação no 35º Panorama da Arte Brasileira (2017). Tipos ideais, os emblemas *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários* passam a funcionar como espécies de sondas em nossas incursões pelas cenas dos filmes e vídeos integrantes do *Arquivo Mediação Documentária*, assim como pelos áudios de seus itens sonoros, pelas páginas de seus livros e catálogos, pelos registros de seus projetos e publicações, pelas linhas de seus estudos, artigos e ensaios, pelas reportagens de suas matérias e dossiês jornalísticos, pelos posicionamentos e opiniões publicizados nas plataformas de internet que o integram e, finalmente, embora não nesta ordem, pelos causos reportados por seus contos, roteiros, cartuns e, inclusive, anedotas.

Mediante o uso dessas quatro “sondas” – adotadas, elas também, com base em registros integrantes do *AMD*, numa dinâmica de *retroinformação* –, não apenas identificamos e enfatizamos o cerne de cada situação narrada em modalidade anedótica, como também cunhamos *subtipos* para cada uma delas, dando a ver que, por exemplo, sob o guarda-chuva dos *confrontadores* se abrigam os “indignados”, “pregadores de peça”, “iconoclastas”, “rasuradores” etc. É nesse diapasão que nossa *tipologia* vai sendo constituída, utilizando e depurando determinados substratos procedentes do arquivo para divisar, extrair e estilizar outros, formando róis de tipos e subtipos voltados a desvelar os fundamentos comportamentais e enunciativos de atos protagonizados por públicos cujos critérios, reações e formulações se mostram inadequados, ou mesmo impertinentes, da perspectiva da arte. Há que se destacar, ademais, que o tipo *confrontador*, em comparação a *narrador*, *obsessivo* e *arbitrário*, goza de primazia em nosso incursão inicial no *Arquivo Mediação Documentária*, ao mesmo tempo que, num segundo momento, se espraia e se ramifica nos demais tipos, já sob as três outras designações. O caráter de “abre alas” assumido por esse primeiro tipo no contexto do *AMD* se deve à face mais explícita dos detratores da arte, em sua *confrontação desabrida* a ela,<sup>146</sup> embora notemos que, além desse “cartão de visita”, existam outras dimensões operando nos gestos de recepção vertidos em repúdio, como a *aptidão narrativa*, a *tendência obsessiva* e a *inclinação arbitrária*. Em realidade, esses tipos e as disposições que lhes caracterizam se alternam, se justapõem e se sobrepõem com frequência em uma mesma situação, ainda que com

---

<sup>146</sup> O fato de a *confrontação* corresponder à expressão mais evidente do fenômeno estudado por nós é atestado, inclusive, pela maior recorrência com que situações anedóticas desse tipo comparecem no texto da tese até este ponto, aspecto que será repassado em detalhes neste capítulo.

ênfases distintas – o que explica a alocação de cada anedota nessa ou naquela categoria, como veremos mais a frente.

Se existe algum engenho neste exercício heurístico ele reside, a nosso ver, na chance de distinguirmos – na centena de registros anedóticos de atos aleatórios de recepção artística praticados, de modo enviesado, por públicos desavisados ou abertamente antagonistas – os expedientes da confrontação, da narração, da obsessão e da arbitrariedade, que não cessam de exercer funções determinantes nas formas heterônomas de relacionamento com a arte e com as ofertas institucionais que as publicizam. Com isso queremos dizer que o encadeamento *confrontador-narrador-obsessivo-arbitrário* não diz respeito somente aos gestos receptivo-repudiadores praticados pelos detratores da arte, embora estes o elevem à enésima potência. Também audiências inofensivas os performatizam, mas com tons distintos. Daí que a abordagem por *gradientes*, e pela correlata verificação de quando os (contra)públicos *cruzam as linhas* do contrato social, do pacto civilizatório e do rito democrático, se mostre mais consequente, dos pontos de vista epistemológico e da mediação cultural, do que apenas a denúncia, mediante a aplicação de rótulos acachapantes, estabilizados e extemporâneos (como, por exemplo, “fascista”, “neonazista”, “ditador” e “censor”) que não dão conta – *por não se darem o trabalho* – de refletir as especificidades, complexidades e nuances dos atos performatizados por esses incômodos (fantasmas dos) públicos.

Neste ponto do nosso ensaio investigativo, é possível constatar que a *heurística* deve, necessariamente, se encontrar com a *hermenêutica*, tendo em vista que à vocação da primeira para a invenção de métodos destinados à descoberta e à exposição de fatos carece estar acoplada a propensão da segunda para a elaboração de técnicas e o desenvolvimento de recursos de *interpretação* desses mesmos fatos. Abdicando das figurações consagradas e assentes – apartadas das incertezas das conjunturas que estudamos –, nosso empreendimento e a parafernália que ele demanda se orientam por ao menos três coordenadas propostas por Latour (2012, p. 44-45, 74) a propósito da Teoria Ator-Rede, articuladas ao imperativo de *seguirmos os atores*:<sup>147</sup> (1) inventar nosso próprio caminho investigativo, no rastro dos atores; (2) não emoldurar os atores e suas atividades em categorias prévias, anteriores às suas agências; e (3) mover-nos devagar,

---

<sup>147</sup> No último capítulo da tese, quando estudaremos os casos envolvendo a 31ª Bienal de São Paulo (2014) e a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), teremos oportunidade de demonstrar que os *atores*, enquanto categoria analítica, não se restringem a agentes humanos, abarcando também objetos, coisas e entidades não humanos.

acompanhando as pegadas deixadas pelos atores em suas ações, sem pressa e, tão importante quanto, sem a ânsia de enquadrá-los e discipliná-los.

Por essas trilhas, e em ritmo desacelerado (regulador da ansiedade em rotular os atores e suas ações), a reunião e a diligência dispensada a uma quantidade expressiva de registros de gestos receptivos marcados pelas verbes confrontadora, narrativa, obsessiva e arbitrária nos coloca – autor e leitores desta tese, agregados aos “documentaristas” de cujas peças nos valem para dar corpo ao *AMD* – na posição de *públicos dos públicos*, ou seja, daqueles que *se ocupam* das atividades realizadas pelas audiências quando estas se relacionam com os bens artísticos e suas plataformas de extroversão. Aqui, o “giro ao receptor” de que fala Canclini (2016, p. 213) é experimentado coletivamente, por meio de um *feixe* que resulta do trabalho realizado a partir de testemunhos, em sua maior parte, de segunda mão, tratados por nós de um jeito que procura atrair a atenção e despertar o interesse – inclusive de curadores, críticos e historiadores da arte – pela instância receptiva, em sua vertente não especializada, convidando o leitor a tomar parte nesse *público*, implicando-se num projeto compreensivo.

Como efeito colateral inusitado (e, no fim das contas, bem-vindo), os atos de recepção convertidos em abominação a certas formas de arte, ainda que a assediem e a ameacem de maneira temerária, podem funcionar como *sacudida* para acordarmos do sonho do “hegemonismo” de que fala Heinich (2008, p. 128). É por meio dele que as instâncias propositivas da arte, com seus agentes especializados, creem em sua capacidade de afetar e transformar a percepção alheia, na mesma medida em que, por outro lado, se desincumbem da miríade de formas de recepção dessas proposições, frequentemente abrindo mão de *acompanhar* o que se passa quando alguém, na condição de público, se dispõe a prestar atenção e a emitir juízo sobre aquilo que vê, sente e percebe junto a uma obra artística. Considerando os ataques frontais, por civis, a exposições, obras, artistas e curadores, em 2017, no Brasil, não é crível esperar que as condutas, compreensões e reações das audiências correspondam a desdobramentos automáticos e lineares daquilo que idealizam os agentes da arte. Entre as formas de recepção deslocadas dos vislumbres artísticos e institucionais, figuram algumas que são da ordem do fantasmagórico, do monstruoso. Que fazer com elas? Mesmo que se queira, *já não é possível* jogá-las para debaixo do tapete, fora da vista. Elas se amontoaram no meio da sala. Eis o problema que nos propomos enfrentar. Aqui estamos, manejando “detritos” – ou acúmulos de subjetividades indesejadas – e tentando desemaranhá-los.

### 3.2 Antecedente literário para o trabalho com o *Arquivo Mediação Documentária*

Arranjado com a finalidade de tratarmos de situações *inomináveis* dos pontos de vista do regime estético e dos programas artísticos, assim como da Teoria Crítica, nosso exercício heurístico encontra em certas frações da obra do escritor Jorge Luis Borges (1996, 1999, 2001) um antecedente narrativo e tipológico importante para a lida com os registros de atos de recepção “fora do lugar” pinçados do *Arquivo Mediação Documentária*, em nossa incursão longitudinal por suas seções e peças. Já havíamos sugerido isso no capítulo anterior, embora apenas por alto, quando recorremos à admirável “enciclopédia chinesa” evocada pelo autor argentino em seu ensaio “O idioma analítico de John Wilkins” (1999 [1952]), para indagar as categorias consagradas, e estabilizadas, de recepção legadas pela história da arte. Nela, encontramos um modelo tipológico que nos permite nomear e arrolar os públicos em função das discrepâncias que os caracterizam, além de vislumbrarmos uma lógica alternativa para conceber e representar os gestos receptivos excêntricos que temos perseguido, com a barafunda de comportamentos e discursos que os distingue.

A absurdidade de um inventário que justapõe, na mesma lista e no mesmo plano, animais “pertencentes ao Imperador”, “embalsamados”, “amestrados”, “leitões”, “sereias”, “fabulosos”, “cães soltos”, “incluídos nesta classificação”, “que se agitam como loucos”, “inumeráveis”, “desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo”, “que acabam de quebrar o vaso”, “que de longe parecem moscas”, entre outras classes possíveis (“etcétera”), soa oportuna para pensarmos os públicos das artes visuais, nos séculos XX e XXI, com a heterogeneidade, e mesmo o caos, de seus gestos receptivos, de seus papéis, de suas personificações e de suas representações. Pela lente dessa forma de catalogação heterodoxa, os públicos das artes contemporânea, moderna e também da tradição, em particular os não especializados, já não seriam designados e historiados – de maneira ordenada e coerente, conforme os programas artísticos – como “espectadores”, “participantes”, “interatores” ou “colaboradores”, mas, parafraseando a enciclopédia borgeana e ao arrepio da régua categorial da história da arte, como “procedentes do turismo”, “excitados”, “geridos”, “crianças”, “fantasmas”, “contrapúblicos”, “jovens que disputam corrida nas galerias expositivas”, “incluídos nesta classificação”, “que se movimentam freneticamente”, “imponderáveis”, “fotografados diante de fachadas de museus”, “que acabam de vandalizar a obra”, “que de longe parecem formigas no açúcar”, entre outras classes heterogêneas.



Como se poderá constatar neste capítulo, nosso *Anedotário públicos dos públicos* é pródigo em historietas envolvendo audiências dessas e de outras estirpes. Além do mais, a descrição e designação de suas condutas e personificações têm em outras duas obras de Borges referências cruciais para o exercício aqui apresentado, haja vista a aptidão do escritor com as narrativas e tipos envolvendo seres ausentes dos manuais de zoologia, servindo-nos de paralelo na busca por contemplar os *públicos sumidos dos manuais de arte*. A leitura das três contribuições do autor nos permite notar encadeamentos internos entre elas, como se, inclusive, uma se desdobrasse da outra. Originalmente publicado em 1952, o ensaio “O idioma analítico de John Wilkins” (1999) é sucedido, em 1957, pelo *Manual de zoología fantástica* (2001), que por sua vez é enriquecido com outros seres, em 1974, n’*O livro dos seres imaginários* (1996). Enquanto o ensaio inicial, ao transcrever o índice da “enciclopédia”, lista quatorze tipos de *animais* (de *a* a *n*), em que pese colapso da própria listagem, o “manual” elenca e descreve oitenta e dois seres, ao passo que o “livro” chega ao número de cento e dezesseis. Nesse jogo entre enciclopédia, manual e livro, no qual Borges extrapola e substitui a categoria *animais* pela de *seres* – fabulosos, fantásticos e imaginários –, estes se multiplicam de maneira espantosa, revelando toda uma fauna assustadora.

O Minotauro, por exemplo, consta como integrante desse gênero, com seu verbete comparecendo tanto no *Manual* (2001, p. 101) como n’*O livro* (1996, p. 91). Sylvia Molloy, no prefácio deste último, retoma uma entrevista de Borges na qual o autor afirma a respeito do ser “metade touro e metade homem”, em reciprocidade com sua própria escrita: “Na verdade, mais que um monstro, o Minotauro é um *freak*. [...] Temo que meus contos sejam uns *freaks*” (BORGES *apud* MOLLOY, 1996, p. 11). Essa condição de que fala o escritor nos interessa especialmente, tanto em virtude das acepções do termo em inglês quanto em função da mutualidade, da translação, entre o tema da escrita e a escrita ela mesma. O *freak* é algo, ou alguém, não apenas singular, caprichoso, esquisito, excêntrico, extravagante, mas também monstruoso, anômalo, aberrante, estrambótico, esdrúxulo, grotesco. A afinidade com os (contra)públicos descritos em nossas anedotas, e com as próprias anedotas, condiz com uma produtiva coincidência. Da mesma forma que, conforme Molloy (*Ibidem*, p. 11), “é essa *freakishness* [excentricidade] que tenta recuperar [...] *O livro dos seres imaginários*”, a nós também importa recuperar, visibilizar e conferir legibilidade às esquisitices e às aberrações patentes nos atos de recepção “fora do lugar”. O mais surpreendente, e caro aos propósitos do *Anedotário*, é que os seres que povoam os compêndios borgeanos são ao mesmo tempo “monstros” e “simulacros”, seres

ímpares e tentativas de nomear o estranho, o inquietante, o terrível, o pavoroso (Ibidem). Ao nomeá-los e ao descrevê-los, o autor lhes confere forma e existência, reunindo-os a tantos outros com os quais compartilham aspectos afins, ao mesmo tempo que se distinguem por suas singularidades. Furtando esses “monstros” da amnésia, Borges os recupera por meio de “recriações fantasiosas” capazes de reinscrevê-los no presente, “dotando-os de nova e frágil vida, a do tempo de nossa leitura” – portanto, performativa (Ibidem, p. 10-11). Nessa reescrita avessa ao esquecimento e provedora de existência – contingente e imaginária – descobrimos um trunfo para a nossa lida com audiências equivocadas e preteridas, sistematicamente apagadas pelo cânone.

Divisamos nessa reciprocidade entre os seres narrados e as narrativas que os presentificam um paralelo decisivo com nosso *Anedotário*, que busca conferir existência, visibilidade e circulação a atores cronicamente eclipsados pelas disciplinas da arte, designando-os e agrupando-os conforme os fulcros comportamentais e discursivos apreensíveis em seus atos de recepção. Ligada a isso, a “arte” de codificar e expressar as coisas do mundo, tornando-as presentes para os usuários da língua (oradores, ouvintes, escritores, leitores), é trabalhada por Borges, em “O idioma analítico de John Wilkins” (1999, p. 92), a partir das contribuições *sui generis* desse polígrafo inglês, que viveu de 1614 a 1672, tendo sido capelão de Carlos Luís (príncipe palatino renano), diretor do colégio de Oxford e secretário da Sociedade Real de Londres. A Borges importa a obra especulativa de Wilkins, especialmente o “idioma universal” engenhoso imaginado por esse experimentador inveterado, a quem interessava a teologia, a criptografia, a música, a fabricação de colmeias, a trajetória de planetas invisíveis, a viagem à lua, além das possibilidades de uma “língua mundial”. Idealizados em meados do século XVII, os princípios de sua língua curiosa exercem alguma influência em nosso exercício, menos pela pretensa aptidão de transpor barreiras entre os idiomas e mais por sua inventividade em relação à *formação de um léxico*, o qual, fazendo jus ao arrojo de seu criador, “organizasse e abrangesse todos os pensamentos humanos”, nas palavras abismadas de Borges (1999, p. 93). Infinitamente mais modesto, nosso intento se limita a arriscar um vocabulário restrito *a partir* de atos de recepção em artes visuais registrados nas peças do *AMD*, vertidos em anedotas que forneçam índices suficientes para a cunhagem de tipos e subtipos. Como se vê, é de um paralelismo astucioso que se trata, e não de uma incorporação mecânica, e despropositada, do “idioma analítico” wilkinsiano à nossa abordagem.

Enquanto em nosso exercício decompomos os atos de recepção “fora do lugar” em quatro tipos parcimoniosos, cada um deles servindo de emblema para vinte e cinco subtipos distintos, o empreendimento linguístico de Wilkins divide nada menos do que “o universo” em quarenta categorias, subdivisíveis em função das variações daquilo que estas codificam. Ao contrário da nossa empresa, que lança mão de termos – geralmente adjetivos – disponíveis na língua portuguesa para designar os gestos receptivos e seus respectivos atores, o “idioma” proposto pelo polígrafo estudado por Borges (1999, p. 93) opera por construções silábicas inéditas de categorias, com cada monossílabo de duas letras principiando palavras que, acrescidas de uma consoante e de uma vogal, dão conta de especificar (i) a categoria-mãe, (ii) o gênero relacionado a essa categoria e (iii) a sua forma de manifestação. Para exemplificar essa composição peculiar, o escritor argentino recorre, inicialmente, à “chama do fogo”. A representação linguística desse fenômeno tem início no monossílabo *de*, categoria-mãe correspondente a “elemento”. Acrescida da consoante *b*, resultando em *deb*, a formação designa “elemento fogo”. Por fim, recebendo a vogal *a*, se desdobra em *deba*, significando “elemento fogo e sua chama”.

Se para Borges (1999, p. 93) “as palavras do idioma analítico de John Wilkins não são toscos símbolos arbitrários [posto que] cada uma das letras que as integram é significativa” e que, ademais, “as crianças poderiam aprender esse idioma sem saber que ele encerra artifício”, a nós cumpre reter justamente esse *artifício* e sua capacidade de *significar*. É a condição de artefato, aliás, com a artificialidade de um engenho construído com determinado fim, que confere tanto ao “idioma” de Wilkins como à nossa “tipologia de recepção” a possibilidade de codificar coisas/situações e de franquear sua abordagem analítica. Todavia, mais do que o jogo silábico desenvolvido por esse inventa línguas, o que converge mais diretamente com nosso estratagema é a “tábua de trabalho” que provê a base da “língua mundial” em tela, usada como referência para a divisão das categorias e, também, para suas subdivisões internas – no caso, a convenção de que *de* significa “elemento”, *b*, “fogo” e *a*, “chama”. Há nisto uma dinâmica de transposições, de definições que migram de uma tabela prévia para uma palavra formada e enunciada em função de remissões e combinações. Afora “elemento” – que também poderia codificar matérias e manifestações relacionadas ao ar, à água e à terra –, Borges (1999, p. 94) destaca “pedras”, a oitava categoria do “idioma analítico”.

Ao detalhar a “tábua” que serve de fundamento para essa categoria específica, o autor nos dá a chance de testar uma nova paráfrase, verificando a proficuidade do presente paralelismo. Sem retornar ao mérito dos monossílabos que sintetizam as categorias e,

assim, dão origem às palavras do arguto “idioma”, Borges (1999, p. 94) registra que a categoria “pedras” tem em sua primeira instância de subdivisão cinco modulações cabíveis ligadas às suas qualidades, sendo elas: “comuns”, “módicas”, “preciosas”, “transparentes” e “insolúveis”. Toca informar que a primeira modulação abarca, por exemplo, o cascalho e a pederneira, a segunda, o mármore e o âmbar, a terceira, a pérola e a opala, a quarta, a ametista e a safira, enquanto a quinta abrange a hulha e o arsênico. Deixemos esta última modulação, a quinta, de lado, para testar a paridade possível com nossa tipologia, formada por quatro tipos e encabeçada pela abstração “públicos”. Assim, em lugar das “pedras comuns”, das “pedras módicas”, das “pedras preciosas” e das “pedras transparentes”, teríamos os “públicos confrontadores”, os “públicos narradores”, os “públicos obsessivos” e os “públicos arbitrários”, sendo que no interior de cada uma dessas quatro tipificações vicejam vinte e cinco subtipos, os quais apresentaremos neste capítulo, acompanhados das anedotas que lhes dão lastro. Nota-se que, em ambos os casos, o que está em jogo é um sistema de decupagem, o qual possibilita o exercício descritivo e analítico que guia nossa abordagem do problema da recepção artística.

Borges (1999, p. 94) ainda faz menção à nona categoria do “idioma analítico” de Wilkins, dos “metais”, e à décima sexta, do “peixe vivíparo, oblongo”, com suas respectivas subdivisões, para dizer que elas e as demais são um tanto “alarmantes”, uma vez que carregam “ambiguidades, redundâncias e deficiências” – o que também poderá ser constatado em nossa tipologia, haja vista as alternâncias, sobreposições e parcialidades perceptíveis nos e sob os tipos que a constituem, embora, em contrapartida, eles contem com o crédito de terem sido derivados dos próprios atos de recepção, de seus índices comportamentais e discursivos, e não atribuídos externa e anteriormente a eles. É exatamente essa dose aventureira de ambivalências, assimetrias e insuficiências (que também assumimos em nosso arremedo tipológico) que remete o escritor argentino à tal “enciclopédia chinesa”. Evocada, antes de Borges, pelo doutor Franz Kuhn, um advogado devotado à tradução de romances chineses para o alemão, essa enciclopédia se intitula *Empório celestial dos conhecimentos benévolos*, conforme já visto, e daria pano para manga nas discussões sobre linguagem, como se lê em *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault (2007, p. IX), em cujo prefácio o filósofo chega a afirmar que seu estudo “nasce” do ensaio em que Borges se reporta à enciclopédia impensável, do *riso* que ela suscita e da perturbação que provoca em “todas as familiaridades do pensamento”.

Mas antes de tratar do arrebatamento de Foucault diante do colapso provocado pela “enciclopédia chinesa” nos sistemas de classificação e conhecimento ocidentais,

anotemos o saldo extraído por Borges (1999, p. 94) das “arbitrariedades de Wilkins” e do “desconhecido (ou apócrifo) enciclopedista chinês”. O escritor argentino depreende dos dispositivos linguísticos singulares, e categoriais, desses excêntricos personagens da história do pensamento uma síntese fundamental para a discussão que temos buscado instaurar com esta tese, a saber, de que “não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural” (BORGES, 1999, p. 94). Especificamente no debate sobre as modalidades de recepção em artes visuais, esse caráter arbitrário-conjetural vale tanto para as cunhagens e estabilizações proporcionadas pela história da arte, com base nos programas artísticos e em seus “contratos” de envolvimento dos públicos, quanto, por outro lado, para investidas como a nossa, de tipificação das formas de recepção não em função do que propõem os artistas, mas *daquilo que fazem* os receptores com essas mesmas proposições, com as discrepâncias e diferenças que advêm dessa relação performativa e contingente. O fato de as *designações* das coisas serem, essencialmente, arbitrárias e conjecturais faz delas enclaves de revisão, negociação e ressignificação permanentes, sempre dependendo de para onde nossa atenção esteja direcionada.

Na perspectiva literária e universalista de Borges (1999, p. 94), a condição arbitrária e conjectural das formas de classificação e conhecimento de que dispomos se deve a um motivo sumário: “não sabemos o que é o universo”. Antecipando o que, mais recentemente, Bruno Latour (2012, p. 171), apoiado em William James, chamará de “pluriverso”, Borges (1999, p. 95) nos leva a “suspeitar [de] que não há universo no sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra”. Se no interior mesmo do conceito idealista de *universo* vigora, segundo Borges, “a impossibilidade de penetrar o esquema [supremo]” que o ordenaria (Ibidem), que dirá no domínio mais empírico da noção de *pluriverso*, onde, em lugar da unidade das coisas, “é a própria coisa que se permitiu ser desdobrada como múltipla”, conforme Latour (2012, p. 171). Seja como for, e guardando a Teoria Ator-Rede de que lança mão o sociólogo das associações para o próximo capítulo, a inviabilidade de se alcançar o esquema ordenador do universo, que nem sequer existe enquanto tal, não deve, como propõe o escritor argentino, “dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (BORGES, 1999, p. 95). É nessa ordem de aventura epistêmica que ele situa John Wilkins e seu “idioma analítico”, o qual, segundo a visão borgeana, “não é o menos admirável desses esquemas” (Ibidem).

Ancorando a vaga e contraditória categorização wilkinsiana em nosso exercício acerca das formas heteróclitas de recepção da arte, valemo-nos do artifício e da

engenhosidade de suas palavras compostas por sílabas significantes não no sentido de criar termos tipificadores inéditos para os atos de recepção, mas de aproveitar as especificações integrantes da “tábua” que serve de base para a nova língua arriscada pelo polígrafo inglês. A título de exemplo, a palavra *salmão*, para Borges, “não nos diz nada”; já *zana* (*za|n|a*), vocábulo construído de acordo com esquema silábico de Wilkins, define (para os versados nas categorias do “idioma analítico”) “um peixe escamoso, fluvial, de carne avermelhada”, instaurando um tipo de definição que, em tese, aponta para a possibilidade de um idioma ainda mais analítico, no qual “o nome de cada ser indicasse os pormenores de seu destino, passado e vindouro” (Ibidem). Longe de arrogar a nós a missão de desenvolver tal vocabulário superanalítico, restringimo-nos aos paralelos. A palavra *espectador* não diz praticamente nada a respeito das atividades, e diferenças, exercidas por aqueles que se relacionam com uma pintura, limitando-se a estipular o que se espera de um observador, que deve se portar como contemplador, fruidor e apreciador de suas cores, linhas e formas; já *confrontador*, tipo derivado de atos de recepção “fora do lugar”, define, por exemplo, a (ex-)espectadora de *Vênus ao espelho* (1647-51), de Diego Velázquez, que rasga a tela da pintura com uma faca de cozinha (\*AMD), insurgindo-se contra a forma como os homens olham para a mulher nua representada no quadro. Situações limite como essa exigem que a disposição receptiva seja considerada *junto* com sua contraparte ativa, levando-se em conta as atividades exercidas pelos fruidores enquanto “apreciam” uma obra de arte. Embora nem todos se valham de instrumentos materiais para intervir concretamente nas imagens que têm diante de si, ainda bem, há um caudal de operações (físicas e simbólicas) em curso *durante o tempo em que dedicam atenção* ao objeto. A tela da obra-prima talhada pelo protesto feminista (embora restaurada) nos faz lembrar disso.

Mecanismos arbitrários como esses que acabamos de expor, representativos dos esquemas provisórios discutidos por Borges (1999) em seu ensaio sobre o legado de John Wilkins e sobre alguns outros engenhos categoriais e analíticos, também são comentados por Foucault (2007, p. X-XI) a propósito de experimentos classificatórios cotejáveis com a “enciclopédia chinesa” – embora, para ele, esta faça ruir em definitivo todo e qualquer arrolamento de coisas e seres sobre um mesmo plano ideativo ou superfície escrita, com a abstração e arranjo inerentes às “tábuas de trabalho” nas quais se inscrevem os nomes e as características destes. Antes de repassar o deslumbre do filósofo com esse colapso, e contornando a ruína que ele necessariamente anuncia, cumpre retermos dois esquemas

peculiares mencionados por Foucault, os quais também agregam contribuições ao nosso exercício heurístico e, portanto, à constituição de nossa própria tipologia.

O primeiro diz respeito à “extravagância de encontros insólitos”, ao desconcerto provocado pela “vizinhança súbita das coisas sem relação”, quando estas são enumeradas de maneira desenfreada e alucinada, entrechocando-se ao serem colocadas lado a lado (Ibidem, p. X). É o que se verifica no discurso de Eustenes, gigante presente entre os personagens da obra de François Rabelais (1494-1553), escritor, padre e médico do Renascimento francês. Assim começa o gigante da história: “Já não estou em jejum”, indicando haver matado sua fome voraz, para logo em seguida listar as presas que, ao menos durante aquele dia, estariam a salvo de sua boca e saliva: “Áspides, Anfisbenas, Anerudutos, Abedessimões, Alartas, Amóbatas, Apinaos, Alatrabãs, Aractes, Astérios, Alcarates, Arges, Aranhas, Ascálabos, Atélabos, Ascalabotas, Aemorróides...”. Perfilado sob a letra maiúscula *A*, é todo um convulso mundo de seres asquerosos – formado por vermes, serpentes, lagartos, cobras-de-duas-cabeças, bichos da Guiné, artrópodes, gafanhotos, répteis, entre outros – que se manifesta, verbalmente, na bocarra babosa do gigante. Irônica e recursivamente, é na boca e na saliva de Eustenes que “esses seres de podridão e de viscosidade fervilham”, encontrando em suas palavras cuspidas um inesperado “*lugar-comum*”, um *locus* onde possam coexistir e conviver (Ibidem, p. XI, grifo do autor).

Em nossa tipologia, apesar de não lançarmos mão de uma mesma letra do alfabeto para *alinhar* esses ou aqueles atos de recepção performatizados por públicos excêntricos das artes visuais, valemo-nos de algo similar àquela justaposição desenfreada, e vertiginosa, de criaturas praticada por Rabelais e seu gigante. Em nosso caso, está em jogo a contiguidade de subtipos alusivos, por exemplo, a personagens *obsessivos* em seus gestos receptivos – além dos *confrontadores*, *narradores* e *arbitrários*, que completam a quadra. Sob esse tipo, assim como sob os outros três, corre uma torrente de atributos perturbadores do regime estético e dos programas artísticos, além de complicadores da Teoria Crítica, atrelados a condutas e enunciados manifestos nos instantes em que audiências imperitas se relacionam com exemplares artísticos e com ofertas institucionais na área. *Obsessivos* condiz ao emblema para uma turba formada por *vítimas*, *agitadores*, *consumistas*, *gulosos*, *miradores*, *aniquiladores*, *trapaceadores*, *selfiers*, *afanadores*, *que se recusam a partir*, *loucos de palestra*, *fotografadores*, *enlouquecidos*, *mais interessados no celular*, *melodramáticos*, *homofóbicos*, *devoradores*, *autistas*, *sugestionados*, *eufóricos*, *decepcionados*, *miméticos*, *tementes*, *militaristas* e *examinadores*. Neste

capítulo, teremos azo de conhecer, por meio do *Anedotário públicos dos públicos*, as situações que sugerem essa nomenclatura *nada especializada*. Por ora, basta notar como, também em nosso exercício, situações heterogêneas, a princípio sem relação entre si, são justapostas, entrechocando-se nessa reunião abrupta, sem chegar a constituir categorias estáveis, mas tão-somente *tipos provisórios* que, em compensação, nos permitem descrever ocorrências e identificar seus fulcros, aproximando-os em função de expedientes próprios à instância receptiva não iniciada. Eis seu propósito: funcionar como *lentes* descritivas e analíticas, fazendo com que os atos de recepção e suas respectivas agências entrem em foco.

E por falar em *perturbação* de regimes, programas e teorias, o outro esquema classificatório comentado por Foucault (2007, p. XIII) advém da observação de pessoas afásicas<sup>148</sup> que não chegam a distribuir e ordenar de modo objetivo e coerente as meadas multicoloridas de lã sobre o tampo de uma mesa – sendo que, na presente discussão, as mechas de pelo de carneiro tingidas fazem as vezes das coisas do mundo e a superfície da mesa, do plano do conhecimento, da “tábua” na qual dispomos, organizamos e nomeamos as coisas, em função de suas características, similitudes e diferenças. A atenção dispensada às atividades ordenadoras levadas a efeito por pessoas que convivem com a afasia revela como elas formam, sobre a pretensa unidade propiciada pela extensão lisa e regular da mesa, “uma multiplicidade de pequenos domínios granulosos e fragmentários onde semelhanças sem nome aglutinam as coisas em ilhotas descontínuas” (Ibidem). Nesse arranjo errático, vê-se que, “num canto, [suas mãos] colocam as meadas claras, noutro, as vermelhas, aqui, aquelas que têm uma consistência mais lanosa, ali, aquelas mais longas, ou as que tendem ao violeta, ou as que foram enroladas em novelo” (Ibidem, p. XIII-XIV). Uma vez mais, o que se apresenta – talvez de maneira ainda mais explícita, dado o caráter rudimentar da ordenação afásica – é a *arbitrariedade conjectural* incontornável de que fala Borges a respeito dos esquemas de classificação das coisas, das situações e, no limite, do mundo.

Nessa disposição precária das lãs sobre o retângulo da mesa, os agrupamentos, mal vão sendo esboçados, já são desfeitos, “pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável”; as decisões de reunir e separar as meadas, informadas por discernimentos vagos, resultam em acúmulos

---

<sup>148</sup> A afasia corresponde à perda do poder de expressão pela fala, pela escrita e pela linguagem gestual, bem como da capacidade de compreensão da linguagem (escrita ou falada), em virtude de lesões em alguns centros cerebrais.



de “similitudes diversas”, destituindo as mais óbvias e evidentes, dispersando as identidades esperadas pelos não afásicos e sobrepondo critérios discrepantes e incompatíveis, até que a disposição seja desmanchada pelo organizador insatisfeito, para então ser reiniciada por ele, não sem inquietação e uma dose de angústia (Ibidem, p. XIV). Diante da barafunda de atos de recepção opacos às réguas da arte e de suas disciplinas, não é tão diferente nossa condição (no caso, perplexa), bem como o estado de nossa tipologia. A excentricidade dos atos de recepção que coletamos, descrevemos, nomeamos e justapomos – com vistas a tentar compreender sua natureza e, ademais, buscar forjar ferramentas analíticas para lidar mais detidamente com alguns deles –, solicitam esquemas classificatórios igualmente heterodoxos. Retiradas do *Arquivo Mediação Documentária*, as “meadas” de que dispomos são entendidas como feixes de (contra)condutas e discursos esdrúxulos, cobrando-nos a elaboração de um sistema de tipos hábil em representá-los, portanto, constituído sob influência direta das esquisitices que arrisca ordenar. O texto da tese é a “mesa” na qual dispomos esses tipos informados pelas atividades dos (contra)públicos. Já dissemos no capítulo anterior, aliás, com base na antropóloga Marilyn Strathern (2017, 317-318), que a atenção prestada às atividades daqueles que estudamos tende a *conduzir* as lógicas descritivo-analíticas que adotamos para pensá-las, num processo de retroalimentação. Adaptamos o pensamento da antropóloga nos seguintes termos: *Embora possamos pensar que estamos organizando nossa descrição das coisas que os (contra)públicos fazem, eles também estão organizando nossa escrita dessa descrição*.

Entretanto, quando Foucault reflete sobre a “enciclopédia chinesa” é a própria “tábua de trabalho” que provê a base para a ordenação das categorias do idioma analítico e das classes integrantes dos esquemas classificatórios expostos até aqui que se encontra arruinada. Ao justapor designações indicativas de animais, situações e representações de ordens distintas – por exemplo, “leitões”, “que acabam de quebrar o vaso” e “desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo”, respectivamente – a enciclopédia citada por Borges no texto sobre o experimento de Wilkins provoca uma espécie de colapso na linguagem e nos arrolamentos a que estamos habituados, “abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres” (FOUCAULT, 2007, p. IX). Fascinado com essa taxinomia extraordinária, o filósofo divisa na justaposição de rubricas incompatíveis entre si o “encanto exótico de um outro pensamento”, que demarca “o limite do nosso” precisamente em virtude da “impossibilidade patente de pensar[mos] isso” (Ibidem). Foucault completa que é o

“quadro sem espaço coerente” de tal enciclopédia que suscita uma tal “distorção da classificação que nos impede de pensá-la” (Ibidem, p. XIV). Em lugar de perfilar seres comparáveis entre si, o conjunto chinês engolfaria a própria ideia de que eles pudessem ser alinhados.

Todavia, diferentemente do filósofo, que abismado com o buraco produzido na lógica taxinômica ocidental topa se lançar no espaço aberto pelo artefato rompedor, procuramos nos equilibrar na borda da cratera – inclusive para poder sustentar e levar adiante o nosso exercício heurístico –, recolhendo e reutilizando fragmentos das rubricas apresentadas por Borges a propósito da detonadora enciclopédia. Se, como o próprio Foucault (2007, p. IX-X) reconhece, “a cada uma dessas singulares rubricas podemos dar um sentido preciso e um conteúdo determinável”, por que não dar um passo atrás na beira do abismo e mobilizá-las em experimentos que, como é o caso do nosso, se definem justamente pela falta de coerência, e até mesmo pelo caráter inconcebível das situações descritas, tipificadas e analisadas? De saída, admitimos que nossa tipificação de atos de recepção “fora do lugar” corresponde mais a um *arremedo de tipos*, do que a uma tipologia propriamente dita. Influenciados pela absurdidade da “enciclopédia chinesa”, mas mais ainda pelos esquisitos gestos receptivos em artes visuais, nossa paródia carrega para si o “caráter de lista alucinada, impossível”, assim como de “uma espécie de catálogo alucinado de tipos, que desafia qualquer tipologia”, conforme aspas do crítico literário e analista político Idelber Avelar (2021, p. 235-236), em sua abordagem do bolsonarismo e de seus tipos sociais.<sup>149</sup>

Preocupado em demonstrar a incongruência, da perspectiva ocidental, da justaposição em uma mesma listagem de animais reais (“leitões”), de seres imaginários (“sereias” e “fabulosos”), de situações e condições envolvendo animais e seres (“pertencentes ao Imperador”, “embalsamados”, “amestrados”, “cães soltos”, “que se agitam como loucos” e “que acabam de quebrar o vaso”) e de representações e impressões destes (“incluídos nesta classificação”, “inumeráveis”, “desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo”, “que de longe parecem moscas” e “etcétera”), o autor de *As*

---

<sup>149</sup> O autor se refere à descrição de tipos ideais derivados pela antropóloga Isabela Kalil de sua pesquisa etnográfica junto à base eleitoral e política do ex-presidente do Brasil (2019-2022), Jair Messias Bolsonaro. No catálogo constam as “pessoas de bem”, a “masculinidade viril”, os “nerds”, “gamers”, “hakers” e “haters”, os “militares” e “ex-militares”, as “femininas” e “bolsogatas”, as “mães de direita”, os “homossexuais conservadores”, os “membros de minorias étnicas pró-Bolsonaro”, os “estudantes pela liberdade”, os “periféricos de direita”, os “meritocratas”, os “influenciadores digitais”, os “líderes religiosos”, os “fiéis religiosos”, os “monarquistas” e os “isentos”. Cf. KALIL, I. *Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro*. São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2018.

*palavras e as coisas* prioriza a *impossibilidade* dessa taxinomia, sua inviabilidade estrutural. Argutamente, Foucault (2007, p. XI) dirá que o impensável reside não nos seres fabulosos, imaginários, mas na própria “vizinhança das coisas”, ou seja, “[n]o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”. O que, na visão do autor, “transgride toda imaginação, todo pensamento possível”, não é a presença de “sereias” no sumário referente ao reino dos *animais*, mas sim “a série alfabética (*a, b, c, d*) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias” (Ibidem, p. X). Contudo, em que pese a inegável fratura da “tábua” em que se dispõem os signos verbais indicativos das coisas, do “próprio espaço comum dos encontros” (Ibidem, p. XI), parece-nos válido, e crível, aproveitar a *pletora descritível* aberta pelo *Empório celestial dos conhecimentos benévolos*, com sua vocação múltipla quanto ao que é registrado, representado e nomeado, tomando sua série alfabética como antecedente utilíssimo aos nossos intentos.

A propósito disso, o acesso ao *Manual de zoologia fantástica* (2001) e ao *Livro dos seres imaginários* (1996), obras posteriores ao ensaio sobre o “idioma analítico” de Wilkins – texto em que a “enciclopédia chinesa” é citada –, permite verificar que o “sentido preciso” e o “conteúdo determinável” de boa parte das caracterizações acompanhadas por letras do alfabeto, na enciclopédia, servem *hipoteticamente* ao escritor argentino de baliza descritivo-analítica nesses empreendimentos vindouros, que embora votados especificamente a seres fantásticos parecem se beneficiar das chaves fornecidas pelo *Empório celestial*, as quais se deixam depreender no detalhamento das criaturas e de suas procedências. Não obstante o caráter contraintuitivo de nossa *operação ledora*,<sup>150</sup> cremos haver pertinência nas analogias a seguir, detectadas no segundo livro supracitado, relativas à suposta utilização (i) da chave “leitões” para a identificação de *animais convencionais*, a maior parte deles envolvidos em hibridações; (ii) das chaves “sereias” e “fabulosos” para a indicação *do que e como são* os seres fantásticos catalogados; (iii) das chaves “cães soltos” e “que se agitam como loucos” para a descrição de *como se comportam* os seres; (iv) da chave “incluídos nesta classificação” para a *evocação de tradições, textos e ditos* em que eles são mencionados, sugerindo que invocação e presentificação se equivalem; (v) da chave “inumeráveis” para tratar de *incomensurabilidades* próprias a certos seres; (vi) da chave “desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo” para a exposição de *representações, alegorias e*

---

<sup>150</sup> Neste ponto, adotamos a expressão *operação ledora* em lugar de *leitura*, que seria o termo esperado, em virtude da discussão desenvolvida (e praticada) nesta tese no que tange às *atividades* próprias aos “atos de leitura”. Cf. WARNER, M. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2005, p. 100.

*metáforas* ensejadas pelas criaturas; (vii) da chave “que acabam de quebrar o vaso” para detalhar os *efeitos produzidos pelos atos* por elas praticados; e (viii) da chave “que de longe parecem moscas” para a abordagem das *ambiguidades* e de como são confusamente vistos determinados seres. Abonando nossa conjectura, Molloy comenta que, “como o enciclopedista chinês, ou como Funes o memorioso,<sup>151</sup> Borges recorre à coleção heteróclita”, valendo-se do “arremedo de ordem que oferece o alfabeto” para dar curso à “desatinada variedade de um conjunto em se roçam assombrosamente o Pelicano e a Peluda de La Ferté-Bernard, o Uroboros e a Valquíria” (BORGES, 1996, p. 9).

A Borges importa não apenas caracterizar e catalogar os seres, mas também, e principalmente, explorar os caminhos e descaminhos dessas caracterizações ao longo do tempo, nas diferentes regiões, culturas e visões, descortinando ao leitor os processos de concepção imaginária de figuras sobrenaturais – que para o autor representam uma espécie de negativo da própria fantasia humana. Como alerta Molloy, “um catálogo de seres imaginários fixos – um repertório estável de monstros, digamos – interessa pouco a Borges, mais atento às variantes do que às definições redutoras” (Ibidem, p. 10). Surgem, então, as interrogações: enquanto coleções de seres bizarros dispostos em “tábuas” comuns, em suportes que permitem o encontro de criaturas distintas entre si e dispersas no espaço e no tempo, os compêndios citados expressariam passos atrás, de Borges, diante do abismo cavado pela impraticável taxinomia chinesa? Ou, noutra perspectiva, corresponderiam a empresas *alavancadas* pela absurdidade daquela incongruente série oriental, na medida em que incorporam nos verbetes votados a seres fantásticos dimensões análogas às das enumerações trazidas pelo *Empório celestial*, permitindo que as descrições congreguem múltiplos aspectos e grandezas? Para nosso exercício, vale apostar nesta segunda opção, inclusive para aproveitarmos as rubricas trazidas pela enciclopédia impossível – presumivelmente reprocessadas e intermediadas por Borges – como chaves para a constituição e desdobramento de nossa pseudotipologia, abastecendo-a de recursos atinentes ao problema da recepção artística. Isso se torna ainda mais atrativo, e factível, quando flagramos correspondências entre os seres de exceção descritos por Borges e os (contra)públicos das artes visuais priorizados por nós, com seus gestos receptivos disparatados. Ambos têm algo de fantasmagórico e, em alguns casos, de monstruoso, além de existirem em função dos relatos, e das diferentes versões, que os

---

<sup>151</sup> Título de um conto de Borges sobre certa figura dotada de memória extraordinária, mas incapaz de articulá-la e comunicá-la. Enciclopédia ambulante, Funes recorda textos incontáveis sem, contudo, poder elaborar e desdobrar os conhecimentos neles codificados.

reportam. A *freakishness* os aproxima, com “monstros” e “simulacros” se sobrepondo e se equivalendo como *formas de nomear o grotesco*. Além disso, nos termos de Molloy, é a “misteriosa alegria” e o “feliz assombro” – como substratos do “fato literário”, com seus “exercícios prazenteiros e inquietantes” – que, oportunamente, “nos afastam do mundo”, permitindo-nos alternar distância e proximidade de suas contingências e, com isso, ajudando-nos a *concebê-las* (Ibidem, p. 9).

Sendo assim, as letras do sumário enciclopédico sino-borgeano nos dizem respeito não como projéteis que perfuram e destroçam a superfície taxinômica, fazendo-a colapsar, e sim como *cunhas de sondagem*, levando-nos a buscar nas nomeações e descrições promovidas por elas – materializadas nas coleções de excentricidades de Borges – aspectos caros ao nosso exercício junto ao *Arquivo Mediação Documentária*. Isso não nos franqueia uma tipologia coesa e estável, muito ao contrário, dada a condição estrambótica de nossa lista e dos tipos que ela arrola. Igualmente, é de uma incursão longitudinal n’*O livro dos seres imaginários* (1996) que estamos falando, com o fim de recolher do repertório aí organizado aspectos condizentes aos enfoques de nosso *Anedotário públicos dos públicos*, favoráveis à identificação e à descrição das bases comportamentais e discursivas de atos de recepção em discrepância brusca diante dos programas artísticos e do regime estético – performatizados por audiências *confrontadoras, narradoras, obsessivas e arbitrárias*. Economicamente, cumpre trazer para esta tese excertos das descrições borgeanas que, de acordo com nossa operação ledora, podem ser agrupados conforme chaves fornecidas pela “enciclopédia chinesa”, *como se* estas tivessem servido de parâmetro para o que o autor anota e faz circular a respeito dos seres imaginários. Faremos isso em conexão com nosso objeto de estudo, vertendo os excertos em matéria-prima para a constituição de nossas próprias lentes. Para tal, até o final desta seção do capítulo, usaremos as aspas de forma livre e heterodoxa, numa dinâmica apenas ilustrativa, prescindindo da indicação dos números de página d’*O livro* (1996) de Borges – o que também se aplica às rubricas fornecidas pelo texto “O idioma analítico de John Wilkins” (1999).

Começemos por “(d) leitões”, letra-chave que em nossa paráfrase preliminar é convertida em “(d) crianças”, em alusão tanto à convencionalidade de se dividir os públicos da arte pelo critério da faixa etária quanto à menoridade atribuída às audiências leigas. A incidência dos *bacorinhos* é, em certo sentido, secundária n’*O livro dos seres imaginários*, dado o foco da inventariação de Borges (1996, 1999) nas criaturas e nomenclaturas não convencionais. Apesar disso, os *animais amplamente conhecidos* –

cujas identidades e denominações são estáveis e, por isso, não geram dubiedade – perpassam o livro como um todo, em seus mais de cem verbetes. Isso se explica pelo papel desempenhado no acervo de excentricidades por bichos como o cão, elefante, cavalo, leão, gato, tartaruga e lebre, por exemplo, que amiúde emprestam partes de seus corpos e algumas de suas características a seres cuja compleição e comportamento resultam de bricolagens, acoplagens, junções, misturas, fusões e, também, confusões. Essas mesclas, aliás, variam nos diferentes relatos coligidos pelo escritor<sup>152</sup> sobre um mesmo ser, ensejando versões e mais versões, de modo a alimentar um apetite narrativo que não se presta a definir e estabilizar os seres que descreve, mas sim a dar curso aos mais diferentes caminhos percorridos pelas imaginações na gestação dessas figuras insólitas. Por outro lado, passíveis de duplos-sentidos, certas designações usadas por Borges se mostram úteis aos nossos propósitos descritivos acerca da “fauna” de receptores não iniciados da arte. Além desse epíteto, outros como “animais”, “asnos”, “porcos”, “raposas” e “formigas”, citados pelo autor a propósito da hibridação com outros bichos, servem-nos para ponderar sobre audiências incultas e, particularmente, sobre os relatos que são feitos acerca delas, inclusive por agentes especializados da arte e da cultura museal.

As letras-chaves “(e) sereias” e “(f) fabulosos” constam em nossa paráfrase inicial como “(e) fantasmas” e “(f) contrapúblicos”, funcionando como cerne do *remake* tipológico que ensaiamos a partir de Borges (1996, 1999). Contraimagens dos animais estudados e inventariados pela zoologia enquanto ramo das ciências biológicas, as *sereias* e os *seres fabulosos* sugerem analogias com os *fantasmas* e os *contrapúblicos*, nos sentidos atribuídos a estes por Michael Warner (2005, p. 109, 111-112) no âmbito dos estudos culturais e, em sentido mais amplo, no domínio das humanidades. Como apontado no capítulo anterior, o autor registra suas irrupções na esfera pública com instantâneos verbais como “imagem invertida”, “imagem fantasma” e “contraimagem do público”, figurando fantasmagorias performatizadas pelos contrapúblicos em seus gestos assombradores dos ritos e protocolos da arena de debate público – o que nos permite

---

<sup>152</sup> Laboriosos pesquisadores, Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero – tradutora versada em diversos idiomas e amiga do escritor, ela assina o livro junto com ele – também constituem um *arquivo*, que os permite lançar mão das mais diversas fontes, sem qualquer hierarquia, para redigir os verbetes dos dois compêndios citados por nós, entre elas: mitos, fábulas, cosmogonias, lendas, cartas, *Bíblia*, romances, pergaminhos, poemas, narrativas orais, gravuras, relatos de viajantes, *Talmude*, testemunhos, livros de memórias, enciclopédias, crônicas, tratados filosóficos, contos de fadas, manuais, catálogos, *Alcorão*, bestiários, provérbios, livros de história, *I Ching*, biografias, vulgatas, glosas, especulações filológicas, dicionários, folhetos, citações apócrifas, contos, cosmografias, anais, demonografias, superstições etc.

cogitar aquelas que seriam as *contraimagens fantasmagóricas* dos espectadores, participantes, interatores e colaboradores em arte. Hipoteticamente mobilizadas por Borges para *especificar o que e como são os seres imaginários* reunidos n’*O livro* (1996), as letras *e* e *f* da “enciclopédia” permitem identificar e guardar frações em que o autor assinala os “aspectos fantásticos” que distinguem a “fauna assombrosa” em questão, a “imaginação monstruosa” que tanto a rege no mundo como a concebe na coleção e, também, a indagação basilar sobre “quem e o que gera esses seres”.

É, como temos reforçado, por paralelismos que opera o presente exercício, valendo-se da aptidão de Borges em lidar com “coisas assombrosas”, com o *freak* que zomba da sensatez e não se deixa pensar apenas racionalmente – daí as contribuições trazidas pela escrita literária, mormente desse autor, com os instrumentos que provê para *ficcionarmos* elementos incongruentes do campo receptivo em artes visuais e, com isso, podermos figurá-los, ponderá-los e desdobrá-los, *produzindo mediações a partir deles*. Nessa toada, os seres “extraordinários”, “oníricos”, “monstruosos” e “hediondos” da coletânea borgeana, com as “características bizarras” de suas presenças e, concomitantemente, das representações que delas são feitas, emprestam forma aos nossos (contra)públicos, que denotam, a exemplo daqueles seres, “desconjunções e desproporções” em seus feitios e atos – não em termos fisiológicos e miraculosos, mas comportamentais e discursivos. Isso fulge quando invocamos, por exemplo, os seres “que possuem um único olho”, para apontar os gestos receptivos enviesados daqueles que *enxergam somente o que querem ver* em uma obra ou exposição artística, submetendo-as a juízos caolhos. Mais aterrorizantes são os seres “sem cabeça, acéfalos”, que criam “mundos paralelos”, delirantes, deixando-se guiar pelo irracional, “sulcados [que estão] pelo desejo, pelo ódio e pelo terror”. Com seus “aspectos sinistros”, os “trolls” são entidades desse jaez. “Figuras que se unem em uma só”, eles congregam “caracteres” num mesmo tipo, que somente pode ser nomeado se nos dispusermos a discernir e descrever suas investidas.<sup>153</sup>

A distinção e narração das atividades temerárias exercidas por seres imaginários, assim como dos atos protagonizados pelos (contra)públicos da arte, nos remetem ao

---

<sup>153</sup> Sabe-se pela mitologia escandinava, conforme reportado por Borges (1996, p. 172), que os “trolls” escalarão o arco-íris, aniquilando-o para depois destruir o mundo. “Elfos malignos e estúpidos”, eles são, antes de mais nada, “nacionalistas”. Para que não percebam “a sordidez de seu ambiente” são instados a arrancar os próprios olhos, dando curso a seus renitentes negacionismos. Paralelamente, a “trollagem” apresenta-se como expediente-chave nas formas discursivas praticadas por atores de extrema-direita, ou direita alternativa, no atual cenário político, em escala global, como comentado em nota no capítulo 2.

terceiro conjunto de letras-chaves encontradas na compilação de Borges (1996, 1999), a saber, aquelas que dizem respeito aos “(g) cães soltos” e aos “(i) que se agitam como loucos”, presumivelmente movimentadas para o *detalhamento de como os seres se comportam*. Na paráfrase prévia as traduzimos por “(g) jovens que disputam corrida nas galerias expositivas” e “(i) que se movimentam freneticamente”, tendo no retrovisor situações pontuais em que, de um lado, os protagonistas de um filme de Jean-Luc Godard correm velozmente pelas galerias do Museu do Louvre<sup>154</sup> e, de outro, o comportamento do público da exposição “Rodin” (1995), na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que provoca risos no colunista Marcelo Coelho (1995), levando-o a registrar em sua contribuição para a *Folha de S.Paulo* (\*AMD) o modo como “as pessoas se agitavam como se fossem crianças de escola” diante de esculturas do século XIX. O enquadramento borgeano mostra-se hábil em trazer à tona as “diferenças nos costumes” cultivados por figuras heteróclitas, para além de suas peculiares constituições fisionômicas e fisiológicas. Isso denota que a “monstruosidade” resulta da conjugação entre aspectos físicos e comportamentais, ambos aberrantes do ponto de vista da zoologia – e, paralelamente, da perspectiva das disciplinas da arte. As (contra)condutas, e os “contrassensos” que lhe são próprios, se admitem captar pelo seguimento de “suas pegadas”, dos rastros deixados pelas atitudes e manobras que os seres conservam em função “do que almejam” e das coisas que buscam – apreensão que se vale da perseguição e anotação de “indícios materiais” que funcionam como sinais ilustrativos de seus comportamentos. Dessa diligência, representativa dos “prodígios que se contam”, advêm as “revelações” acerca das disposições desse ou daquele ser, ofertadas por “pessoas do povo”, “calígrafos”, “sacerdotes”, “exegetas”, “poetas”, “rabinos”, “viajantes”, “filósofos”, “escritores” etc. – em nosso caso, por “documentaristas” que registram atos de recepção em artes visuais.

Outros aspectos se deixam captar pelas chaves dos *cães soltos* e dos *que se agitam como loucos*, relativas às condutas dos seres, sendo os mais essenciais deles – porque atraem a atenção, instigam a imaginação e acionam a verve narrativa – os indícios “que despertam grande curiosidade”, comumente tributários das “diabruras” praticadas pelos seres, tidas como *agências* no caso dos (contra)públicos. Exemplo disso encontra-se naqueles “que caminham para trás”, numa tática persecutória de “suas presas prediletas”, despertando interesse não apenas pelas peculiares criaturas “de que se alimentam”, mas

---

<sup>154</sup> Trata-se de *Bande à part*, filme de 1964.



também pela engenhosidade de “seus prodígios” caçadores, pelos “curiosos ruídos produzidos” nesse deslocamento ao avesso e no momento em que cravam os dentes no pescoço da preia. Ainda em relação à mania de se moverem em marcha ré – em analogia ao “vai e vem” da história, do processo civilizatório e mesmo dos desenvolvimentos da arte –, deparamo-nos com “pássaros que voam para trás, pois não lhes importa onde vão, mas onde estiveram”. Em lembrança aos seres que têm apenas um olho, e que enxergam enviezadamente, há aves que, “por possuírem somente uma asa, voam em sentido circular, ao redor da mesma colina”, circundando seu restrito horizonte, sem conhecer outras paisagens, outras realidades – o que dá asas para idearmos audiências que, “apegadas às famílias que as criam”, abominam expressões da arte que lidam, na contemporaneidade, com questões de gênero, sexualidade e religião, por exemplo.

Como se nota, empregamos arbitrariamente aspas de Borges, de excertos atrelados a seres ímpares de sua zoologia fantástica, para exercitar nossa própria habilidade de dividir nos (contra)públicos da arte aquilo que singulariza seus atos de recepção. Ainda neste capítulo, teremos oportunidade de proceder exercício análogo, por meio da composição de anedotas, já com base em registros recolhidos das peças integrantes do *Arquivo Mediação Documentária*. Mas ainda no âmbito das condutas descortinadas pelos enquadramentos providos por *cães soltos* e por aqueles *que se agitam como loucos*, não devemos deixar de atentar para as pistas deixadas por “seres cujos prazeres residem nas travessuras e nos tormentos”, com a “hilaridade” de suas atitudes e com a maluquice de “seus colóquios”. Seguros de sua condição de “seres reflexivos”, e orgulhosos pelo fato de “que gostam de determinadas cores, de cantos e de músicas”, eles fazem “correr pelos cabos do telégrafo” mensagens absurdas relacionadas ao tipo de arte que não aprovam. Aqui, já não sabemos se é dos animais metafísicos que se trata ou dos detratores da arte em seu uso da internet para abominar exposições e obras que consideram execráveis. Do sarcasmo de suas imputações, é possível depreender “que vivem no ódio recíproco e na violência armada”, não surpreendendo que, “quando se enfurecem, lancem chamadas”. Essas são “as formas como combatem” a arte de seus inimigos, tidos como “ateus, e mesmo heréticos”. O que, em contrapartida, frequentemente escapa aos defensores dos artistas e curadores perseguidos são as “circunstâncias extraordinárias em que estão envolvidos” uns e outros, vítimas e difamadores. Estes últimos “aparecem em horas noturnas”, fazendo estardalhaço e “cansando as pessoas” com suas insanidades conspiratórias. “Coroados de letras”, tripudiam sobre aqueles que pensavam descreditar essas mesmas insanidades, tornando suas “armas impotentes”. Às caricaturações que

fazem deles, contrapõem que estão aptos a “descreverem a si mesmos”, a sustentarem seus próprios pontos de vista.

Tomando ar, passemos agora para “(h) incluídos nesta classificação”, letra-chave pretensamente movimentada por Borges (1996, 1999) para *evocar as tradições, os textos e os ditos em que os seres são mencionados e, portanto, invocados* – replicada *ipsis litteris* em nossa paráfrase, que partilha do entendimento de que invocação e presentificação são as duas faces da mesma moeda. Nessa rubrica, o que devemos aproveitar é o procedimento investigativo, citacional, compositivo e evocativo d’*O livro dos seres imaginários*, em contiguidade ao nosso *Anedotário públicos dos públicos*, no que ambos revelam de suas fontes informativas e ofícios narrativos, oferecendo aos leitores as referências de por onde, por quais meios e suportes, trafegam os indícios que não somente dão notícia dos seres, como também lhes conferem existência. O paralelo com nosso empreendimento se deixa notar na busca por produzirmos visibilidade, circulação e legibilidade aos gestos receptivos marcadamente estranhos daqueles que são desaparecidos dos registros da história da arte e demais disciplinas artísticas, procurando torná-los *parte constitutiva* dos relatos da arte – com o que esta tem de autônoma e heterônoma. Se, em nosso caso, essa *manobra de aparição* é ensaiada a partir de um punhado de peças documentárias reunidas nas seções do *AMD*, no caso do escritor, deparamo-nos com uma infinidade vertiginosa de mananciais textuais de onde brotam e borbulham os seres. Borges (1996, p. 13) afirma, a esse respeito, que “múltiplas são as fontes desta *silva de varia lección*” – em alusão ao gênero das enciclopédias e miscelâneas cultivado por autores gregos e latinos, em vigor até a Idade Média.

Tentando fazer jus a essas “águas” abundantes, agitadas e férteis, formadas por torrentes de palavras que se encontram, se entrechocam e remoinham, consignamos a seguir uma pequena porção do caldo narrativo que serve de substância para Borges (1996) *fazer emergir os seres em sua coletânea*, descendentes de um sem-número de tradições, visões e imaginações. Ali, ele recorre a livros, transcreve trechos, indica fontes, compila referências, lança mão de aspas, realiza levantamentos, examina páginas, confronta versões, reproduz excertos literários, alude a autores, reescreve passagens, menciona editores, investiga nomes atribuídos, faz citações, reconta o que se conta, distingue atribuições contraditórias, reporta testemunhos, repete vulgatas, usa ou produz traduções, considera hipóteses, registra aquilo de que se ouve falar, incorpora fragmentos de romances, repõe glosas, pontua derivações etimológicas, descreve a partir de referências, convoca subgêneros literários, presta atenção às menções, apela a manuais, se vale de

relatos etnográficos, acena aos historiadores, remete a fábulas, reproduz relatos de viajantes, retém o que corre de boca em boca, arranja o texto, acrescenta-lhe aspectos, alcança as primeiras menções a certos seres, indica bibliotecas, acolhe novelas populares, encontra nos nomes dos seres as faculdades que lhes são imputadas, esmiúça processos de nomeação, interage com poemas, flagra aparições em brochuras, justapõe extratos textuais, mobiliza folhetos, reedita o humor dos informantes, conserva nomes soprados ao ouvido por demônios, devota-se a histórias curiosas, apresenta figurações, folheia catálogos de prodígios, evoca rapsódias, arvora-se em argumentos de cronistas, escarafuncha dicionários, interpreta contos que atravessam séculos e continentes, transpõe seres em conceitos, relata casos, caça dados em anais, dá notícias de seres esquecidos, descobre nomes cunhados por historiadores da arte, organiza o que está disperso, vasculha referências inéditas, reconstitui conversas, trafega por narrativas burlescas e saúda leitores curiosos.<sup>155</sup>

Afora a grandiosidade do empreendimento literário de Borges, e apesar do escritor lidar com seres chamados “imaginários”, ou “fantásticos”, sua operação sugere possibilidades caras ao nosso procedimento junto ao *AMD*, particularmente no que diz respeito à produção de relatos de *segunda mão*, lastreados por registros, informações e indícios fornecidos por terceiros, mediante a reunião e organização de *corpus* com esse fim, ensejando uma modalidade de escrita desdobrada da compilação, edição e rearranjo de matérias documentárias oriundas de diferentes tempos e espaços, inscritas em suportes diversos. A despeito das diferenças eloquentes de estirpe, escala e espécie, há coincidências fecundas entre o método paradigmático borgeano e nosso exercício heurístico funcional, sendo que o artefato que procuramos constituir se volta não para criaturas e ações sobrenaturais, opacas à zoologia convencional, mas a atores e gestos *extra-artísticos* e *extrainstitucionais*, inconcebíveis pelos critérios da arte entendida como esfera autônoma da existência. O caráter impensável, pelas disciplinas da arte, dos atos de recepção “fora do lugar” nos leva, aliás, à próxima letra-chave emprestada de Borges (1996, 1999), relativa aos animais “(j) inumeráveis”. Essa modulação dedutivamente manobrada pelo escritor em seu livro ressurgue em nossa paráfrase primeira como

---

<sup>155</sup> Incansável em seu projeto monumental, Borges (1996, p. 13) o deixa em aberto: “Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem se multiplicar ao infinito. Convidamos o eventual leitor da Colômbia ou do Paraguai a nos remeter os nomes, a fidedigna descrição e os hábitos mais conspícuos dos monstros locais.”

receptores “(j) imponderáveis”, encontrando nas *incomensurabilidades* inerentes a certos seres a chance de constatarmos as *imponderabilidades* próprias aos (contra)públicos.

Vale reter da coletânea de Borges (1996), no quesito da ausência de medida e da impossibilidade de circunscrever os seres imaginários, que os tipos relatados por ele são apenas “exemplos possíveis, que não esgotam o universo em questão”, o que leva a pensar na profusão inimaginável de seres que pululam nas fantasias, nas culturas e nos ambientes de vida dos diferentes povos que habitam e habitaram o mundo. O fervilhar dos seres nas cabeças das pessoas conduz ao dilema fundante de quem surge primeiro, se a criatura vista ou a visão que se tem dela. Isso para não dizer da fragilidade, ou do fracasso puro e simples, das “cronologias” e “enumerações” que se arriscam esboçar para situar os seres temporal e estatisticamente. As “cifras mais ou menos aceitas” delatam a aleatoriedade das contagens de “quantos são”, senão seu caráter pífio. Para complicar esses censos impossíveis, “existem milhares de lendas sobre um mesmo ser” e, além disso, seres “mais antigos do que seus nomes”, gerando confusões que alcançam níveis inaceitáveis quando se consideram os seres advindos “de um futuro remoto”. Narrados por fábulas, mitos ou romances, alguns deles possuem dimensões insustentáveis: “despropositadamente compostos por milhares e milhares de membros corporais”, estes são sobrepujados por aqueles “que abarcam toda a nossa Terra”, fazendo com que as criaturas “cujos braços podem abarcar o maior dos navios e cujos lombos sobressaem como ilhas” pareçam diminutas. A coisa entra em parafuso quando se ouvem as “especulações sobre o tempo de vida dos seres”, sendo que alguns deles “parecem destinados à eternidade”. Tais incomensurabilidades encontram eco nas imponderabilidades com que nos deparamos quando (contra)públicos da arte parecem ressuscitar não apenas de períodos pré-modernos e pré-Iluministas, mas “de épocas pré-históricas”. “Seres que adormecem”, diria o cronista calejado da trajetória humana.

Aproximando-nos do final da série alfabética chinesa, nas imbricações que alvitramos com o catálogo de seres arremedado por Borges (1996, 1999), agora a ênfase recai sobre a letra-chave “(k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo”, a de maior apelo imagético, conjeturalmente manejada pelo escritor para *expor as representações visuais, as alegorias e as metáforas ensejadas pelas criaturas fantásticas*. Parafraseada de antemão pela sentença “(k) fotografados diante de fachadas de museus” – cena naturalizada pela lógica do turismo cultural –, ela nos leva, como leitores do compêndio borgeano, a *conhecer imagens registradas* dos seres imaginários e, como autores da presente tese, a *conceber figurações possíveis* dos (contra)públicos da arte.

Antes de aludir a representações concretamente visuais dos seres agrupados por Borges, cumpre considerarmos algumas de suas “imagens” verbais. Nessa acepção, os seres funcionam como “arquétipos”, “símbolos”, “emblemas”, “alegorias”, “metáforas”, “insígnias”, “figurações” e “inspirações”. Ainda em termos textuais, eles são usualmente evocados para “ilustrar” triunfos, “representar” entidades, “simbolizar” a morte, entre tantas outras modulações, além de exercerem “influência” sobre composições poéticas e coreografias de balé, por exemplo.

A essas representações imageticamente sugestivas se juntam as literalmente visuais, ainda que repropostas textualmente por Borges, dando origem a *iconografias*. Seu interesse reside na conjugação entre as formas de retratação dos seres e os suportes e contextos em que estas são realizadas – como na ilustração litográfica de uma criatura que estampa a folha de rosto de determinado livro. Para além dessa figuração reiterativa, em que os seres descritos nos textos também comparecem ilustrados no interior da brochura, há aquelas que remetem a circunstâncias bem distintas de invocação dos seres, como quando suas “cabeças eram esculpidas nas proas de navios de piratas” ou quando “monumentos primitivos e arcaicos” traziam suas figuras toscamente cinzeladas ou, ainda, quando “estampadas em escudos de heróis” suas efígies intimidavam os inimigos. Também alhures, constam suas “imagens em frontões de templos”, suas faces apropriadas como “insígnias de cortes” e seus perfis “ilustrando estandartes”. São amiúde “representações de domínio público” de seres que vigoram “como realidade ou símbolo”, participando ativamente das dinâmicas sociais. Num paralelo surpreendente com nosso objeto, nos deparamos inclusive com seres “plasticamente sintetizados pelas artes visuais” e “representados em pinturas murais”, cujos resultados afrontam “espectadores que censuram essas representações”.

Eis um ato provocado pela exposição pública e figurada dos seres, levado a efeito por espectadores contrariados e intolerantes diante do que veem. Mas voltemos às ações e às consequências geradas pelos primeiros, atentando para o que delas podemos aproveitar em nosso exercício. A penúltima letra-chave da “enciclopédia chinesa” corresponde ao flagrante dado em animais “(m) que acabam de quebrar o vaso”, possivelmente movida por Borges (1996, 1999) para *relatar os efeitos produzidos pelos atos consumados por irrefreáveis criaturas*. Anteriormente parafraseada como representativa dos (contra)públicos “(m) que acabam de vandalizar a obra”, tal rubrica nos serve para conceber as motivações, e resultados, das iniciativas daqueles que, sem que tenham construído “o vaso” e elaborado “as obras artísticas”, interferem no curso de

existência desses objetos. Portanto, o que está em jogo nesse enquadramento é a focalização e o desdobramento narrativo “do que fazem” esses atores, de um lado, e dos “efeitos devastadores que produzem nos lugares” por onde circulam, de outro. Suas “sagas”, “manobras” e “engenhos” importam naquilo que trazem de desconfortável, e mesmo de execrável, em sua disposição temerária de “derrubar” muito do que julgamos valioso, e até de “atacar” a nós mesmos.

Em sua sanha destrutiva, certos seres sobrenaturais “apedrejam pessoas do alto de terraços e sacadas”, “provocam terremotos”, além de “soprar pelas narinas o horror” e “matar aqueles que os miram” com a mera retribuição do olhar. Sua aptidão para detestar as pessoas e as coisas é tamanha “que, mesmo enterrados, continuam odiando” para sempre. Mas engana-se quem pensa que eles se sublevam sem antes alertar suas vítimas. Ao contrário, “dão avisos”, entre outras formas, “cuspiendo lâminas de jade nas quais se podem ler palavras e frases” endereçadas a seus alvos. Se dão mal aqueles que não prestam atenção nestas. Em contrapartida, quando desmascarados em seus planos bélicos, eles “se precipitam do alto, destruindo-se”, haja vista que não podem sobreviver à “decifração de seus enigmas”, que condizem às suas armas mais poderosas. Mas para que não sejam desbaratados, “fazem uso de ardis”, “redigem cartas falsas”, “usam folhas de papel onde inscrevem caracteres indecifráveis”, soltam “gritos capazes de enlouquecer aqueles que os escutam”, tudo para confundir seus inimigos. Hipócritas, chegam a defender que suas irrupções arruinadoras integram “missões edificantes e purificadoras”, assumidas por eles em aliança com outras criaturas do bem.

Todavia, neste ponto das micronarrativas artificiosas improvisadas a partir das rubricas providas por “O idioma analítico de John Wilkins” (1999) e de fragmentos retirados de *O livro dos seres imaginários* (1996), livremente adaptados por nós, devemos discernir entre as embocaduras voltadas, de um modo, à *caracterização* e, de outro, à *caricaturação* dos atores estudados, cumprindo nos guiarmos pelo primeiro vetor. Logo, as linhas anteriores não devem ser tomadas ao pé da letra, tampouco como veredictos atinentes aos (contra)públicos da arte, mas tão-somente como *cunhas* (múltiplas, diga-se) que nos possibilitem identificar e seguir os rastros deixados pelos receptores da arte em suas peripécias heterônomas. No limite, os seres e excertos de Borges dão forma àquilo e àqueles que nos *assombram*, denotando alguma afinidade com posturas e imprecações *contrárias* à arte e à experiência estética, justamente as dimensões da existência que seriam capazes de elevar o espírito e de ampliar as faculdades sensíveis e mentais das pessoas. Ademais, é a agudeza narrativa – com seus arranjos formais, suas inserções

factuais, suas cadências expositivas e, sobretudo, as situações e surpresas que revelam – que permite traduzir a atenção dispensada aos atos de recepção “fora do lugar” em *matéria de interesse*, passível de circulação, recepção e discussão entre públicos discursivos, na condição de leitores.

A última letra-chave do repertório sino-borgeano nos é providencial, pois vem a calhar com a necessidade de distinguirmos entre caricatura e caracterização. Referimo-nos àquela apta a reunir e apresentar criaturas “(n) que de longe parecem moscas”, imaginariamente manipulada por Borges (1996, 1999) para a *abordar as ambiguidades de certos seres e de como eles são confusa e difusamente vistos*. Nossa paráfrase, alusiva aos visitantes de exposição “(n) que de longe parecem formigas no açúcar”, traça um paralelo irônico com os consumidores (de elementos atrativos e estimulantes) que abarrotam os museus de arte e congêneres, insinuando que os juízos críticos a respeito dessa massa voraz,<sup>156</sup> via de regra tributários de quadros teóricos normativos, deixam passar aspectos que se admitem captar somente pelas abordagens descritivo-analíticas de vocação etnográfica e empírica – precisamente porque nos permitem acompanhar os atores de perto, perscrutando suas caracterizações performativas, com as complexidades e complicações que carregam. Julgamos que o tipo de abordagem desenvolvido pelo escritor argentino sobre os “seres imaginários”, transposto artificialmente para a discussão em torno dos receptores das artes visuais, contribui para relatos e análises de natureza *caracterizadora*, desdobrados da persecução, da observação, da nomeação e do exame de seus gestos receptivos, *em função* de agenciamentos muitas vezes dúbios, indiscerníveis, imponderáveis.

Daí a pertinência, para nossos propósitos, da chave que indica *que de longe [aqueles bichos] parecem moscas*, pois que *de perto* a percepção sobre eles pode ser outra – e tudo indica que será, no sentido de se apresentar menos difusa. No vaivém entre as visadas panorâmicas e as vistas em *zoom*, entre os sobrevoos e as trilhas ao rés do chão, ou mesmo subterrâneas, entre os quadros teóricos e as sondagens empíricas, tendem a despontar “incertezas”,<sup>157</sup> “sugestões”, “equívocos”, “analogias”, “hipóteses”,

<sup>156</sup> Cf. ARANTES, O. B. F. “Os novos museus”. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, out. 1991, p. 161-169; BAUDRILLARD, J. “O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão”. In: BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p. 81-101; FABBRINI, R. N. “A fruição nos novos museus”. In: *Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, jan./jun. 2008, p. 245-268.

<sup>157</sup> Termo extraído do texto de Borges (1996) acerca das criaturas fantásticas, as “incertezas” correspondem à base do pensamento sociológico de Bruno Latour (2012) e da Teoria Ator-Rede, que teremos a chance de introduzir no próximo capítulo.

“significados”, “ofuscamentos”, “ilusões”, “erros”: todos eles “enigmas” a serem desemaranhados pela disposição em mudar a distância e em alterar o ângulo de visão face aos atores, logo, em transformar a percepção (ou opinião) que temos dos problemas trazidos por eles. O que não quer dizer simplesmente substituir uma posição pela outra, mas *transitar* por elas. É nesse ir e vir que são reveladas, inclusive, as “discrepâncias” entre as diferentes atribuições feitas às características de um mesmo ser, que se modifica(m) – as propriedades e o próprio ser – conforme as impressões que os observadores têm dele. Essa transmutação é identificada por Borges (1996) como o resultado de “mudanças de espécie conforme as narrativas” que o relatam, complicada pelas “alterações e engrandecimentos devidos ao boca-a-boca” – deturpações, aliás, comuns às anedotas e às suas dinâmicas informais e espontâneas de circulação dos “fatos”.

As “diferentes versões” se produzem umas às outras, conforme vão sendo reportadas, ao mesmo tempo em que são reeditadas e adulteradas. É, portanto, de um catálogo de “descrições mais ou menos fieis” que estamos falando, repleto de atrativos e contradições. Suas “exposições mais ou menos rigorosas” dão margens por demasiado largas a “diferentes ou complementares interpretações”, ensejando apontamentos, glosas e exegeses movediças. Os seres e suas características parecem escapar pelos dedos, à mercê que estão das “diferentes representações” que são feitas deles e propagadas. A semelhança com a miscelânea de definições imputadas aos públicos não iniciados da arte (crianças barulhentas, espectadores extasiados, visitantes bárbaros, jovens corredores, participantes ativos, consumidores maximamente interessados, manipuladores incivilizados, interatores coautores, abominadores fascistas etc.) nos serve, enquanto coincidência oportuna, para conceber a polissemia intrínseca à audiência neófitas, que despossuída dos atributos estéticos permanece ao capricho, seja de contratos prévios, seja de caricaturas. Nosso movimento pendular, orientado pelas atividades receptivas dos (contra)públicos, admite-nos constatar a circulação de “informações deficientes” sobre eles, acrescidas das “menções imprecisas” a seu respeito. A nós cabe, em contrapartida, produzir “descrições mais detalhadas, mas não menos problemáticas”, haja vista os emaranhados sobrevivendo desse empreendimento, com forças autônomas e heterônomas se cruzando, chocando e embaralhando.

Trata-se, em última instância, de cotejar “simbologias contraditórias ligadas às figuras dos seres”, assim como relacionadas às bases comportamentais e discursivas dos atos de recepção performatizados pelos (contra)públicos. Enfrentemos as “descrições que



discrepam entre si”, as “impressões desencontradas entre quem viu os seres e quem os conhece apenas pelos livros”, entre quem sobrepõe implacáveis quadros teóricos aos (contra)públicos e quem os acompanha empiricamente de perto, procurando identificar suas agências. Tal manobra implica suspeitar das categorias consagradas, derivadas dos programas artísticos e de teorias críticas, a fim de abrir passagem para aquelas que podem ser constituídas *a partir* dos atos de recepção em si, com sua heterogeneidade e seus expedientes próprios. Somente assim poderemos postular que se trata, de parte a parte, de “categorias discutíveis”, remetendo-nos novamente à máxima borgeana de que “não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”. É por esse motivo que os “diferentes dicionários trazem diferentes definições”, ao passo que elaborados mediante métodos distintos. Também as “definições de dicionários acadêmicos são passíveis de equívocos”, ainda mais quando se arvoram a definir seres “que não se prestam a classificação”, como aqueles “que se apresentam como deformidades trêmulas”. Resta a questão: que fazer com criaturas “que, diante de nós, não dão certeza do que são”? Se não são *formigas no açúcar*, então o que são?

Bem, seguindo o percurso com o ritmo que o problema solicita, cumpre selarmos a transposição das letras-chaves sino-borgeanas para nossos próprios *parâmetros investigativos*, com os recursos de sondagem que elas facultam<sup>158</sup> e que, correlativamente, estes requerem. Depois das paráfrases inaugurais e após jogar livremente com as aspas do escritor argentino, como parte do nosso exercício heurístico, dispomos das condições necessárias para fazer essas *conversões*, recolhendo o que pudemos depurar daquelas rubricas heteróclitas. Nessa direção, permutamos o enunciado referente aos *animais amplamente conhecidos* (i.e., leitões) pelo dos *papéis estabilizados de recepção* (i.e., espectador, participante, interator, colaborador, público, visitante, consumidor, turista, estudante). A *especificação do que sejam e de como são os seres imaginários* (i.e., sereias e fabulosos), por seu turno, é por nós comutada pela *tipologia derivada de atos de recepção performatizados por (contra)públicos fantasmagóricos* (i.e., confrontadores, narradores, obsessivos, arbitrários). Já o *detalhamento de como os seres se comportam* (i.e., cães soltos e que se agitam como loucos) demudamos em *discernimento dos gestos receptivos manifestos por audiências leigas* (i.e., suas bases comportamentais e discursivas).

---

<sup>158</sup> Esses parâmetros e recursos tendem a funcionar como *sinalizadores, rastreadores, coletores e analisadores*, na terminologia de Bruno Latour (2012).

Em continuidade a essa lógica, modulamos a chave “incluídos nesta classificação”, em teoria usada por Borges para *evocar as tradições, os textos e os ditos em que os seres são mencionados* – por conseguinte, apresentados n’*O livro dos seres imaginários* (1996) –, para *instaurar o procedimento investigativo, citacional, compositivo e evocativo propiciado por nosso corpus* (i.e., o *Arquivo Mediação Documentária*) com respeito ao registro de situações em que as formas de recepção se revelam desencaixadas do regime estético, dos programas artísticos e das agendas institucionais. Diante das *incomensurabilidades dos seres*, em tese cifradas pela “enciclopédia chinesa” (i.e., inumeráveis) e desdobradas por Borges para lidar com a natureza inabarcável destes, as repropomos enquanto *imponderabilidades próprias aos receptores da arte* (i.e., imponderáveis) cujas atividades não se deixam pensar pelos critérios desse campo pretensamente autônomo, exigindo construtos epistêmicos aptos a conceber e tornar legíveis as linhas de força expressas em seus atos de recepção. Conjugado ao esforço por tornar seus estranhos gestos receptivos abordáveis, portanto, ponderáveis, está a necessidade de *figurá-los*. A rubrica por suposição utilizada por Borges para *expor as representações visuais, as alegorias e as metáforas ensejadas pelas criaturas fantásticas* vem ao encontro desse propósito. Por isso, intercambiamos a letra da série alfabética chinesa alusiva às representações gráficas dos seres (i.e., desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo) por “*flashes*” documentados no *AMD*, em diversas linguagens e suportes, que retratam cenas compostas pela instância receptiva em arte (i.e., fotografados diante de fachadas de museus).

A classe que especulamos ter sido mobilizada por Borges para *relatar os efeitos produzidos pelos atos consumados por irrefreáveis criaturas* (i.e., que acabam de quebrar o vaso) encontra correspondência em nossa busca por *estilizar e fazer circular situações em arte protagonizadas por audiências excêntricas* (i.e., que acabam de vandalizar a obra) – e não pelos artistas, pelas obras e pelas exposições, como é de praxe nos relatos da história da arte. A apropriação dessa categoria nos ajuda a descrever as motivações e consequências de iniciativas que interferem no curso de existência de obras e exposições artísticas, lastreando nossa frente narrativa materializada no *Anedotário públicos dos públicos*. Finalmente, trocamos a letra-chave ficticiamente acionada pelo escritor argentino para *abordar as ambiguidades de certos seres e de como eles são confusa e difusamente vistos* (i.e., que de longe parecem moscas) pela disposição de *nos deslocarmos, em termos de distância, angulação e constância, no acompanhamento das agências dos (contra)públicos da arte* (i.e., que de longe parecem formigas no açúcar).

Nessa diligência, flagramos ambiguidades tanto nos gestos dos atores quanto nas avaliações que se fazem deles, o que nos incita a seguir no encalço desses que não sabemos ao certo quem são.

Concluído o experimento de mobilização, conversão e incorporação das rubricas irregulares fornecidas pelo *Empório celestial dos conhecimentos benévolos*, via Borges (1996, 1999), dispomos agora de um saldo instrumental que nos municia de lentes tanto *descritivas* como *analíticas*. As primeiras serão mobilizadas ainda neste capítulo, quando formos desfiar, uma a uma, as historietas do *Anedotário públicos dos públicos*. Sua narração deverá produzir consequências em duas frentes complementares: de um lado, alimentar uma *tipologia* capaz de decupar e refletir as bases comportamentais e discursivas de atos de recepção “fora do lugar”, de outro, prover *precedentes excêntricos* para lidarmos mais detidamente e com desenvoltura, no último capítulo da tese, com situações receptivas limite, marcadas por reações e respostas dos públicos não iniciados à arte que flertam com o impedimento de sua existência ou reconhecimento como tal, gerando um paroxismo: o da recepção *enquanto* obstrução. Balizados pelo exercício heurístico, vislumbramos manejar essas lentes também em termos analíticos, elegendo dois casos a serem seguidos de perto, detalhadamente, sendo desdobrados *com base* nas agências de (contra)públicos detratores da arte, emergidos das conjunturas expositivas da 31ª Bienal de São Paulo (2014) e da mostra “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017).

### 3.3 A formiga etnógrafa

Dizíamos mais acima, a propósito da coletânea borgeana de excentricidades, que os animais largamente conhecidos também figuram nos verbetes d’*O livro dos seres imaginários* (1996) e do *Manual de zoología fantástica* (2001), assim como estão presentes na série abecedária da “enciclopédia chinesa” citada pelo escritor no ensaio “O idioma analítico de John Wilkins” (1999). Nesta última, os bichos comuns são peculiarmente aludidos nos enunciados “leitões”, “cães soltos”, “desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo” e “que de longe parecem moscas”, enquanto nos dois compêndios, além da repetição de cão e camelo, encontram-se, entre outros, o leão, elefante, cavalo, gato, tartaruga, lebre, asno, porco, raposa e, bastante cara ao nosso exercício, a formiga (Ibidem, p. 94). Nos catálogos de seres sobrenaturais, esses animais em regra cedem partes ou membros de seus corpos, assim como determinados atributos de suas naturezas, a criaturas cuja constituição e fisionomia derivam de misturas

improváveis. Estas, inclusive, variam nos diferentes relatos reunidos por Borges a respeito de um mesmo ser, revelando versões que discrepam entre si e nutrem, com isso, um *apetite narrativo* avesso à estabilização dos seres que descreve, mais interessado que está em abrir passagem às diversas, e erráticas, trajetórias desenhadas pelas fantasias na gestação dessas figuras.

Exemplo disso é “o mirmecoleão”, de acordo com Borges (1996, p. 112), “um animal inconcebível”. Dando curso a seu procedimento citacional e cotejador de fontes, o autor compõe o respectivo verbete recorrendo inicialmente às palavras do também escritor Gustave Flaubert para apresentar esta aberração: “Leão por diante, formiga por trás, e com as pudendas ao contrário” (Ibidem). Impossível não explodir, diante dessa descrição, numa risada tão sonora quanto a de Foucault diante da “enciclopédia chinesa”. Mas o colecionador de extravagâncias vai além, evocando “palavras enigmáticas”, colhidas em bestiários medievais, postuladoras de que “o leão-formiga perece por falta de presa” (Ibidem). Farejador contumaz, Borges encontra a origem dessa afirmação na *Bíblia*, no *Antigo Testamento*, localizando no *Livro de Jó* a menção ao estorvo fisiológico: “O velho leão perece por falta de presa.” (Ibidem). Pudera, uma vez que, segundo aqueles bestiários, o “leão-formiga” é cria do leão, por parte de pai, e da formiga, por parte de mãe, dispondo de um corpo ilógico, cuja boca “não pode comer carne, tal o pai, nem ervas, tal a mãe” e, por isso, morre – conquanto já idoso (Ibidem). O delírio, porém, não para por aí, abarcando as formas de nomear o inominável. O texto hebraico do *Antigo Testamento* usa o vocábulo *layish* para designar o leão, e para Borges esta soa como uma “palavra anômala [que] parecia exigir uma tradução que também fosse anômala”, tarefa empreendida pelos Setenta Apóstolos citados no Evangelho de Lucas, já no *Novo Testamento* (Ibidem). Estes teriam se lembrado, conforme Borges, de “um leão árabe que Eliano e Estrabão chamam *myrmex* e forjaram [assim] a palavra *mirmecoleão*” (Ibidem). A passagem dos séculos, entretanto, teria se responsabilizado pela dissipação dessa derivação, a ponto de *myrmex*, em grego, corresponder única e exclusivamente a *formiga*.

Tão melhor para nós que, embora afeitos aos desvarios geradores de seres como o mirmecoleão, precisamos da formiga em sua versão íntegra, com a parte da frente de seu corpo junto com a de trás, devidamente alimentada e abastecida para suas marchas obstinadas por terrenos obscuros. Inclusive, pegando carona com as transmutações e transfigurações de Borges, é chegado o momento de procedermos mais uma conversão: dos receptores neófitos da arte *que de longe parecem formigas no açúcar*, cumpre invertermos a equação, incorporando, nós mesmos, a condição de formigas, de *formigas*

*etnógrafas*. Antes da metamorfose, porém, vale atentarmos para a tira de HQ – sim, uma história em quadrinhos – com que o professor Bruno Latour (2012) saúda os estudantes de doutorado que acompanhou, na condição de professor, orientador e arguidor, em suas jornadas de pesquisa. Trata-se de uma dupla de quadros de *Peanuts* (1973), de Charles M. Schulz, ambientada em uma sala de aula e que cita o capítulo 6 dos Provérbios bíblicos. No primeiro quadro, o personagem Franklin dirige a citação à sua colega Patty Pimentinha, em referência à tarefa escolar por cumprir: “Procura a formiga, preguiçoso... Olha para os seus caminhos e sê sábio.” Ao que Pimentinha responde, incrédula: “Fiz isso... mas a formiga também não sabia a resposta!” (SCHULZ *apud* LATOUR, 2012, p. 6).

Nosso intuito, aqui, é seguir rastros deixados pelos (contra)públicos da arte em suas sagas receptivas, mas sem perguntar a eles, diretamente, quais seriam “as respostas” para a compreensão de suas condutas e ideias desajustadas diante da arte. Em lugar disso, *deixamo-nos conduzir*<sup>159</sup> por suas excêntricas personificações e por seus tortuosos caminhos, delineados em termos performativos, contingentes e temporários, a fim de *aprender com eles* mediante a observação, a descrição e a análise de suas peripécias em ato. Daí que a incorporação de suas perspectivas, verves, cacoetes e das lógicas internas a seus comportamentos e discursos nos faculte, assim apostamos, senhas para acessá-las e desdobrá-las. Há nisso um deslocamento epistemológico, uma transferência de posições, comparável à da imaginária figura de um entomologista que, de tanto perseguir determinada correição de formigas, acaba se transformando numa delas.<sup>160</sup> “Elas são os mestres, você é que aprende com elas”, diz Latour (2012, p. 218) ao doutorando da London School of Economics mencionado por nós no capítulo anterior. A despeito do caráter amiúde ensandecido dos (contra)públicos das artes visuais, eles são nossos mentores, à revelia e ao arrepio dos emissários da história da arte. *Espelhando-nos* nessas “formigas” que atravessam os espaços de exibição e circulação da arte com suas carreiras alarmantes, tornamo-nos, com Latour, o “viajante cego, míope, viciado em trabalho,

<sup>159</sup> *Não conduzo, sou conduzido*, eis o nosso lema, inversão do que se lê no brasão de armas da cidade de São Paulo, em latim: “Non ducor, duco” [Não sou conduzido, conduzo].

<sup>160</sup> Aqui, a analogia com Gregor Samsa, malfadado personagem de *Metamorfose* (1969), de Franz Kafka, é inevitável: “Quando Gregor Samsa despertou, certa manhã, de um sonho agitado, viu que se transformara, em sua cama, numa espécie monstruosa de inseto.” Os seres fabulados por Kafka, inclusive, estão presentes em dois verbetes d’*O livro dos seres imaginários*, de Borges (1996, p. 27, 117). O primeiro se chama “Um animal sonhado por Kafka” e o segundo, “Odradek”. Gregor Samsa, na modificação para a condição de inseto, bem poderia ter sido o terceiro verbete borgeano tributário a Kafka.

farejador e gregário”: uma formiga (*ant*) por excelência, na definição de si mesmo dada pelo autor (Ibidem, p. 28). Fez-se a metamorfose.

O professor-volvido-formiga é assertivo com seus alunos e leitores: “Não tente ser esperto, não pule, não troque de veículo: se fizer isso, ignorará as ramificações e não conseguirá traçar a nova paisagem” (Ibidem, p. 256). De nossa parte, o “veículo” que temos buscado construir para seguir e desdobrar os movimentos dos (contra)públicos das artes visuais, com a paisagem a que eles nos introduzem, é composto por elementos – reunidos e sintetizados em anedotas – fornecidos por aqueles que acompanhamos – intermediados pelo *Arquivo Mediação Documentária* – em seus atos receptivos, tentando articulá-los por meio de repertório oferecido por autores que desenvolvem procedimentos investigativos empíricos, etnográficos e tipológicos. “Apenas siga as pistas com olhos míopes. Você aceitou ser formiga (*ant*)”, reitera Latour (2012, p. 256), o que nos sugere que o recurso a outros autores – à nossa bibliografia – deve nos servir não para submeter os atores que acompanhamos e estudamos a quadros teóricos prévios e a abordagens eminentemente explicativas, como se estes fossem capazes de elucidar “o que está por traz” das bizarrices manifestas pelos (contra)públicos, mas sim para ajudar no fabrico de nosso veículo, e das lentes a ele acopladas, *aprendendo a aprender* com os atores, mais até do que com os autores, sendo estes últimos nossos *cúmplices*. Para essa empresa, segundo o empedernido Latour, “temos de comportar-nos como boas formigas e ser tão tolos, tão literalistas, tão positivistas, tão relativistas quanto possível” (Ibidem, p. 246).

É da narrativa alegórica que ele se vale para expor as vantagens de ser formiga, e não uma lebre, por exemplo. Da famosa fábula da “Tartaruga e a Lebre” ele deriva a da “Formiga e a Lebre”. Enquanto o segundo animal “pula, corre, saltita, dorme, acorda e dá cambalhotas, tão seguro está de vencer a corrida e empalmar o prêmio”, o primeiro permanece em vigília, “vai adiante, mascando incansavelmente” – daí precisarmos da formiga inteira e vigorosa, com seu sistema alimentar e digestivo em dia (Ibidem, p. 315). Devidamente nutrida, esta “não para nunca de escavar à volta pequenas galerias, cujas paredes nada mais são que barro e saliva através dos quais ela avança e recua” (Ibidem). Latour acha lícito dizer, mirando a pesquisa sociológica de base empírica, que a formiga vence a lebre, tendo em conta os saltos, estripulias e lapsos epistemológicos desta última. Obstinadamente entregues ao terreno que palmilhamos, as formigas e nós, ou nós-como-formigas, escarafunchamos a terra na qual vamos construindo “finos condutos” com o material que nos é fornecido nesses subsolos escuros e opacos (Ibidem, p. 197). Feitas de terra, poeira e baba, as “minúsculas galerias” que abrimos conformam as redes por meio

das quais é possível acumular dados e dar curso a um estudo que se pretende parte daqueles que são “escritos por formigas para outras formigas” (Ibidem, p. 182). As lebres, com seus saltos e vistas “que tudo abarcam”, encontram-se em desvantagem face a esses “estudiosos míopes”, que assim nos mantemos a fim de contornar esquemas teóricos e relatos críticos e historiográficos que, no problema em questão, tendem a tomar os receptores e seus respectivos papéis como desdobramentos dos vislumbres do campo propositivo em artes visuais, assim como das políticas culturais (Ibidem, p. 253).

Conforme exposto no capítulo 2 desta tese, a vista curta imposta pela miopia fundamenta a “técnica heurística” de João Cesar de Castro Rocha (2021), em seu estudo sobre o que chama de “discurso do ódio” no Brasil atual, desenvolvida a partir da vertente cronista da escrita de Machado de Assis – um pouco como tratamos as coletâneas e verbetes de Borges, tomando-os como meios para a nossa própria “técnica”. Como já citado, o Bruxo do Cosme Velho publicara no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1900, crônica modelar em que afirma: “a vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam” (ASSIS *apud* ROCHA, 2021, p. 370). *Touché!* Neste ponto, logramos conectar autores que cultivam *uma ideia em comum* sobre o poder da visão a um palmo do nariz, que roça o objeto ao observá-lo, como quando examinamos um documento em minúcias e em sua materialidade – o que nos respalda na diligência de acompanhar os (contra)públicos e de perscrutar o que se mantém opaco em seus atos registrados nas peças do *Arquivo Mediação Documentária*. Castro Rocha (2021, p. 25) incorpora a perspectiva míope, própria à formiga, para dar curso ao que chama de “etnografia textual”, ou “leitura etnográfica”, e “literária”. Borges (1996, 2001) também caminha por aí, ao perseguir os “seres imaginários” em suas aparições sinuosas nos mais diversos *textos*, transpondo-os em caleidoscópios textuais que refratam escritos oriundos de períodos e lugares distintos. De certo modo, o *AMD* e as operações ensaiadas a partir dele são “crias” desses legados – enquanto proles geradas por exercícios investigativos, leitores e escriturais. O modo de ler os documentos se beneficia, ainda, de uma conjuminância imaginada por Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, também citada no livro do crítico literário, bastante familiar ao repertório borgeano. Referimo-nos àquele “leitor atento, verdadeiro ruminante, [que] tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava ou parecia estar escondida” (ASSIS *apud* ROCHA, 2021, p. 381).

Da “etnografia textual” procedida por Castro Rocha (2021, p. 25) nos importa reter, principalmente, sua disposição em tentar “descrever, da forma a mais acurada que

conseguir, a lógica interna da mentalidade” daqueles que o autor acompanha em atenção às suas intervenções discursivas na esfera pública – no caso do autor, os bolsonaristas, ou seja, os atores que integram a base social e eleitoral de Jair Messias Bolsonaro (então PSL). A descrição que se pretende esmerada – processada por meio do abocanhamento, da mastigação, da deglutição e da digestão de documentos representativos de atos e fatos que desbordam as fronteiras da razão, e mesmo da compreensão, por um cérebro provido de estômagos famintos – se alimenta de índices vastamente colhidos em redes sociais digitais, letras de músicas, documentários, livros, legislações e documentos secretos. Todos esses elementos são encontrados nas “galerias” percorridas pelo pesquisador míope, nos condutos por onde trafegam dados hábeis em produzir diferença na realidade cultural, social e política brasileira. Produzidos pelos atores estudados, esses documentos e as informações que carregam representam o *corpus* a partir do qual Castro Rocha (2021, p. 23) instaura um tipo de “descrição analítica” comprometida com a “mudança radical de atitude: *a passagem da caricatura à caracterização*” (grifo do autor). Vê-se que não estamos sozinhos em nossa tarefa junto aos (contra)públicos da arte, cujos posicionamentos e formas de expressão na esfera pública convergem de algum modo com os do 38º presidente do país e de sua claqué política.

Seja como for, os precedentes de que dispomos para estruturar nossa abordagem dos atos de recepção “fora do lugar” em artes visuais – com destaque para o desenvolvimento de uma “etnografia textual” e para a personificação da “formiga etnógrafa” – devem ser modulados para funcionar em dois momentos distintos, ensejando movimentos díspares e complementares: (1) inicialmente, ainda neste capítulo, para subsidiar nossa incursão longitudinal pelas seções e peças do *Arquivo Mediação Documentária*, travessia que será sistemática e amplamente relatada sob a forma de *séries anedóticas*, quando teremos a chance de acionar, mediante sínteses narrativas e citacionais, os recursos investigativos reunidos e forjados até aqui; (2) desse exercício, com sua vocação heurística, desdobraremos a tipologia que, assim acreditamos, nos proverá as lentes necessárias para o movimento subsequente, realizado não por acaso no último capítulo,<sup>161</sup> quando descreveremos e analisaremos mais detidamente os gestos de

---

<sup>161</sup> Dizemos “não por acaso” pois o detalhamento e a análise de casos específicos de repúdio às artes visuais nos coloca diante da tarefa incontornável de darmos “passos atrás”, a fim de procedê-los de maneira desautomatizada, no sentido de (i) indagar a história da arte e sua crônica desatenção à instância receptiva, (ii) recorrer a disciplinas e autores que nos auxiliem na manobra do “giro ao receptor” e (iii) construir um método e uma tipologia voltados ao reconhecimento das atividades receptivas em termos performativos, em seus desencaixes diante das instâncias propositivas em artes visuais. Esta súmula, aliás, repõe a própria divisão e distribuição dos capítulos da tese até aqui.



repúdio a exposições de arte contemporânea no Brasil, nos anos 2010, com foco em dois casos de estudo, abordando aspectos performativos dos comportamentos e dos discursos manifestos *em relação* à arte e à sua institucionalidade por atores identificados com o espectro político de extrema-direita.

Ao enveredar por esse caminho “quase antropológico” de investigação, guiados por atores e procedimentos que, respectivamente, conferem o tom e marcam o compasso de nossos relatos sob a forma de anedotas, fiamo-nos na premissa de que é somente pela recolha e pelo exame de documentos que *flagram* atos de recepção deslocados em artes visuais que teremos condições de identificar e sondar *aquilo que não está representado*, e portanto não se deixa apreender, nas categorias estabilizadas de recepção, consagradas pela história da arte, e nos marcos teóricos atrelados à visão sumamente crítica do problema – na medida em que suas *caracterizações*, e as tipificações que as enfeixam, devem ser delineadas mediante descrições e análises precisas dos gestos performatizados *pelos* receptores, com sua verve e teor próprios. Disso advém a pertinência, para nossos intentos, da “etnografia textual” proposta por Castro Rocha (2021, p. 381), com a “leitura literária”, além de “etnográfica”, que a motiva e distingue, no sentido da disponibilidade imprescindível para lidar com as expressões dos atores e, assim, poder discernir suas *lógicas próprias* – em vez de julgá-las e de legislar sobre sua pertinência. O fato de elas existirem e, mais ainda, de gerarem efeitos na realidade artística, e para além dela, indica que não basta descreditá-las ou invalidá-las, cumprindo reconhecer suas agências, a fim de entendê-las e desemaranhá-las em suas particularidades. Aqui, a disponibilidade para tratar de gestos infames é uma premissa.

Nossa hipótese principal, já comentada e reiterada, é de que as categorias de recepção consagradas pela história da arte dos séculos XX e XXI – baseadas exclusivamente nos programas e vislumbres artísticos – e as noções de consumo cultural postuladas pela Teoria Crítica – limitadas a apontar a condição alheada das massas fascinadas com os novos produtos da indústria cultural, açambarcadores de bens simbólicos da alta cultura – não habilitam, logo não nos servem, para conceber e compreender o caudal de excentricidades performadas pelos (contra)públicos da arte em seus atos receptivos. Quando topamos levar em conta, e a sério, as formas de recepção praticadas por públicos imperitos, não especializados,<sup>162</sup> notamos que suas atitudes e

---

<sup>162</sup> Quando dizemos “levar a sério”, não pretendemos, todavia, abrir mão do deleite frequentemente propiciado por relatos vocacionados ao desencaixe, ao absurdo e à frustração de expectativas, ao contrário.

enunciados diante da arte e das ofertas institucionais nessa seara muitas vezes reduzem as expectativas e os “contratos” artísticos ao estatuto de *letra morta*, tornando-os inoperantes e anacrônicos – em que pese o caráter leviano dessa inversão anuladora –, ao mesmo tempo que desarranjam, e complicam, os juízos críticos que reprovam seu entusiasmo e azáfama com a chance de participarem do mundo da arte tornado produto de consumo superficial em larga escala.

Operacionalizar o *Arquivo Mediação Documentária*, fazendo disso o ponto de partida para a constituição desta tese, nos possibilita jogar luz nas diligências (distribuídas e marginais) de atenção à *recepção artística*, próprias dos agentes “documentaristas” identificados por nós como *públicos dos públicos* – dobra que dá nome ao nosso *Anedotário*, que igualmente serve para designar nossa posição investigadora. Arquivo e anedotário, neste caso, só existem em virtude de processos documentários desenvolvidos por terceiros, assim como por nós, votados a testemunhar e registrar os receptores das artes visuais *em ato*, refletindo as linhas performativas de seus gestos receptivos, ou seja, as condutas e discursos que sobrevêm *na relação temporária* com os objetos de fruição, e consumo. Ao articular esses experimentos documentários formamos, indiretamente, um *coletivo*. Logo, desdobrar o *Arquivo Mediação Documentária* e o *Anedotário públicos dos públicos* na presente tese – com suas hipóteses, *corpus*, métodos, descrições, análises e casos de estudo – sinaliza, como já dito, nosso intuito de contribuir para o rol de relatos “escritos por formigas para outras formigas” (LATOURET, 2012, p. 182), repondo e atualizando o que encontramos de mais oportuno, tanto na bibliografia como nas seções do *AMD*, a respeito das formas deslocadas de recepção em arte. Daí a correspondência entre as formigas que escrevem para outras formigas e os públicos que, atentando para os públicos da arte, registram e relatam suas agências com vistas a produzir novos relatos e, assim, novos públicos para estes. Nessas tautologias míopes, com a atenção girando em torno da instância receptiva, havemos de produzir diferenças face a disciplinas e discursos que não enxergam, ou simplesmente não têm no radar, as atividades exercidas pelos (contra)públicos – *a não ser* quando elas estouram a ponto de ameaçar a arte, sua institucionalidade e seus agentes. Por que não aproveitar essa sublevação reacionária como ensejo para o “giro ao receptor”? Do limão, uma limonada.

A propósito, como também já anotado, a alavanca deste estudo – impulsora da operacionalização do *AMD*, da composição do *Anedotário* e da estruturação da tese *com*

---

Estamos cientes, no entanto, de que determinadas situações relatadas convergem para a *barbárie*, colocando-nos em posição desconfortável e um tanto controversa, assumimos.

*base* em ambos – foi a perplexidade diante dos eventos de 2017, detonados em diversas cidades e instituições de arte de Sul a Norte do Brasil, representativos da escalada de ataques a exposições de arte contemporânea.<sup>163</sup> Esse *motivo* é responsável por nos lançar nas mais de sessenta peças documentárias do arquivo de que dispomos – entre filmes, vídeos, gravações sonoras, livros, catálogos, projetos, publicações, estudos, artigos, ensaios, matérias jornalísticas, *websites*, posicionamentos divulgados na internet, contos, roteiros e cartuns, além de anedotas – mediante a lente primordial do *confronto*. Postulamos, de saída, que os gestos de repúdio a mostras e obras artísticas não poderiam ser enquadrados, e lidos, pelas categorias estabilizadas de recepção, haja vista a *rasura* a que foram submetidas as cláusulas dos “contratos” de envolvimento dos públicos redigidas pelos agentes especializados da arte. O assombro frente aos eventos, e necessariamente diante da inoperância das categorias tributárias das disciplinas da arte, leva-nos, então, a buscar *índices de controvérsias* nos registros oferecidos pelo AMD, excedentes aos casos ocorridos em 2017, a fim de nos munirmos de *precedentes* notadamente alheios à autonomia da arte e da experiência estética, de um lado, e pródigos em formas de recepção heterônomas e esquisitas, de outro. A aposta é de que eles nos forneçam referências empíricas para figurar, e conceber, as fantasmagorias emergidas da onda de exorcismo à arte, dirigido a obras e curadorias que dialogavam com questões pungentes das chamadas “guerras culturais”.<sup>164</sup> Já que as disciplinas da arte não provêm ferramental para lidar com *aquilo*, entendemos ser necessário forjá-lo a partir da reunião e desdobramento de referências externas a elas. Destarte, nosso enquadramento para pensar os ataques a exposições se origina não dos manuais de arte, mas de uma pletora de registros de atos de recepção “fora do lugar”, hauridos do AMD.

Esse referencial exógeno e um tanto caótico é vertido por nós em anedotas, constituindo um repertório composto por uma centena de historietas cujas passagens são originalmente encontradas nas peças documentárias do arquivo. Sendo a face

---

<sup>163</sup> Além das exposições de artes visuais montadas em espaços museológicos e congêneres, estiveram na mira dos detratores, em 2017, performances realizadas em locais públicos e espetáculos teatrais. Exemplos disso são, respectivamente, *DNA de DAN*, dança-instalação de Maikon K performada em frente ao Museu Nacional da República, em Brasília, interrompida por policiais militares, e a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, interpretada pela atriz Renata Carvalho, impedida de ser apresentada no teatro do Sesc Jundiaí por uma liminar da justiça local.

<sup>164</sup> No último capítulo, quando acompanharemos de perto os casos envolvendo a 31ª Bienal de São Paulo (2014) e a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), haverá ensino para discutirmos em que medida a própria arte se lança, contemporaneamente, para além de seu domínio específico, ao lidar com problemas culturais, sociais e políticos, operando, ela também, em termos “pós-autônomos”. Ao trabalhar na jurisdição da realidade, com os dilemas a ela correspondentes, a arte se abre para interpelações igualmente mundanas por parte dos públicos.

*confrontadora* aquela que se faz mais evidente, e estridente, nos casos de abominação à arte emblemados pelos ataques à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), é inevitável principiarmos a incursão no *Arquivo Mediação Documentária*, assim como iniciar a redação do *Anedotário públicos dos públicos*, sob cada uma de suas rubricas, pela vertente das situações marcadas por *enfrentamentos* deflagrados pelas audiências, com vistas a reunir número significativo de causos (mais e menos corriqueiros, mais e menos hostis, mais e menos assustadores) relacionados ao adjetivo que funciona como *tipo inaugural* do movimento de composição de nossa tipologia. Esta se vê diretamente informada pelo anedotário e pelo teor das historietas, as quais, em contrapartida, são nomeadas e ordenadas pelo quadro tipológico, nossa “tábua de trabalho”. Encabeçando o *Anedotário públicos dos públicos*, o primeiro tipo tanto sonda como representa aqueles personagens cujos atos de recepção em artes visuais se caracterizam pela verve *afrontadora*, performatizada por *públicos confrontadores*. Assim nomeados, podemos deixar de lado a designação provisória de *(contra)públicos*, que nos serviu como providencial ponto de passagem, conforme assinalado no capítulo anterior.

Enquadramento de largada, o qualificativo *confrontador* abre passagem para outros três, que dele irradiam quando nossa persecução cadenciada dos rastros deixados pelos detratores da arte nos permite constatar o caráter multifacetado de suas atividades receptivas, com a dimensão responsiva que lhes é intrínseca. Ao acompanhar essas trilhas e mudando os ângulos de observação, vemos que a disposição *confrontadora* se conjuga com o expediente da *narração*, no sentido de fabulações que articulam o que é visto com o que se sente, percebe, pensa e imagina a respeito do objeto de atenção – geralmente na linha da depreciação, ou da ironia. Combinando as reações *afrontadoras* com as fabulações que as propulsionam, vislumbra-se, ademais, traços de *obsessão* nos sentimentos e visões manifestos pelos abominadores de expressões artísticas que desafiam seus valores e visões de mundo. Dessa equação inflamável advém, ainda, a condição *arbitrária* dos juízos emitidos e das ações perpetradas pelos públicos confrontadores, baseados em vontades e decisões que atropelam pactos e protocolos. Ao mesmo tempo, pode-se estender a função dessas três modulações complementares e interdependentes, fazendo de cada uma, a exemplo do primeiro tipo, um enquadramento apropriado à captação de padrões comportamentais e discursivos perceptíveis nos atos protagonizados pelas audiências que se insurgiram em 2017, da mesma forma que encontram ressonância em outros exemplares do *AMD*, alheios a essa conjuntura. Desse modo, a travessia pelas seções do arquivo se dá mediante o uso de quatro *sondas*

*qualificativas* dos públicos e seus gestos de recepção documentados nas peças reunidas desde 2012 – sendo que, evidentemente, várias delas remontam a circunstâncias pregressas.<sup>165</sup> *Confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários*, eis os instrumentos-tipo que, derivados do *AMD*, nos subsidiam na incursão por ele, reiterando a dinâmica de retroinformação já mencionada.

Definidos os tipos que nos servem de sondas para trafegar e coletar dados nos canais franqueados pelo *Arquivo Mediação Documentária*, em nossa “etnografia textual formicídea heurística”, cabe empregarmos as chaves decorridas da fração da obra de Borges (1996, 1999) aqui destrinchada para abrir e verificar o que se passa nessas “galerias”, vasculhando nelas índices de condutas e enunciados manifestos por públicos confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários. Essa varredura deverá nos abastecer de recursos descritivos e analíticos – entendidos como lentes úteis à formiga míope – para a abordagem compreensiva do problema do repúdio a expressões artísticas contemporâneas, no último capítulo da tese. Recapitulando as permutas e conversões ensaiadas a partir d’*O livro dos seres imaginários*, agora considerando somente as chaves dali decalcadas, reiteramos que *estão na berlinda os papéis estabilizados de recepção*, relativos às categorias de espectador, participante, interator, colaborador, público, visitante, consumidor, turista e estudante. Em contraponto a essa tipologia consagrada, engajamo-nos na elaboração de uma forma alternativa de classificação, ou seja, de uma *tipologia derivada de atos de recepção performatizados por audiências fantasmagóricas*, sendo que as caracterizações qualificativas que acabamos de indicar passam a nomear os receptores *em virtude* de suas atividades. Essas designações resultam do *discernimento dos gestos receptivos manifestos por públicos leigos*, com foco em suas bases comportamentais e discursivas. É o *AMD* que permite *instaurar o procedimento investigativo, citacional e compositivo* em prol desses experimentos designativos, perceptivos e compreensivos.

Incitados e informados pelos atores estudados, esses *testes* nos permitem lidar com as *imponderabilidades próprias aos receptores da arte*, especificamente às suas atividades que não se deixam pensar pelos critérios desse campo que se pretende específico, mostrando-se inclusive infensas a tais balizas. Articulado ao esforço por fazer

---

<sup>165</sup> Entre essas circunstâncias, destacamos a campanha de abominação à 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, orquestrada por integrantes do ultrarreligioso Instituto Plínio Corrêa de Oliveira. Os eventos de então também serão relatados e discutidos no próximo capítulo, antecedendo a abordagem dos ataques à “Queermuseu” (2017) e a outras exposições no mesmo período.

desses gestos estranhos tópicos abordáveis, ponderáveis em seus atributos (às avessas, é verdade), desponta o imperativo de *figurá-los*. Daí a pertinência de recorrermos a “*flashes*” documentados no *AMD*, em diferentes suportes e linguagens, os quais nos possibilitam conferir contorno e forma aos atos performatizados pela instância receptiva, desdobrando-os em relatos textuais. Aí reside a busca correlata por *estilizar e fazer circular situações em arte protagonizadas por audiências excêntricas*, que nos sugerem a descrição por anedotas dos motivos e consequências de gestos que interferem no curso de existência de obras e exposições artísticas. Desse entroncamento advém a via narrativa de nossa pesquisa, canalizada no *Anedotário públicos dos públicos*. Em síntese, o que o presente exercício heurístico viabiliza, com os artifícios que porta e o veículo que provê, é a mobilidade para *nos deslocarmos, em termos de distância, angulação e constância, no acompanhamento das agências de públicos confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários* – que, embora distinguidos em nossa operação, podem se manifestar em um mesmo ato receptivo de maneira fundida. Nessa trilha, vêm à tona ambiguidades nos gestos dos atores tanto quanto nas avaliações que se fazem deles, o que nos impele a prosseguir sondando suas pistas. Só assim poderemos *caracterizá-los*, debelando caricaturas contraproducentes, porque pouco eficazes do ponto de vista compreensivo.

Um protótipo para essa estratégia narrativa é encontrado no que Décio Pignatari (1977, p. 30) chama de “anedota exemplar”, empregada como epígrafe no segundo capítulo desta tese. No tópico a ela dedicado no estudo *Informação. Linguagem. Comunicação*, ordenado pela numeração “2.8”, o poeta e semiólogo propõe que “o significado é uma relação entre o [empenho] interpretante do emissor e o [esforço] interpretante do receptor”, acrescentando se tratar de “uma função dos respectivos ‘repertórios’”, os quais seriam performativamente cotejados (ou confrontados) no que temos chamado de *ato de recepção* dos signos – artísticos ou não, ou artísticos interpretados como não artísticos (Ibidem). É com a historieta envolvendo um “garoto recém-alfabetizado” que Pignatari dá a ver o *desencaixe* entre o que propõe a instância emissora e aquilo que a face receptora projeta, a partir do mesmíssimo signo (Ibidem). A anedota emblemática dá a conhecer que o menino passava diariamente a pé, em companhia de sua irmã mais velha, por um prédio em cuja placa se lia: “Escola de Arte”. Encafifado com o anúncio, certa feita ele indagou a irmã: “Escola de arte... que é isso?” Suficientemente iniciada naquele código, a mana respondeu o que a ela parecia óbvio: “Escola de arte... onde se ensina arte.” Fiando-se na mesma expressão, essa que aparece antes das reticências, o traquinas expôs sua visão da coisa à interlocutora: “Puxa!... Deve

ser uma bagunça!” Mas é claro! Para o garoto acostumado com as broncas da mãe “arte” significava “molecagem”, “peraltice”,<sup>166</sup> soando-lhe absurdo um estabelecimento de ensino *lecionar baderna*<sup>167</sup> (Ibidem). Incongruências como essa estão na base do *Anedotário públicos dos públicos*.

Mas antes de seguir (com) cada uma das quatro “correições” sondadas pelos instrumentos-tipo derivados dos próprios movimentos desses *que de longe parecem formigas no açúcar*, cumpre elucidarmos a dinâmica de cunhagem dos *subtipos* que, ao mesmo tempo que correm por baixo (com suas respectivas historietas) e dão lastro para os tipos mestres, avalizam os mesmos como sínteses ou rubricas – não em termos prescritivos, repondo as expectativas da arte face a seus públicos, mas em sentido essencialmente *descritivo*, especificador de operações receptivas que frustram e complicam essas mesmas expectativas. Para ilustrar a camada dos subtipos, coincidente com a fase de coleta e tradução de registros trazidos pelo *Arquivo Mediação Documentária*, lançamos mão de um recorte específico nas seções deste. Dentre as várias linguagens abarcadas pelo *AMD*, afora os suportes que definem cada uma de suas seções, tomemos a forma gráfico-visual para exemplificar nossa técnica de composição anedótico-tipológica. A fim de destacar um substrato de cada *tipo*, e já introduzindo as exposições que faremos nas quatro próximas seções deste capítulo, recorreremos agora a uma quadra de anedotas subintuladas de acordo com a peculiaridade do caso relatado, a qual compõe o mosaico inspirador do tipo correlato. Vale salientar que nenhuma das situações a seguir se refere às abominações e/ou aos ataques a exposições de arte no Brasil, na década de 2010, justamente porque nosso exercício heurístico extrapola essa conjuntura, *inclusive como condição para concebê-la, descrevê-la e analisá-la* – o que será feito no capítulo final da tese.

Vejamos o exemplo dos *trocadilhistas*, subtipo integrante dos *públicos confrontadores*, nosso primeiro tipo ideal, introduzido no capítulo anterior com base no “texto-gatilho” de Cesar Augusto Cavazzola Jr (2017) intitulado “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre” (\**AMD*), em antagonismo à mostra “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”

---

<sup>166</sup> Situação similar pode ser verificada no relato de infância apresentado por Jacinto Flecha (2014), em seu texto “Pelourinho diante da Bienal” (\**AMD*), publicado no *website* do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira e comentado no segundo capítulo.

<sup>167</sup> Curiosa e sintomaticamente, imputação análoga foi feita, no primeiro semestre de 2019, pelo então ministro da Educação do governo Bolsonaro, Abraham Weintraub, para quem as universidades públicas brasileiras praticam “balbúrdia” e “arruaça”, em especial seus departamentos de humanidades.

(2017). Convivendo com outros vinte e quatro subtipos, e com as anedotas que estes subintitulam, os *confrontadores trocadilhistas* ingressam em nossa tipologia sob a notação “C2”. Uma de suas representantes é flagrada na série de cartuns de autoria de Pablo Helguera (\*AMD), chamada *Artoons* (2009), desenvolvida por ele desde 2008. Nela, o “mundo da arte” é impiedosamente ironizado pelo artista e educador, que dedica especial atenção às reações dos públicos diante da produção artística, aos cacoetes de seus agentes e às lógicas que regem o sistema da arte. Tais “artoons” são amplamente difundidos por diferentes publicações de arte, dos EUA à Irlanda, passando inclusive pelo Brasil, e novos exemplares continuam a surgir com certa regularidade em veículos eletrônicos e impressos. Publicado em 2017 por *The Art Newspaper*, um deles retrata um casal de idosos nova-iorquinos diante de um trabalho de arte contemporânea bidimensional no qual se pode divisar grafismos diagonais irregulares. Aos olhos da senhora, o desenho se apresenta “muito apropriado para a temporada de furacões”, ao passo que “é um desastre natural”. Com esse afrontamento discreto, a personagem nos ajuda a cogitar um gradiente de confrontações, que vão de comentários chistosos ao pé do ouvido até a circulação de textos instigadores de ataques a exposições. As mais de duas dezenas de anedotas, e subtipos, que convivem sob o guarda-chuva *confrontadores* trafegam entre os extremos desse espectro – valendo tomar este último termo em duplo sentido. Operamos por contrastes similares nos outros três tipos mestres de nossa tipologia, explorando suas nuances intermediárias.

Outra ocorrência de subtipo, agora atrelado à síntese *públicos narradores*, responde pela designação também heterodoxa de *fofoqueiros*. No capítulo anterior, encetamos a movimentação da segunda categoria de nossa tipologia pela evocação do vídeo-depoimento do *youtuber* Gon Nazareno (\*AMD), em que ele usa a performance *La Bête* (2015-), do artista Wagner Schwarz, apresentada no 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (2017), como trampolim para encadear visões conspiratórias que capturam o imaginário progressista, reapresentando-o como parábola da perversão e decadência da civilização ocidental. Fazendo acusações infundadas sobre o que enxerga como incitação à pedofilia, sua narrativa é aqui justaposta a uma passagem inverossímil – integrante de nosso segundo tipo, coexistindo com outros vinte e quatro subtipos, sob a notação “N2” – que aventa um caso amoroso entre os artistas Tarsila do Amaral e Candido Portinari. Rica em sugestões afetuosas, representacionais e formais, a ilação é gráfica e visualmente traduzida por nós em *Episódios contrapúblicos* (2014-) (\*AMD), mediante o decalque e sobreposição das linhas de contorno dos personagens presentes em *Abaporu* (1928) e *O*



*lavrador de café* (1934), com suas figuras se tocando de maneira afável. O episódio consta, originalmente, do *Zine desorientadores* (2017) (\*AMD), fanzine criado pelas equipes de orientação de público e mediação do MASP e editado pelo mediador Pedro Andrada, com base em suas rotinas de trabalho junto aos visitantes do museu. Ali, a orientadora Luiza B. do Nascimento reconstitui textualmente o diálogo, escutado por ela, entre dois frequentadores da exposição “Portinari popular” (2016) sobre supostos “rumores amorosos” na vida do pintor. O ouvido da funcionária postada no espaço expositivo fora prontamente atraído pelo mexerico póstumo anunciado por um deles: “Você sabia que na época Tarsila do Amaral e Portinari eram amantes?”. “Mentira!?”, respondeu o outro, entre incrédulo e curioso. “Sim, e eles tinham um código entre eles. Está vendo nas pinturas do Portinari, pés e mãos grandes?” Após examinar o retrato de um lavrador, ele foi informado por seu parceiro: “Era esse o código, a Tarsila pintava pés e mãos grandes para se homenagearem”. Como se vê também nesse exemplo, o viés narrativo da “revelação” feita pelo boquirroto em visita ao MASP, em sua ingenuidade alcoviteira, contrasta com a virulência de Gon Nazareno, abrindo o leque dos *narradores* de nossa tipologia.

A terceira ocorrência de subtipo a ser destacada comparece na tipologia mediante a notação “O2”, subordinada ao tipo ideal *obsessivos*. Atendendo pela denominação *obsessivos agitadores*, esse subtipo perfila-se com outros vinte e quatro que formam um arco para concebermos o lugar ocupado pela compulsão, em seus diferentes graus, naturezas e incidências, nos atos de recepção performatizados por públicos não especializados nas artes visuais. O uso da rubrica foi estreado no capítulo anterior com base nos discursos publicizados pelos membros do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira (\*AMD) em repúdio, sobretudo, ao *Espacio para abortar*, proposição do coletivo Mujeres Creando para a 31ª Bienal de São Paulo (2014), nos quais eles evocam ideias fixas para manifestar seus fanatismos atrelados a valores cristãos e da família. No outro polo do vetor tipológico dedicado aos *públicos obsessivos* encontramos, ao acessar o nosso *Diário do busão*: visitas escolares a instituições artísticas (2017) (\*AMD), um desenho em que figuram três “espectadores” diante de pinturas representativas da abstração geométrica. Nele, nota-se que a contemplação solicitada pela arte pictórica é rasurada por uma espécie de dança caótica, fruto da impaciência dos escolares diante da proposta trazida pela “visita educativa”: de que apreciassem cada uma das dezenas de pinturas formalmente similares, fundadas na variação do mesmo esquema estrutural. “Espectadores”, como se vê, não condiz à conduta frenética do trio, recomendando que encontremos outro atributo para

eles. Na falta de um melhor, fiquemos com “agitadores”. Cotejados os causos protagonizados pelos carolas do IPCO e pelos estudantes neófitos, temos a escala pela qual oscilam, em nosso inventário, compulsões mais e menos contendoras.

O quarto subtipo que destacamos com vistas a expor a lógica de organização e atribuição nominal de nossa tipologia assume o naipe de *desavisados*, em “A2”, repercutindo a inaptidão dos personagens em tela e funcionando na jurisdição dos *públicos arbitrários*. A antecipação dessa síntese, no capítulo anterior, fora ensejada pelo libelo indecoroso de Jacinto Flecha (2014) (\*AMD), que clama por punição física a artistas “de bienal”, mediante a proposta abjeta de reabilitação do pelourinho. Publicizado no *website* do mesmo IPCO, o texto alude a um trauma de infância do autor, quando ele recebera castigo físico por “fazer arte” – no caso, uma espécie de *assemblage* com materiais de construção retirados da edícula de sua casa, *vista como* baderna por seus responsáveis repressores. O episódio envolvendo o pequeno Jacinto, tornado um adulto abominador da arte contemporânea e assaltante dos pactos civis, avizinha-se a outros menos tóxicos, alguns inclusive bastante pueris. É o que surpreendemos em *Não há tempo para o amor, Charlie Brown* (1973) (\*AMD), desenho animado baseado na HQ *Peanuts* (1973), de Charles M. Schulz – fonte também usada por Latour, como visto anteriormente. Um dos episódios narra a excursão ao museu de arte da cidade. Com Snoopy presente, Charlie Brown, Sally, Patty Pimentinha e Marcie se encontram na entrada do museu, quando por distração se desgarram das filas de suas escolas. Uma vez que o museu se situa ao lado de um supermercado, o quarteto é induzido ao erro pelo cão Beagle, que se adianta à turma e a arrasta para o estabelecimento comercial. Avoado, o grupo transita pelos corredores e prateleiras de produtos como se estivesse explorando as galerias e obras do museu, comentando-as à guisa de arte. No museu propriamente dito, encontram-se os personagens Linus e Lucy van Pelt, que logo adverte o irmão, em referência à visita: “Tente não se divertir, isso tem que ser educacional...”. A visita da “turma do Minduim” ao museu é pródiga em desencaixes: de um lado, o quarteto que frui produtos de um supermercado – entre latas de sopa e postas de carne – como se fossem obras de arte, de outro, Linus van Pelt querendo se divertir nas galerias do museu. “Visitantes de museu” talvez não seja a melhor forma de identificá-los. Contentemo-nos com “desavisados”. Ou melhor, *arbitrários desavisados*.

Antes de expor o *Anedotário públicos dos públicos*, mais precisamente a soma das anedotas que *ainda não* compareceram na tese,<sup>168</sup> cumpre apresentar a forma como os subtipos, com suas respectivas notações, se relacionam com os quatro tipos ideais de nossa tipologia: *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários*. A seguir, limitamo-nos a listá-los para, a partir da próxima seção do capítulo, apresentar as historietas a eles correspondentes – o que faremos direta e integralmente, arrolando uma anedota na sequência da outra, de modo a oferecer para apreciação os substratos factuais e narrativos que abastecem nossa abordagem da problemática dos atos de recepção “fora do lugar”. Ali, será possível perceber a existência de vasos comunicantes, sobreposições e mesmo potenciais revezamentos entre as anedotas, no que tange aos seus tipos mestres e às suas posições na tipologia, como se um mesmo episódio pudesse também ser visto pelo prisma do tipo vizinho – por exemplo, um caso hospedado na rubrica *públicos confrontadores* que também poderia ser figurado sob os *arbitrários*. Isso ocorre porque as situações em foco participam da mesma atmosfera idiossincrática de atividades receptivas, marcadas por tendências notadamente excêntricas – não poucas vezes, da ordem do que Borges nomeia de “*freak*” – diante das expectativas da arte e dos ritos da esfera pública que ela constitui, frequentemente interpolando mais de uma inclinação. A alocação de uma anedota aqui ou ali se deve ao aspecto que mais se destaca em seu enredo, embora o que realmente importa seja a tentativa de caracterizar e decupar gestos receptivos esdrúxulos, para deles haurir padrões que nos sirvam de recursos para as descrições e análises que faremos no movimento final da tese, em atenção a casos extremados de estranhamento diante da arte contemporânea – quando simples causos viram verdadeiros *casos*. Por fim, salientamos que, a exemplo dos tipos, os subtipos são sempre grafados no plural, como forma de sugerir sua serventia para, potencialmente, figurar tantos outros atos de recepção não contemplados por nosso anedotário.

---

<sup>168</sup> Do início até este ponto, nosso texto se encontra permeado – e indelevelmente influenciado – por casos anedóticos de recepção em arte. Embora boa parte dos casos já reportados integre o *Anedotário públicos dos públicos*, optaremos por não os reproduzir novamente, limitando-nos a indicar nesta seção os subtipos que os nomeiam, localizando-os no texto da tese por meio de notas.

Eis então os subtipos que sustentam o que estamos chamando de *públicos confrontadores*: C1) *gatilhos*,<sup>169</sup> C2) *trocadilhistas*,<sup>170</sup> C3) *pregadores de peça*,<sup>171</sup> C4) *iconoclastas*,<sup>172</sup> C5) *difamadores*,<sup>173</sup> C6) *porcos*,<sup>174</sup> C7) *adulteradores*,<sup>175</sup> C8) *repudiantes*,<sup>176</sup> C9) *evasivos*,<sup>177</sup> C10) *silenciosos*,<sup>178</sup> C11) *aspirantes*, C12) *indignados*, C13) *enfurecidos*, C14) *linchadores*, C15) *espancadores*, C16) *acusadores*, C17) *bolinadores*, C18) *ladrões*, C19) *cortineiros*, C20) *irônicos*, C21) *rasuradores*, C22) *fantasmas*, C23) *bairristas*, C24) *de prontidão* e C25) *surradores*.

<sup>169</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores gatilhos* é apresentado nos capítulos 2 e 3, nesta seção e na seção 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem, a propósito do texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. (2017), intitulado “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre” (\*AMD), em repúdio à exposição “Queermuseu”.

<sup>170</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores trocadilhistas* é apresentado neste capítulo, na presente seção, a propósito de uma passagem reportada por Pablo Helguera em seus *Artoons* (2009) (\*AMD), na qual o comentário sobre uma obra contemporânea é associado a um desastre natural.

<sup>171</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores pregadores de peça* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.10 Choque, participação e distração pela via da recepção, a propósito de um frequentador das *seratas* futuristas que oferecera um revólver a Filippo Marinetti, instando-o a cometer suicídio no palco. O caso se encontra relatado no Anedotário marginal de *Artificial Hells* (\*AMD), viés destacado por nós no estudo de Claire Bishop (2012).

<sup>172</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores iconoclastas* é apresentado nos capítulos 1 e 3, nas seções 1.6 Fruição participativa e sensibilidade receptora e 3.2 Antecedente literário para o trabalho com o *Arquivo Mediação Documentária*, respectivamente, a propósito da facada desferida por uma ativista feminista sobre o quadro *Vênus ao espelho* (1647-1651), de Diego Velázquez, na National Gallery de Londres, registrada por David Freedberg (2017) (\*AMD).

<sup>173</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores difamadores* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem, a propósito das imputações dos blogueiros Felipe Diehl e Rafinha BK de que a exposição “Queermuseu” (2017) estaria incitando a pedofilia. Suas acusações foram manifestas, entre outras, por meio de intervenções truculentas, gravadas em vídeo, no espaço expositivo da mostra (\*AMD).

<sup>174</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores porcos* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.5 Da ronda espectral do espectador para sua experiência de corpo presente, a propósito de cusparadas dadas por frequentadores de uma galeria de arte em Munique sobre pinturas modernistas, em 1910, rememoradas pelo artista Wassily Kandinsky e reportadas por Claire Bishop (2012) (\*AMD).

<sup>175</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores adulteradores* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.11 Políticas de recepção e arte colaborativa, a propósito da deturpação praticada pelo coletivo Vaca Amarela no “contrato” que regia a obra colaborativa de Ricardo Basbaum intitulada *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (1994-2017), registrada por nós em *Públicos em emergência*: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas (2017) (\*AMD).

<sup>176</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores repudiantes* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem, a propósito da patrulha exercida pelo Instituto Plínio Corrêa de Oliveira às iniciativas relacionadas à proposição *Espacio para abortar*, do coletivo Mujeres Creando, na 31ª Bienal de São Paulo (2014), envolvendo a iniciativa de filmar (\*AMD) uma “passeata-performance” em que mulheres compartilhavam suas experiências com a prática do aborto.

<sup>177</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores evasivos* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.8 Visitantes-consumidores, a propósito da malsucedida visita de Paul Valéry (2008) ao Museu do Louvre, a qual lhe serve de motivo para denunciar a esterilização da arte pelo equipamento museológico, em relato que resulta no paradigmático ensaio “O problema dos museus” (\*AMD).

<sup>178</sup> O episódio alusivo aos *públicos confrontadores silenciosos* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.10 Choque, participação e distração pela via da recepção, a propósito do “sorriso silencioso” dispensado pela Sra. Rachilde às cenas de cabaré protagonizadas pelos dadaístas de Paris, como o registra o “obituário” escrito por André Breton (2003) da “Temporada Dada de 1921” (\*AMD).

Já os *públicos narradores* são abastecidos pelos seguintes subtipos: N1) *conspiratórios*,<sup>179</sup> N2) *fofoqueiros*,<sup>180</sup> N3) *frustrados*,<sup>181</sup> N4) *altruístas*,<sup>182</sup> N5) *evocativos*,<sup>183</sup> N6) *desaparecidos*,<sup>184</sup> N7) *edificantes*, N8) *zombeteiros*, N9) *artistas*, N10) *afetivos*, N11) *emuladores*, N12) *aquários*, N13) *criativocionistas*, N14) *piadistas*, N15) *fabulistas*, N16) *ordenadores de afazeres*, N17) *republicanos*, N18) *politicamente incorretos*, N19) *parodistas*, N20) *licenciosos*, N21) *imagéticos*, N22) *esteticistas*, N23) *compadecidos*, N24) *desviantes* e N25) *deturpadores*.

---

<sup>179</sup> O episódio alusivo aos *públicos narradores conspiratórios* é apresentado nos capítulos 2 e 3, nesta seção e na seção 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem, a propósito do vídeo-depoimento de Gon Nazareno postado no YouTube (\*AMD), no qual o *youtuber* conta uma espécie de parábola da degenerescência da civilização ocidental pretensamente acarretada pelo espaço adquirido pelos valores seculares, modernos e progressistas nas democracias liberais.

<sup>180</sup> O episódio alusivo aos *públicos narradores fofoqueiros* é apresentado neste capítulo, na presente seção, a propósito de um diálogo entre dois visitantes do MASP que especulam sobre um suposto caso amoroso entre Tarsila do Amaral e Candido Portinari, reconstituído por Luiza B. do Nascimento no *Zine desorientadores* (2017) (\*AMD).

<sup>181</sup> O episódio alusivo aos *públicos narradores frustrados* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.8 Precedentes para um arquivo acerca da recepção em arte e para seus desdobramentos em forma de anedotas, a propósito do depoimento de Paulo Venâncio sobre as complicações em seu quadro psíquico agravadas pelas sessões de *Estruturação do Self* (1976-1988), processo terapêutico conduzido por Lygia Clark, aspecto abordado em uma das entrevistas realizadas por Suely Rolnik (2011) (\*AMD).

<sup>182</sup> O episódio alusivo aos *públicos narradores altruístas* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.4 Abordagem sociológica analítico-descritiva, a propósito da anotação feita por uma garota do interior da França no livro de visita de uma exposição de arte contemporânea norte-americana, na qual ela argumenta que o dinheiro investido na montagem daquela exibição seria melhor aplicado se usado para “alimentar os etíopes”, em protesto registrado por Nathalie Heinich (2011, p. 85) (\*AMD).

<sup>183</sup> O episódio alusivo aos *públicos narradores evocativos* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.9 Tipificações da fruição, a propósito do diletantismo do romancista Marcel Proust (2006) no trato com a arte e no usufruto do museu, aspecto apontado por Theodor Adorno (1962) em seu ensaio “Museo Valéry-Proust” (\*AMD). Trechos presentes em *À sombra das raparigas em flor* (\*AMD), segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, revelam a relação subjetivista mantida por Proust com as artes visuais, as quais lhe inspiram associações subterrâneas e desbordantes da autonomia da forma plástica.

<sup>184</sup> A circunstância relativa aos *públicos narradores desaparecidos* é apresentada no capítulo 1, na seção 1.5 Da ronda espectral do espectador para sua experiência de corpo presente, a propósito do conjunto de fotografias de registro da exposição “Jackson Pollock” (1956-1957), disponível no *website* do MoMA, que contam a história de um *desaparecimento*. As doze imagens retratam com rigor as pinturas do artista e sua distribuição na mostra retrospectiva realizada pelo museu, sem que qualquer espectador conste das cenas.

Os *públicos obsessivos*, por sua vez, têm por base os subtipos: O1) *vítimas*,<sup>185</sup> O2) *agitadores*,<sup>186</sup> O3) *consumistas*,<sup>187</sup> O4) *gulosos*,<sup>188</sup> O5) *miradores*,<sup>189</sup> O6) *aniquiladores*,<sup>190</sup> O7) *trapaceadores*,<sup>191</sup> O8) *selfiers*, O9) *afanadores*, O10) *que se recusam a partir*, O11) *loucos de palestra*, O12) *fotografadores*, O13) *enlouquecidos*, O14) *mais interessados no celular*, O15) *melodramáticos*, O16) *homofóbicos*, O17) *devoradores*, O18) *autistas*, O19) *sugestionados*, O20) *eufóricos*, O21) *decepcionados*, O22) *miméticos*, O23) *tementes*, O24) *militaristas* e O25) *examinadores*.

---

<sup>185</sup> O episódio alusivo aos *públicos obsessivos vítimas* é apresentado nos capítulos 2 e 3, nesta seção e na seção 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem, a propósito do sentimento de perseguição manifesto por membros do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, em textos postados em seu *website* (\*AMD), despertado por obras e peças de comunicação visual da 31ª Bienal de São Paulo (2014), eivadas que estariam por predisposições “cristianofóbicas” da parte dos artistas, dos curadores e da instituição.

<sup>186</sup> O episódio alusivo aos *públicos obsessivos agitadores* é apresentado neste capítulo, na presente seção, a propósito de visitantes escolares que, diante de uma série de pinturas geométrico-abstratas, movimentam-se de forma caótica e nada contemplativa, conforme registrado no *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas* (2017) (\*AMD).

<sup>187</sup> A situação relativa aos *públicos obsessivos consumistas* é apresentada no capítulo 1, na seção 1.8 Visitantes-consumidores, e enfoca a multidão de visitantes neófitos que acorrem aos “novos museus” e se comportam de forma “maximamente interessada”, portanto, de modo alheio à disposição estética, conforme a crítica de Otilia Arantes (1991, p. 164) (\*AMD).

<sup>188</sup> O episódio alusivo aos *públicos obsessivos gulosos* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.7 Renascimento do espectador e suas modulações relacionais, a propósito de audiências que, ao se depararem com as *candy pieces* do artista Felix Gonzalez-Torres, mergulham as mãos nas pilhas de balas e enchem seus bolsos com os doces, de acordo com o relato de Nicolas Bourriaud (2006).

<sup>189</sup> O episódio alusivo aos *públicos obsessivos miradores* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.8 Precedentes para um arquivo acerca da recepção em arte e para seus desdobramentos em forma de anedotas, a propósito de um visitante da exposição “Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento: nós somos o molde, a vocês cabe o sopro” (2006), organizada por Suely Rolnik na Pinacoteca do Estado de São Paulo, que se absteve de entrar no ambiente *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968), dedicando-se, em lugar disso, a mirar o semblante dos que saíam do interior da obra, como relatado em *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas* (2017) (\*AMD).

<sup>190</sup> A situação relativa aos *públicos obsessivos aniquiladores* é apresentada no capítulo 1, na seção 1.8 Visitantes-consumidores, e enfoca a massa de visitantes hiperestimulados que, em sua presença exorbitante e em sua voracidade manipuladora, concorreria para a destruição não apenas da experiência cultural, mas do próprio museu, de acordo com o relato acachapante de Jean Baudrillard (1991) (\*AMD).

<sup>191</sup> O episódio alusivo aos *públicos obsessivos trapaceadores* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.8 Visitantes-consumidores, a propósito do estratagema (típico da sociopatia) de um visitante da exposição “Rodin” (1995), no Museu Nacional da Belas Artes, que se finge de cego para furar fila e tocar as esculturas, como narrado por Ana Beatriz Barbosa Silva (2014) (\*AMD).

Finalmente, temos os subtipos que respaldam os chamados *públicos arbitrários*: A1) *repressores*,<sup>192</sup> A2) *desavisados*,<sup>193</sup> A3) *resistentes*,<sup>194</sup> A4) *equivocados*,<sup>195</sup> A5) *mal-entendedores*,<sup>196</sup> A6) *baderneiros*, A7) *contaminadores*, A8) *ignaros*, A9) *declinadores*, A10) *improvisadores*, A11) *tocadores*, A12) *solitários*, A13) *esteticamente decaídos*, A14) *tumultuadores*, A15) *cismados*, A16) *confidentes*, A17) *que querem encontrar dinossauros*, A18) *admoestadores*, A19) *explicadores*, A20) *que correm pelas galerias*, A21) *sonegadores*, A22) *manuseadores*, A23) *canônicos*, A24) *domingueiros* e A25) *trepados*.

Como adiantado, os casos anedóticos já comentados na tese não serão novamente apresentados nas seções deste capítulo reservadas ao *Anedotário públicos dos públicos*, podendo ser revisitados, no entanto, por meio das coordenadas trazidas pelas notas. Iremos reproduzir, no corpo do capítulo, apenas as anedotas ainda inéditas em nosso texto. Entendemos, em compensação, que o retorno aos episódios narrados de antemão, mediante as guias de rodapé, corresponde a uma forma de revolver a terra escavacada pela “formiga etnógrafa”, no sentido de trazer mais uma vez para a discussão aquelas situações que nos auxiliaram, até este momento, no movimento do “giro ao receptor” e, em especial, na atenção dispensada a seus gestos notadamente excêntricos; portanto, opacos às categorias de recepção consagradas pela história da arte com base nos programas artísticos, de um lado, e sugeridas pelas políticas culturais e institucionais calcadas na difusão dos bens simbólicos, de outro.

<sup>192</sup> O episódio alusivo aos *públicos arbitrários repressores* é apresentado nos capítulos 2 e 3, nesta seção e na seção 2.7 Público discursivo e contrapúblico como pontos de passagem, a propósito do temerário libelo de Jacinto Flecha (2017), “Pelourinho diante da Bienal” (\*AMD).

<sup>193</sup> O episódio alusivo aos *públicos arbitrários desavisados* é apresentado neste capítulo, na presente seção, a propósito da desvirtuada visita da “turma do Minduim” ao museu de arte da cidade, narrada por desenho animado baseado na HQ *Peanuts* (1973) (\*AMD), de Charles M. Schulz.

<sup>194</sup> O episódio alusivo aos *públicos arbitrários resistentes* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.8 Precedentes para um arquivo acerca da recepção em arte e para seus desdobramentos em forma de anedotas, a propósito da teima do escultor Sérgio Camargo em não se deixar levar pelas experiências sensoriais propiciadas pelos objetos relacionais de *O eu e o tu* (1967), de Lygia Clark, atitude rememorada pelo artista David Medalla em entrevista a Suely Rolnik (2011) (\*AMD).

<sup>195</sup> O episódio alusivo aos *públicos arbitrários equivocados* é apresentado no capítulo 2, na seção 2.8 Precedentes para um arquivo acerca da recepção em arte e para seus desdobramentos em forma de anedotas, a propósito da confusão feita por Ivanilda Santos Leme, prostituta e presidente da ONG Fio da Alma, com o nome e a figura de Lygia Clark – “Lygia Crack [sic] [...] uma mafiosa horrível” –, como lembrado por ela em entrevista a Suely Rolnik (2011) (\*AMD).

<sup>196</sup> O episódio alusivo aos *públicos arbitrários mal-entendedores* é apresentado no capítulo 1, na seção 1.3 Espectador reduzido ao olho, a propósito dos veredictos do crítico de arte Léon Degand, primeiro diretor artístico do MAM-SP, a respeito dos equívocos de grande parte do público da arte moderna, que em lugar de valorizar e fruir a forma plástica das obras privilegia o seu conteúdo temático e narrativo, conforme reportado por Honorato (2015) na publicação *World Biennial Forum*, do evento homônimo.

Iniciaremos cada uma das próximas quatro seções expondo acepções que o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) traz dos adjetivos *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários*, eleitos como emblemas da tipologia que temos constituído a partir da incursão longitudinal no *Arquivo Mediação Documentária*.<sup>197</sup> Dentre os significados apresentados pelo dicionário, privilegiaremos os que se relacionam mais diretamente com as modulações sugeridas por nosso *corpus*, na busca por circunscrever sentidos que auxiliem no reconhecimento, e extroversão, dos traços comportamentais e discursivos dos públicos fantasmagóricos com que estamos lidando. Aproveitamos para reforçar o caráter interdependente e intercambiável desses tipos ideais, existentes como frações que, não raro, se combinam num mesmo ato de recepção, particularmente quando se trata de figurar e caracterizar os gestos performatizados pelos detratores da arte – problema que enfrentaremos mais detidamente no último capítulo. Assinalamos, por fim, que se as definições das rubricas mestras da tipologia encontram-se estabilizadas no *Houaiss*, em contrapartida, nossas opções pelos quatro vocábulos qualificativos que a encabeçam procedem da imersão no caudal de situações estranhas reportadas pelas peças do arquivo. Ademais, os termos empregados para cunhar os subtipos são propositalmente *impressionistas*, livre-inspirados no teor mesmo das anedotas. É na oscilação entre os empenhos por *precisar* e *abrir passagem* para o inclassificável que forjamos um sistema de classificação “arbitrário e conjectural”, como não poderia deixar de ser, de acordo com Borges (1999, p. 94).

### 3.4 *Anedotário públicos dos públicos: confrontadores*

Os *públicos confrontadores* são assim classificados em virtude da disposição *antagonista* patente em seus atos de recepção no âmbito das artes visuais. Esse tipo ideal é derivado de situações em que as audiências e seus gestos documentados no *Arquivo Mediação Documentária* *confrontam* as condições, os temas, as formas, os discursos, as expectativas e os acordos envolvidos na exibição pública de determinadas obras e curadorias artísticas, além de *afrontarem* os protocolos e as regras estipulados pelas instituições que promovem tal exibição. A vocação para o *confronto* e a *afronta* condiz a uma das acepções do adjetivo trazidas pelo dicionário, que também aponta, ao consultarmos a definição do verbo *confrontar*, a propensão para *cotejar* coisas,

---

<sup>197</sup> Vale anotar que, embora a grande maioria das anedotas provenha das peças e registros contidos no *AMD*, nem todas elas advêm das seções do arquivo. Algumas são colhidas em nossas próprias mídias sociais digitais, em textos que não discutem diretamente a recepção artística e, também, em experiências avulsas vividas no âmbito artístico-institucional.



referências e valores, estabelecendo *comparações* entre eles. Soma-se a isso a disposição para se colocar *frente a frente* com alguém ou algo, de modo mais ou menos combativo. Quando tomado pelo viés jurídico, o verbo é avizinjado de *afrentar*, *afrontar*, *defrontar* e *enfrentar*, fazendo-se pronunciadamente convergente com o delineamento que buscamos ao acessar o substantivo *confronto*, em suas significações que apontam para o *choque* de interesses ou ideias, o *enfrentamento* de forças, o *conflito*, a *disputa* e mesmo a *guerra*.<sup>198</sup>

Repassados os sentidos dicionarizados da verve *confrontadora*, cumpre enlaçá-los com nosso *corpus*, testemunhando os modos heterogêneos, e disparatados, com que essa disposição se manifesta nos gestos receptivos recolhidos do *AMD*, traduzidos no *Anedotário públicos dos públicos* e organizados em nossa tipologia sob a rubrica inaugural – ponta de lança de nossa perplexidade diante dos eventos de 2017, no Brasil, envolvendo campanhas de abominação e ataques a obras e exposições de arte contemporânea. Aqui estão os *públicos confrontadores*, em uma visada que extrapola a conjuntura das ofensivas sistemáticas às artes visuais justamente para poder traçar seus contornos, de acordo com os subtipos que lhes dizem respeito:

C1) *Públicos confrontadores gatilhos*: Ver nota 169.

C2) *Públicos confrontadores trocadilhistas*: Ver nota 170.

C3) *Públicos confrontadores pregadores de peça*: Ver nota 171.

C4) *Públicos confrontadores iconoclastas*: Ver nota 172.

C5) *Públicos confrontadores difamadores*: Ver nota 173.

C6) *Públicos confrontadores porcos*: Ver nota 174.

C7) *Públicos confrontadores adulteradores*: Ver nota 175.

C8) *Públicos confrontadores repudiantes*: Ver nota 176.

C9) *Públicos confrontadores evasivos*: Ver nota 177.

C10) *Públicos confrontadores silenciosos*: Ver nota 178.

C11) *Públicos confrontadores aspirantes*: Dirigido por Andréa França e Ana Tereza Jardim Reynaud, o documentário *Presente dos Deuses* (2000) (\*AMD) enfoca a relação de guardas patrimoniais terceirizados com as exposições de arte contemporânea realizadas no local onde trabalham: o Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Baseado em

---

<sup>198</sup> A correspondência entre *confronto* e *guerra* nos será útil quando formos tratar, no próximo capítulo, das “guerras culturais” e das prováveis conexões dos ataques a exposições de arte contemporânea, no Brasil, com esse fenômeno de escala transnacional, inicialmente identificado e nomeado nos EUA pelo sociólogo James Hunter (1991, 2022).

entrevistas com quatro deles, o filme adota o argumento de que a convivência diária com arte enriquece a experiência de vida desses profissionais da segurança, em sua maioria apartados do universo artístico. A exceção nesse quesito fica por conta de Luiz Antonio da Silva, vigilante negro que, além de afirmar o seu orgulho por trabalhar no lugar onde foi assinada a Lei Áurea, declara: “Existe um artista dentro de mim” (Ibidem). Ciente das complexidades envolvidas no exercício dessa posição, ele pondera: “Mas eu só passo a ser esse artista no momento em que eu exponho” (Ibidem). Sabe-se, por seu relato, que Luiz desenvolve um trabalho em desenho, o qual pretende expor algum dia. Por uma decisão de roteiro, ele é colocado para entrevistar o artista visual Maurício Ruiz, cuja obra se encontrava em exibição no Paço Imperial naquele momento. Fardado, o vigilante dispara em direção ao artista todo de branco, em sua roupa e presença: “Agora, em termos financeiros, como é que o artista consegue?” (Ibidem).

C12) *Públicos confrontadores indignados*: Registrando no corpo a corpo ações de pichadores e os confrontos detonados por estas, o documentário *Pixo* (2009) (\*AMD), dirigido por Roberto T. Oliveira, traz uma intervenção coordenada por Rafael G. Augustaitiz, codinome Pixobomb, na faculdade Belas Artes, em São Paulo, no dia 12 de junho de 2008. A ação ocorreu na noite de inauguração da exposição da turma de formandos do bacharelado em artes visuais, da qual Rafael fazia parte, como bolsista. O ato teve início com um pichador encapuzado escrevendo com *spray* em um painel da mostra: “Se vc [*sic*] f...”, frase interrompida pelo empurrão desferido contra o escriba por um rapaz indignado com aquela forma de inscrição (Ibidem). A câmera registra, além dessa reação, uma aluna aos prantos, gritando: “Era o meu trabalho, seu filho da puta... sai daqui, sai daqui... prende esse filho da puta, meu” (Ibidem). O “meu”, no caso, era o segurança que foi chamado para arrancar o pichador da galeria. Sua retirada do prédio foi a senha para outros quarenta jovens iniciarem uma onda de pichações no interior e na fachada do edifício principal da Belas Artes, rabiscando letras pontudas, *tags*, símbolos, figuras e frases como: “Abra os olhos e verá a inevitável marca na História” (Ibidem). A investida provocou a troca de socos e pontapés entre seguranças e pichadores, até a chegada da polícia, que levou sete pichadores presos – incluindo Rafael. Os demais fugiram. As marcas deixadas nas paredes estimularam, por sua vez, comentários de repúdio da parte de alunos, professores e funcionários da instituição, com destaque para as palavras de José Campos de Oliveira, chefe da segurança: “Isso é coisa de incompetente, pessoas frustradas, cara que não vê objetivo na vida, analfabeto. Pô [*sic*], beleza é o pôr do sol, as cores no espectro maior, solar, luz branca, de onde vêm as cores

que nos alegram no dia a dia. É a arte, e não essa porcaria” (Ibidem). Também houve tempo de ouvir uma estudante na calçada da rua Dr. Álvaro Alvim, que diz: “Que merda é essa? Vai pichar na sua casa, velho” (Ibidem). Matéria do jornal *Folha de S.Paulo* (2008) (\*AMD) reproduziu, no mês seguinte, parte da carta encaminhada pela professora de Rafael, Helena Freddi, ao reitor da faculdade: “Considero criminosa a ação do aluno. Não considero essa ação como arte. Não considero a possibilidade de aceitar essa manifestação como trabalho de conclusão de curso”, parecer que integrou o dossiê preparado pela comissão interna montada para avaliar o caso, e que acabou decidindo pela expulsão do aluno.

C13) *Públicos confrontadores enfurecidos*: O site do artista João Loureiro (\*AMD), em seção dedicada a seus trabalhos, documenta um projeto desenvolvido por ele, em 2008, a convite do Centro Cultural São Paulo – CCSP. Intitulada *O fantasma* (2008), a proposição *site-specific* resultou em uma única fotografia, a qual registra operação envolvendo a cobertura com “roupas de fantasma” – tecidos brancos marcados com duas pequenas manchas ovais pretas – dos móveis, dos objetos e das pessoas de uma determinada área técnica desse centro cultural público. Parte de um programa interno voltado a estimular maior integração entre os diversos setores da instituição, a imagem enfureceu parcela dos funcionários, que exigiu providências imediatas de Martin Grossmann, diretor da instituição à época. Após idas e vindas entre a Direção do CCSP e a Secretaria Municipal de Cultura, a fotografia foi retirada de exposição antes do período previsto, sob ordem do então secretário Carlos Augusto Calil.

C14) *Públicos confrontadores linchadores*: Estampada na edição de 8 de junho de 1931 do jornal *Correio da Tarde*, a matéria “Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão” (\*AMD) documenta a reação inflamada de fiéis católicos à *Experiência n° 2*, do artista Flávio de Carvalho. Realizada no centro da cidade de São Paulo, na praça do Patriarca, quando por ali passava uma procissão de Corpus Christi, a ação fazia parte dos estudos do artista acerca da psicologia das multidões. Seu intuito, conforme reporta o jornal, era testar o grau de agressividade da massa religiosa quando exposta a situações discrepantes de seus dogmas e liturgias. Respeito aos direitos civis ou adesão irrestrita às crenças, o que falaria mais alto numa circunstância de desobediência ao ritual católico? Mantendo seu chapéu na cabeça e caminhando em sentido contrário ao do cortejo, o artista provocou a fúria dos devotos, que passaram a bradar “péo, péo, péo”, onomatopeia incitadora de linchamentos. Na iminência de ser espancado, Flávio de Carvalho deu um jeito de escapar, refugiando-

se no saguão da leiteria Campo Bello, na rua São Bento. Fechado naquele dia, o estabelecimento comercial foi adentrado pelo artista por um buraco na janela.

C15) *Públicos confrontadores espancadores*: No Anedotário marginal de *Artificial Hells* (\*AMD), Claire Bishop (2012, p. 100) relata um episódio envolvendo o *happening Meat Joy* [Alegria da carne], de Carolee Schneemann, ocorrido no primeiro Festival de Livre Expressão, em Paris, no ano de 1964. Na ação da artista, o público era exposto a gestos de transgressão física envolvendo performers seminus se contorcendo ao som de música *pop*, enquanto se lambuzavam com tinta e peças de frango e peixe crus. A despeito da excentricidade da cena protagonizada por Schneemann e seus pares, algo ainda mais estranho irrompeu durante o acontecimento: um homem subiu no palco e começou a estrangular a artista, batendo sua cabeça contra a parede do fundo. Mais terrível ainda foi que o público se manteve atônito e paralisado por um bom tempo, sem saber se a agressão fazia parte do *script*, ou não.

C16) *Públicos confrontadores acusadores*: No texto de introdução do livro *Sobre as ruínas do museu* (\*AMD), o historiador e crítico de arte Douglas Crimp (2005) se beneficia, em termos analíticos, da acusação famosa feita pelo senador de extrema-direita Jesse Helms a fotografias de autoria de Robert Mapplethorpe. Baseada na visão do senador – que enxergava nas fotos de nus masculinos um encadeamento entre homoerotismo, obscenidade e exploração sexual de crianças –, a acusação resultou numa lei que, a partir de 1989, passou a controlar os recursos federais para as artes nos EUA, inclusive no sentido de barrar projetos com temática homossexual. Até aquele momento, Crimp percebia na apropriação feita por Mapplethorpe do “estilo clássico”, notável em seus retratos de corpos nus, uma forma de o artista alinhar-se à tradição artística, renovando-a em termos estéticos (Ibidem, p. 8). Para surpresa do crítico, a acusação de Jesse Helms abria outra perspectiva para a compreensão do trabalho de Mapplethorpe, uma vez que fora o senador, e não o próprio Crimp, o primeiro a sugerir, embora indiretamente e por linhas tortas, que a obra do fotógrafo na verdade “interrompe a tradição”, caracterizando o erotismo como algo “abertamente homossexual” (Ibidem). Enquanto Crimp via os nus de Mapplethorpe pela ótica dos gêneros da arte – particularmente, a natureza-morta e o retrato –, o senador os enxergava “no contexto das imagens abertamente homossexuais”, exigindo deslocamentos por parte da crítica: da “estética de uma cultura tradicional de museu” para “uma subcultura gay autodefinida” (Ibidem, p. 10).

C17) *Públicos confrontadores bolinadores*: Em seu ensaio “Cultura e política, 1964-1969” (\*AMD), Roberto Schwarz (1975, p. 62) comenta a manutenção e até o crescimento da hegemonia cultural da esquerda no Brasil pós-64, “*apesar da ditadura da direita*” (grifo do autor). É nesse contexto que o autor comenta o ciclo inicial do Teatro Oficina, cujos espetáculos “fizeram história, escândalo e enorme sucesso em São Paulo e Rio” (Ibidem, p. 85). O *boom* se deu por conta, e a despeito, da exposição do público a cenas de brutalidade marcadas pelo “choque profanador” (Ibidem). Assim, era comum (ainda é) que o espectador da primeira fileira fosse agarrado, bolinado ou esbofeteado pelos atores e atrizes, situação inicialmente chocante aos menos avisados, mas prontamente incorporada pela plateia como parte do jogo. Ali, conforme o crítico, “o espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo”, ao passo que sua “fraqueza” é açulada e destacada em detrimento de seu “impulso” de ação (Ibidem, p. 87). Daí que, nas antípodas desse efeito previsível, ocorra a Schwarz imaginar uma situação em que o espectador não se deixe intimidar, liberando-se para “tocar uma atriz” (Ibidem). Neste caso, adviria todo um “desarranjo na cena, que não está preparada para isto” (Ibidem, p. 88).

C18) *Públicos confrontadores ladrões*: Em *Asalto armado al Museo de Bellas Artes* (\*AMD), a curadora e escritora Élide Salazar (1970) relata uma ação da guerrilha urbana venezuelana envolvendo obras de grandes nomes da arte europeia. Por ocasião da exposição “Cien años de pintura en Francia”, realizada no início dos anos 1960 em Caracas, um grupo entrou armado no museu por volta das 15h, enquanto cerca de quatrocentos escolares realizavam visitas guiadas à mostra, num dia de semana. Em menos de trinta minutos, os portadores das armas de fogo arrancaram cinco quadros da parede, que somavam algo em torno de 50 milhões de dólares. As pinturas eram de autoria de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Picasso e Braque. Durante as investigações sobre o roubo, os voos nacionais e internacionais foram cancelados na Venezuela, que se tornou foco da atenção mundial. Semanas antes, o presidente do país havia declarado guerra contra o Partido Comunista da Venezuela, que por sua vez reagiu intervindo em um evento de grande importância para a diplomacia do país. Depois de permanecerem desaparecidas por aproximadamente 74 horas, as obras foram recuperadas, possibilitando que a exposição fosse reaberta ao público – embora por somente mais cinco dias.

C19) *Públicos confrontadores cortineiros: Arte censura liberdade*: reflexões à luz do presente (\*AMD) é um livro organizado pela crítica e curadora de arte Luisa Duarte (2018), reunindo quase duas dezenas de contribuições, entre textos e entrevistas, de

agentes da arte no Brasil que discutem os atos de abominação dispensados a exposições artísticas, no segundo semestre de 2017, deflagrados por atores de extrema-direita. Na introdução ao compêndio, Duarte não economiza insígnias para identificar, e denunciar, a enxurrada detratora e seus protagonistas, lançando mão de noções como “cerceamento da liberdade de expressão”, “censura”, “neofascismo”, “onda reacionária”, “ataque à arte”, “força brutal”, “política de aniquilamento das diferenças”, “política da morte”, “necropolítica” e até mesmo “guerra cultural” (Ibidem, p. 7-9, 12). Contudo, após usar toda essa bateria em prol da resistência artística, a crítica afirma que a opção pela agenda moral, fulcro dos ataques às exposições, se presta a “uma dinâmica que fabrica uma espécie de cortina de fumaça com o objetivo de encobertar uma agenda mais ampla” (Ibidem, p. 13). Talvez ela não tenha se dado conta de que a própria agenda moral é a “agenda mais ampla” para os setores reacionários e tradicionalistas (e não somente para estes, diga-se), ligada à batalha pela *verdade*.

C20) *Públicos confrontadores irônicos*: Na mesma semana em que a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017) foi antecipadamente encerrada pelo Santander Cultural, em função de forte pressão exercida por parcelas ultraconservadoras da sociedade, a *Rádio Guaíba*, de Porto Alegre, em seu programa “Esfera Pública”, promoveu um debate ao vivo entre o curador da exposição, Gaudêncio Fidelis, e dois representantes do Movimento Brasil Livre – MBL, Paula Cassol e Arthur do Val. Registrado em áudio e vídeo, o programa pode ser encontrado, na íntegra, no YouTube (\*AMD). Ali, no trecho inicial da gravação de uma hora e meia, vê-se que enquanto o curador da mostra censurada explicava, a pedido do apresentador do programa, a natureza da exposição, Arthur do Val fazia anotações em uma folha de papel. Entre as notas, é possível que estivessem fragmentos da fala de Fidelis como: “É uma exposição de grande envergadura”; “Foi criada para tratar de um conjunto de problemas artísticos que acho fundamentais para a contemporaneidade”; “Possui alto teor acadêmico” (Ibidem). Conhecido pela virulência ressentida de seus posicionamentos públicos, veiculados em seu canal de YouTube intitulado “Mamãe Falei” (expressão que também lhe serve de apelido), Arthur do Val toma como gancho de suas condenações à exposição e ao curador as afirmações autoelogiosas deste último. Em sua explanação acelerada e monolítica, o ativista de direita começa dizendo que “em uma parte eu concordo com o curador... quando ele diz que a exposição é de alto teor acadêmico” (Ibidem). Ironizando não ter a mesma capacidade para entender esse teor, e nem gozar de nível intelectual suficiente para debater com o eminente curador, Mamãe Falei dispara:

“Talvez eu ainda não tenha entendido a genialidade [presente] em um homem fazendo sexo com cabritos, exposto para crianças, e numa roupa [*O eu e o tu* (1967), de Lygia Clark] em que as crianças podem se tocar e explorar as sensações dos seus gêneros, ainda que opostos a seus corpos de nascença” (Ibidem).

C21) *Públicos confrontadores rasuradores*: Em *Iconoclasia*: historia y psicología de la violencia contra las imágenes (\*AMD), estudo do historiador da arte David Freedberg (2017) traduzido para o espanhol pela editora argentina Sans Soleil, ficamos sabendo que *Storyville Portrait* [Retrato de Storyville] (c. 1912), série do fotógrafo norte-americano E. J. Bellocq, teve parte de seus retratos mutilado. Melhor dizendo, teve os rostos de prostitutas de bordéis de Nova Orleans, estampados nas fotos, suprimidos por um nervoso gesto gráfico de apagamento. Valendo-se de tinta preta e, ao que tudo indica, de uma pena, o autor das rasuras coíbia, conforme o historiador, os traços mais evidentes da personalidade das modelos e, portanto, aquela que seria a “expressão animada” das mesmas (Ibidem, p. 55). Mais do que isso, “arrancava-lhes a individualidade que poderia ter feito delas figuras sedutoras”, inclusive para aquele que as censurou (Ibidem). O mais surpreendente da análise de Freedberg, contudo, é que ele toma esse conjunto de fotografias rasuradas como um (novo) objeto de fruição, de saída incômodo. Ele diz, nesse sentido, que “ver esse tipo de imagens atacadas e danificadas sempre provoca um choque” nos espectadores de segunda geração, os quais “de certa forma percebem que esses ataques não se aplicam apenas aos corpos que eles veem, mas também, de maneira perturbadora, sobre seus próprios corpos” (Ibidem, p. 55-56).

C22) *Públicos confrontadores fantasmas*: Em “A hora das instituições”, artigo publicado em 2018 na revista *Jacaranda* (Brazilian Art Under Attack!) e, no mesmo ano, transposto para o livro *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente* (\*AMD), o historiador da arte Sérgio Bruno Martins (2018) recorre a uma imagem usada pelo artista britânico David Batchelor para descrever a relação entre a arte contemporânea e o público: “um encontro às escuras com um fantasma”, no sentido de uma aproximação fantasiosa repleta de não reconhecimentos (Ibidem, p. 27). Martins evoca tal cena alegórica logo no início de seu texto, para tratar dos ataques a exposições de arte no Brasil, fenômeno que irrompeu e se avolumou vertiginosamente no segundo semestre de 2017, tendo na exposição “Queermuseu” o primeiro alvo de setores reacionários da sociedade brasileira. O historiador afirma que, na mencionada conjuntura, a descrição de Batchelor “ganha[va] verdadeiros contornos de filme de terror”, ao passo que essa quimérica película documental apresentava “artistas, curadores e instituições perdidos e assustados

numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais” (Ibidem). Guiados pela moral familiar e por dogmas cristãos, esses espectros “do bem” deflagraram ataques verbais e físicos a funcionários e frequentadores de museus, ameaças de morte a artistas, convocações a curadores para depor e abaixo-assinados pedindo o fechamento de exposições e instituições de arte.

C23) *Públicos confrontadores bairristas*: Por ocasião da chamada pública para o dossiê Censura e políticas culturais (2018), organizado por Cayo Honorato e Graziela Kunsch para o periódico *Políticas Culturais em Revista* (\*AMD), procuramos Daniela Labra para realizar uma entrevista a respeito dos ataques dirigidos a obras da segunda edição de Frestas – Trienal de Artes, “Entre Pós-Verdades e Acontecimentos” (2017), em cartaz no Sesc Sorocaba, pela qual ela respondia como curadora geral. Intitulada “Públicos controversos – Entrevista com Daniela Labra” (2018), a contribuição incorporada ao dossiê extrapola o problema dos ataques baseados em questões morais de gênero e sexualidade, também incidentes naquele contexto, para jogar luz sobre outros questionamentos endereçados à mostra. Um deles – registrado no *Departamento de Reclamações* (2016-), proposição artística do coletivo norte-americano Guerrilla Girls composta por ampla superfície em forma de “quadro negro”, no qual os visitantes da Trienal podiam deixar anotados seus protestos, publicizando-os – referia-se à queixa de um habitante da cidade do interior paulista: “Abaixo a artistas *outsiders* e prepotentes, que ficam duas semanas na cidade e acham que veem e compreendem melhor a cidade do que os próprios moradores. Mais humildade!” (Ibidem, p. 181-182). O cidadão sorocabano se referia a intervenções artísticas realizadas além dos muros do Sesc, em diferentes espaços da cidade. De acordo com a curadora, tratava-se de estabelecer uma relação em nível mais estrutural com o contexto local, mediante trabalhos comissionados pela Trienal, e que, em vez de duas semanas, os artistas forasteiros permaneciam pelo período de um mês em residência no município, estudando-o e arquitetando suas intervenções.

C24) *Públicos confrontadores de prontidão*: No texto “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (\*AMD), a socióloga Nathalie Heinich (2022, p. 124) reúne, sistematiza e comenta uma série de “casos”, “incidentes” e “anedotas” recolhidos por ela nos contextos francês e norte-americano, para efeito de análise comparativa acerca de controvérsias envolvendo gestos de repúdio à arte contemporânea em ambos os países. Ali, ela lança mão de um exemplo pitoresco para ilustrar o vigor com que se dão os protestos cívicos em torno da arte contemporânea nos EUA. Ocorrida



em Chicago, a mobilização reportada pela socióloga chama atenção pela rapidez e eficácia com que repeliu uma obra do estudante de arte David Nelson, a qual desafiava as identidades negra e homossexual. Exibida na galeria da escola do Art Institute of Chicago, na exposição anual dos estudantes, em 1988, a pintura *Mirth and Girth* [Hilaridade e circunferência] trazia um retrato grosseiro, de corpo inteiro, de Harold Washington, primeiro prefeito negro dessa metrópole. Obeso, ele aparece vestido apenas com roupas íntimas femininas brancas e rendadas, segurando um lápis na mão e olhando desoladamente para o espectador. Dispostas a defender suas causas, organizações civis que se sentiram ultrajadas acionaram vereadores da cidade, que prontamente se dirigiram à escola. Um deles, ao entrar na exposição, deixou claro que portava uma arma de fogo, enquanto outro removia o quadro de lugar, apoiando-o no chão, de frente para a parede, como se colocasse a pintura de castigo. Com a saída da dupla de vereadores do espaço expositivo, um estudante pendurou novamente o quadro em seu lugar. Outros três vereadores baixaram na exposição, agora para tentar retirar o quadro da escola. Impedidos por um funcionário, os políticos desviaram o caminho e levaram o quadro – cuja tela já apresentava um corte de 13 centímetros – até o escritório do diretor da escola. Um dos vereadores ameaçou queimar a obra no gabinete do diretor, mas foi dissuadido por um tenente presente no local. Após consultarem o superintendente da polícia municipal por telefone, os intercessores foram orientados a levar a pintura sob custódia policial, com base na alegação de que ela fazia “incitação ao motim”. De posse da obra embrulhada em papel pardo, os vereadores se dirigiram a um carro de polícia estacionado na porta da escola. Essa movimentação foi transmitida pela televisão, que difundiu o incidente, com os gritos e acusações trocados entre vereadores e estudantes. Enquanto os primeiros carregavam a pintura para o veículo da polícia, os alunos os chamavam, aos berros, de “filisteus” e “fascistas”. Após a deflagração da controvérsia, dezessete ameaças de bomba foram registradas na escola.

C25) *Públicos confrontadores surradores*: No romance *Solução de dois Estados* (\*AMD), o escritor Michel Laub (2020) narra um episódio em que a artista performática Raquel Tommazzi é vítima de uma surra pública. O caso se passa em um evento promovido pelo Instituto Cultural Pontes, braço do Banco Pontes de fomento à cultura (via leis de incentivo fiscal), no Hotel Standard, em São Paulo, a duas quadras da avenida Paulista. Ocorrido no dia 6 de fevereiro de 2018, o quinto da programação da primeira edição da “Semana Pontes de Cidades e Convívio”, o debate “O corpo político” reuniu Ieda Sonda, presidente da Associação Interamericana de Mulheres Vítimas da Violência

no Trabalho, Gabriel Novais, pesquisador do Instituto Democracia e Memória, e a performer Raquel Tommazzi – para quem se tratava de “um simpósio de gente bem-intencionada” (Ibidem, p. 13, 38-39). O relato da surra se dá em primeira pessoa, com a vítima contando que o ataque sofrido por ela, após ter ficado nua, fora filmado por pessoas da plateia de seiscientos lugares, que estava praticamente lotada. Nenhum dos presentes interveio no ato de brutalidade, nem sequer acionou a segurança do local para fazê-lo. O vídeo de celular gravado da quinta ou sexta fileira mostra a artista obesa apanhando no palco, de um homem saído da plateia que portava uma barra de ferro. No registro é possível testemunhar os golpes sofridos por Raquel, o primeiro na altura do peito e o segundo dirigido ao seu rosto. O estrago da segunda pancada não foi maior porque a vítima (sobrevivente, na verdade) conseguiu colocar a mão na frente, o que não impediu que seu nariz fosse amassado e entortado. Raquel conta, ainda, que após largar a barra o agressor continuou desferindo socos e chutes contra ela, diante da plateia atenta e omissa. Sobre os golpes iniciais e finais, a artista se pergunta: “Apanhei como uma cadela, uma galinha ou uma vaca?” Para logo responder: “Eu acho *vaca* a palavra certa. Porque é isso que uma mulher gorda sempre vai ser” (Ibidem, p. 13, grifo do autor). Era isso, aliás, que o agressor dizia a ela no instante da agressão: “*Quer apanhar, Vaca Mocha?*” (Ibidem, p. 14, grifo do autor).

Apresentadas e recolocadas as vinte e cinco anedotas e subtipos relacionados aos atos de recepção performatizados por *públicos confrontadores*, vale destacar alguns aspectos que nos subsidiam no trabalho de *figurar a disposição* afrontadora – crucial para conceber as atividades praticadas pelos detratores de vertentes da arte contemporânea comprometidas com pautas progressistas, foco do próximo capítulo. A síntese das linhas de força sugeridas pelas historietas reportadas com base nas peças do *AMD* passa pela constatação dos *momentos de tensão* gerados por formas receptivas decididamente estranhas aos programas artísticos e institucionais em jogo. Outro aspecto comum diz respeito às *inversões de posições*, quando audiências variam da condição de entidades endereçadas para a de entidades que endereçam, interpelando as instâncias às quais originalmente cabia forjar e disseminar as expressões artísticas. Surge então a pergunta: *quem é público de quem, e do quê?* Nessas trocas de postos conflituosas abundam situações de *não reconhecimento mútuo*, baseadas em *discrepâncias* e *opacidades* socioeconômicas, político-ideológicas, de gênero, étnico-raciais, estéticas e, sobretudo, culturais – esta última se revelando não apenas pela perspectiva dos capitais culturais

assimétricos, mas também, e mormente, pelo viés dos *incompatíveis crivos morais e de comportamento*.

Nessa porção do *Anedotário públicos dos públicos*, também percebemos que, nas relações discursivas e performativas proporcionadas pela arte, constituem-se arenas temporárias povoadas por *provocações e expressões mais e menos violentas*. Nos casos mais agudos, deparamo-nos com formas de manifestação em que *a fúria e a intolerância dão o tom*, descambando para a agressão. Esses sentimentos se evidenciam tanto pelo *teor* dos enunciados e condutas dos públicos confrontadores quanto pela *forma* como eles se manifestam – com a indecorosidade e a hostilidade que, não raro, os caracterizam. Suas falas e atitudes enfeixam percepções, emoções e formulações incitadas por atitudes e obras artísticas, assim como por ofertas institucionais que *desafiam seus valores mais íntimos*, amiúde relacionados a questões corporais, feministas, raciais, de gênero, sexualidade e religião – problemáticas centrais das ditas “guerras culturais”, fenômeno que teremos oportunidade de detalhar no capítulo vindouro, com base em nossos casos de estudo. Certos episódios, considerando a *carga fantasmagórica* que portam, lembram *cenas de filmes de terror*, para repor analogia presente numa das anedotas, haja vista seus enredos envolvendo truculência, medo, conspiração, perseguição, ameaça, intimidação, ataque físico e tentativas de aniquilamento do *inimigo* – não mais visto como um adversário, como preconiza o rito político democrático.

Nessa dinâmica de mão dupla, em que os atos de recepção são observados do ponto de vista *daquilo que os públicos dizem e fazem* com o que lhes é apresentado a título de arte, e com quem os apresenta, flagramos uma série de *ambivalências*. Estas se deixam apreender, por exemplo, (i) em ocasiões nas quais as respostas à arte e à sua institucionalidade são tomadas como objetos de atenção, e repulsa, invertendo a equação inicial; (ii) em acusações moralizantes que, em contrapartida, abrem novas perspectivas para a crítica de arte; (iii) em análises crítico-normativas que tomam reações viscerais de uma audiência tomada pelo pânico moral como mera cortina de fumaça para os problemas que de fato importariam; (iv) em contextos expositivos nos quais os fruidores se sentem tão desconcertados, ou mesmo seduzidos, diante do que se mostra a seus olhos que o único gesto que lhes parece possível é atacar as imagens; (v) em alterações nas quais os argumentos usados por uns são astutamente desvirtuados pelo sarcasmo de outros; ou (vi) em controvérsias nas quais agendas progressistas e reacionárias se embaralham, confundindo-nos. Certos atos, contudo, são demasiado terminantes em seu ódio para permitir qualquer ambiguidade. Evidentemente, essas anotações não esgotam os

problemas trazidos pelas anedotas apresentadas sob a rubrica dos *públicos confrontadores*, mas ajudam a captar parte de suas bases comportamentais e discursivas, servindo-nos de instrumentos para a descrição e análise de casos específicos na manobra final da tese.

### 3.5 *Anedotário públicos dos públicos: narradores*

Os *públicos narradores*, por sua vez, são designados dessa forma em virtude da vocação que apresentam para *contar histórias* a partir do contato com as obras, curatorias, exposições e instituições de artes visuais com que se relacionam publicamente, conjugando-as com *suas próprias visões de mundo e idiossincrasias*. Essa rubrica procura registrar, portanto, a *tendência à fabulação, ou à projeção, de narrativas e versões* assentadas em critérios, referências, valores e imaginários alheios aos vislumbres da arte, ao passo que *deturpam e frustram* suas abordagens desinteressadas e/ou suas promessas de emancipação. Já não se trata – deixando-nos conduzir pelos excêntricos atores estudados – de conceber os “narradores” como aqueles que (em chaves normativa e idealista) deveriam aprofundar o ideal libertário da arte,<sup>199</sup> mas de reconhecê-los (em termos descritivos e pragmáticos) como *cultivadores de histórias menos creditáveis, ou até mesmo indesejáveis, dos pontos de vista artístico e estético*.

Quando nos atemos às acepções do adjetivo trazidas pelo dicionário, vemos que o tipo ideal em questão é representativo da pessoa *que narra, conta e relata* situações e coisas, dizendo respeito à *figura que possui a função de enunciar o discurso* e que, assim, assume o posto de *protagonista da comunicação narrativa*. Nesse ponto aparece a *alternância, e concomitância, do fruidor com o enunciador*, daquele que recebe estímulos com aquele que os emite. O Houaiss menciona essa personificação híbrida a propósito do narrador no teatro: figura que faz comentários durante o desenrolar da peça, servindo de *intermediário* entre a ação dramática e a plateia – sugerindo-nos conceber os *públicos narradores como nossos mediadores nesta pesquisa*, junto com as outras três tipificações. Finalmente, ao explorar o verbo *narrar*, deparamo-nos com aquela que seria a atividade essencial do narrador: *contar fatos reais ou imaginários* por meio da escrita, da oralidade ou de imagens. Cumpre, agora, dedicar atenção ao que eles nos contam, ordenando-os conforme seus subtipos:

N1) *Públicos narradores conspiratórios*: Ver nota 179.

---

<sup>199</sup> Algo dessa concepção idealista dos públicos *como* narradores pode ser depreendido, a nosso ver, das ideias desenvolvidas por Jacques Rancière (2012, p. 7-26) no texto “O espectador emancipado”.

N2) *Públicos narradores fofoqueiros*: Ver nota 180.

N3) *Públicos narradores frustrados*: Ver nota 181.

N4) *Públicos narradores altruístas*: Ver nota 182.

N5) *Públicos narradores evocativos*: Ver nota 183.

N6) *Públicos narradores desaparecidos*: Ver nota 184.

N7) *Públicos narradores edificantes*: Na série *Obra Revelada* (2007) (\*AMD), do Itaú Cultural, o professor de história da arte Jorge Coli se dedica a escutar leituras de obras de arte verbalizadas por públicos não especializados, as quais são filmadas nos locais de exibição das peças (escolhidas pelos entrevistados) e transformadas em programas de vídeo com duração média de dez minutos. Em um deles, o então recepcionista da Pinacoteca do Estado de São Paulo Edilson de Souza – que também é pastor evangélico – comenta o quadro *Ventania* (1888), de Antônio Parreiras. Depois de ouvir uma interpretação de caráter literário-metafórico-edificante da parte do recepcionista, o professor tenta desviar o rumo da conversa, chamando atenção para as pequenas plantas pictórica e minuciosamente representadas no canto inferior da tela. Ao que Edilson atalha: “Então, o que eu acho interessante, professor, é essa estrada. Se vale fazer uma associação com a nossa vida, ela é uma subida, né? E a gente sabe que depois de uma crise, de um momento de angústia, querendo ou não a gente acaba crescendo, subindo. Você cresce na experiência, na maturidade, você se torna mais forte” (Ibidem).

N8) *Públicos narradores zombeteiros*: Na publicação impressa *Edifício Recife* (\*AMD), os artistas Barbara Wagner e Benjamin de Burca (2018) editam e veiculam excertos de entrevistas com porteiros que trabalham em prédios residenciais na capital pernambucana. Enquadrados em uma lei municipal dos anos 1960, os edifícios destacados pela dupla estão obrigados a manter obras artísticas tridimensionais em suas áreas de entrada. Posicionadas nas proximidades das guaritas dos prédios, essas obras são diariamente observadas e, não raro, conservadas pelos porteiros. Oliveira, então empregado no Edifício Esmeralda, se refere nos seguintes termos à escultura de ferro pintado instalada junto à guarita na qual cumpre suas jornadas: “Isso aí é uma folha. Não acho que seja uma obra de arte, é muito simples. Quando a arte é bonita eu acho bonita, mas essa é horrível. Não sou do ramo, mas você olha assim e vê a coisa mais feia do mundo. Tanto é que um dia eu pinteí e só depois soube que nem podia ter pintado, era pra deixar enferrujando mesmo” (Ibidem).

N9) *Públicos narradores artistas*: No primeiro final de semana da 28ª Bienal de São Paulo, intitulada “Em vivo contato” (2008), um grupo de aproximadamente quarenta

pichadores entrou no pavilhão expositivo, escrevendo nas paredes, colunas e guarda-corpos brancos do segundo piso do edifício, mantido vazio pelos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen (2008) sob a designação de “Planta livre”. A iniciativa dos pichadores contrariava a expectativa de que o espaço vazio fosse ocupado por visitantes que ali se dispusessem a “colar stickers, fazer barcos de papel, ou tocar música”, de acordo com o vislumbre da dupla de curadores, registrado por eles em artigo publicado no jornal *Folha de S.Paulo* (\*AMD) (Ibidem). À acusação destes de que os pichadores pretendiam vandalizar as obras expostas no terceiro piso, a integrante do grupo Caroline Pivetta (a única que acabou presa) respondeu, em uma entrevista publicada no mesmo jornal (\*AMD): “A gente não queria estragar as obras, mesmo porque não tinha obra [no segundo piso]. A obra, ali, nós que íamos fazer” (MUNIZ, 2008).

N10) *Públicos narradores afetivos*: No catálogo *A marquise, o MAM e nós no meio* (\*AMD), resultante da exposição de mesmo nome, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (2018), as páginas reservadas à reprodução das obras expostas trazem, em vizinhança aos registros fotográficos das peças, enunciados interpretativos procedentes dos públicos e agentes envolvidos com o projeto. Nessa seção aparecem excertos de leituras produzidas a partir das obras por frequentadores da marquise, educadores e estagiários do Educativo MAM, estudantes, seguranças terceirizados do museu, artistas, curadores e, ainda, pela bibliotecária da instituição. Entre esses registros, estão os comentários de Caio Zanutto, ator e bailarino, sobre *Umbigo da minha mãe (da série Dor/Adversus Aestus)* (1993), fotografia da artista Vilma Slomp: “A primeira vez que eu vi essa obra, eu achei que era uma pintura de uma caverna, ou de uma coisa saindo de outra coisa. Quando eu cheguei perto, identifiquei que era o umbigo da mãe da artista, e a imagem me ‘pegou’. A minha sogra é de Florânia, na região do Seridó, no sertão do Rio Grande do Norte. Eu tenho uma ligação forte com o centro dela e com as raízes dela no Nordeste. A foto do umbigo me faz pensar em vínculo e me leva a perceber que sou mais próximo da minha sogra do que da minha mãe, que nasceu no interior de São Paulo” (Ibidem, p. 130).

N11) *Públicos narradores emuladores*: Na plataforma de *home office* do Sesc, instituição em que trabalhamos, Sergio Seabra – possivelmente atento às anedotas integrantes desta tese, algumas delas previamente compartilhadas por nós no Facebook – reportou que, após dar por concluída a “obra” que fizera, Helena, sua filha àquela altura com 5 anos, registrou em foto o arranjo montado na sala de sua casa: sobre dois pufes, dispôs em fileira um bibelô em forma de pato, um copo plástico da Brahma de ponta-

cabeça, um rolo de papel alumínio, uma mangueira plástica azul e uma imagem talhada em madeira; no vão entre os dois pufes, equilibrou um trançado de palha, sobre o qual colocou o carrinho de plástico da boneca Polly. Logo em seguida à foto tirada com o celular da mãe, sua amiga Liz perguntou se, agora, poderia finalmente pegar o carrinho da Polly para brincar. Ao que Helena respondeu assertivamente: “Não! É uma escultura de museu, não pode tocar em nada.”

N12) *Públicos narradores aquários*: No documentário *Mixtape 2: Videobrasil* (2014) (\*AMD), do projeto homônimo dirigido pelo curador Paulo Miyada, o roteiro dos diálogos com crianças frequentadoras do Sesc São Carlos se baseia em questões sugeridas por obras exibidas no 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, em sua itinerância pela cidade do interior paulista. Indagado por Raphaela Melsohn, mediadora da exposição, sobre “o que são os artistas”, o menino Nicolas se lembra de Claude Monet, numa resposta que soa pouco apropriada à interlocutora, preocupada em discutir arte em termos contemporâneos (Ibidem). Daí que à compreensão do garoto sobre desenho e pintura Raphaela acrescenta a importância da linguagem do vídeo. O adendo serve de gancho para que obras videográficas sejam intercaladas às falas das crianças, produzindo conexões com as conversas. Por essa lógica de edição, o tema da religião surge no diálogo acompanhado de cenas de *Sergio e Simone* (2007-2014), videoinstalação na qual a artista Virginia de Medeiros apresenta as faces “travesti” e “pastor evangélico” de uma mesma pessoa, cuja primeira persona tem por missão zelar pela Fonte da Misericórdia, minadouro de Salvador onde se cultuam orixás. “Você reza?”, pergunta a certa altura a interlocutora de Nicolas, que responde: “Às vezes eu esqueço, porque fico com muito sono..., mas normalmente eu rezo... para não ter pesadelo” (Ibidem). Num surpreendente vaso comunicante com as águas de Simone, o garoto narra um de seus pesadelos: “Sonhei que eu estava dentro do jogo do Mario Bros... aí, eu fui dentro de uma cachoeira, e dentro dessa cachoeira tinha outra cachoeira, e atrás tinha outra, outra e outra” (Ibidem).

N13) *Públicos narradores criativocionistas*: O artista Bruno Moreschi, ao ser convidado para participar da 33ª edição da Bienal de São Paulo, buscou construir uma plataforma voltada a recepções e compreensões plurais da mostra, para além de seu discurso oficial. Materializada no *website Outra 33 Bienal de São Paulo* (2018) (\*AMD), a plataforma traz entre seus diversos conteúdos a seção “Reações do público”, apresentada como um “arquivo alternativo” organizado em colaboração com os mediadores do departamento educativo da instituição. Estes mantinham contato com o artista usando um aplicativo de mensagens, por meio do qual transmitiam a Moreschi

certas reações dos públicos presenciadas por eles, com notada predileção pelas mais idiossincráticas. É o que se vê na narrativa criada coletivamente por estudantes do quinto ano de uma escola pública de Campinas (SP), durante visita ao núcleo expográfico curado pela também artista Sofia Borges: “Antes tudo era um planeta cheio de luzes, bichos. Todos os bichos eram cegos. As rochas ainda não eram formadas. Tudo era grande e misturado e colorido, com o sol se pondo. Aves estranhas botavam ovos dourados. As sanguessugas foram acabando com a humanidade. Surgiu uma doença chamada *spiritofilia*, que matou todas as sanguessugas. Só que foi deformando as pessoas. Tinha uma semente gigante, caiu um raio, abriu ela. E o conteúdo era curativo. A semente e os raios também fizeram surgir montanhas. Começaram a surgir outros planetas coloridos e começou a surgir água. Começou a surgir plantas e árvores. Então foi possível fazer um barco e transportar quem estava doente para um lugar seguro onde tinha sementes. E aí eles começaram a fazer objetos de barro” (Ibidem).

N14) *Públicos narradores piadistas*: O *Diário do busão*: visitas escolares a instituições artísticas (2017) (\*AMD), peça documentária resultante de nossas incursões etnográficas em visitas educativas com alunos da rede pública de ensino a equipamentos de arte da cidade de São Paulo, registra resposta jocosa de um estudante adolescente a indagação feita por um arte-educador do Instituto Tomie Ohtake. Este, por sua vez, trazia uma bolsa de pano presa à cintura, de onde sacava sistematicamente pranchas ilustradas relativas à produção da artista nipo-brasileira que dá nome ao instituto. Esse era um expediente corrente na etapa de acolhimento dos grupos de visitantes escolares, voltado a introduzi-los ao repertório visual de Tomie, marcado pela abstração informal e colorismo. Um desses gestos do educador, que sempre eram acompanhados de perguntas sobre as impressões dos jovens sobre as peças retratadas nas fotografias, trazia a imagem da obra *Sem título* (1999-2000), escultura em metal com 23 metros de comprimento e vinte toneladas, situada no Parque Industrial da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração – CBMM, em Araxá (MG). Diante da reprodução de uma forma escultórica monumental, em tira achatada e contorcida, o jovem respondeu com uma só palavra: “Bacon!” (Ibidem).

N15) *Públicos narradores fabulistas*: A recepção da arte entendida como ato, como uma forma de agir, aparece em chave alegórica no filme de Alexander Sokurov, *Arca Russa* (2002) (\*AMD), rodado nas galerias do Museu Hermitage, em São Petersburgo. Nesse plano-sequência de uma hora e meia, o personagem misterioso vivido por Sergei Dreiden, um certo Marquês, flana pelas galerias da coleção rica de obras,



comentando-as, cantando, dançando e conversando com outros visitantes. Um desses diálogos é travado na galeria italiana do museu, com dois supostos amigos do narrador do filme, cuja presença se dá exclusivamente pela sua voz em *off*. Apresentando o Marquês, esse “europeu que está viajando pela Rússia”, ao médico Oleg Konstantinovitch e ao ator Lev Mikhailovich, o narrador os deixa diante de uma pintura de Tintoretto. Mas não sem o Marquês, antes disso, se queixar do cheiro de formol emanado de seus interlocutores russos, a quem ele provoca: “É a beleza que lhes interessa ou apenas a sua representação?” (Ibidem). O médico tergiversa: “Não, Sr. Marquês, estamos apenas descansando [no banco desta galeria]” (Ibidem). Mas, notando que ao “europeu” o que interessa é a arte, Oleg diz que vai lhe mostrar “um quadro lindíssimo”: *O nascimento de João Batista* (1550), do pintor italiano (Ibidem). Com empáfia, o Marquês diz já conhecer o quadro, de sua última visita ao Hermitage, acrescentando inclusive a origem da peça: Coleção Crozat, de Paris. Ele conta à dupla que o quadro fora adquirido por Catarina II, em 1772. Esclarecimento que o médico ironiza: “Mas tudo isso é para especialistas... a nós o que interessa é o detalhe”; a afirmação é acompanhada do movimento de corpo deste em direção à pintura (Ibidem). Colocando a mão a menos de um palmo da tela, o médico pede que o Marquês “olhe bem para aqui”, para o trecho em que aparecem pintados em primeiro plano, na base da composição, uma galinha e um gato, o qual se posiciona e olha para a ave como quem estivesse prestes a atacá-la: “São figuras simbólicas”, diz Oleg, para logo sentenciar que “a galinha simboliza a avareza, a ganância, e o gato, o cinismo, a crueldade” (Ibidem).

N16) *Públicos narradores ordenadores de afazeres*: No contexto do projeto “Mediação como [prática documentária]” (\*AMD), desenvolvido por Cayo Honorato (2011-2012) no Centro Cultural São Paulo – CCSP, por meio do Edital de Mediação em Arte, o mediador se propôs entrevistar públicos e funcionários da instituição, a fim de levantar, entre outros, “relatos sobre suas relações com a arte”. Entre os primeiros, Honorato encontrou a chance de abordar a frequentadora Maria Regina, no momento em que ela repousava sobre a obra *Memória das águas* (2006), concebida pela artista Amélia Toledo especificamente para o jardim suspenso do centro cultural. Na entrevista com a usuária da instalação, Honorato é informado de que Maria Regina trabalha como ascensorista na Beneficência Portuguesa, hospital vizinho ao CCSP, e que assiduamente busca aquele espaço-obra antes do início de seu expediente. Curioso com esse fato, o mediador-entrevistador indaga o motivo dessa assiduidade, ao que Maria Regina esclarece: “Eu fico pensando nas minhas coisas do dia que eu vou fazer, ou então em

alguma coisa que eu deixei de fazer” (Ibidem). Ela ainda acrescenta que a escolha daquele local para suas ordenações mentais se deve às características de “um lugar assim distante para pensar melhor nas coisas... bem sossegado, pra você refletir alguma coisa que você está pensando... pensar em alguma coisa melhor... pôr algumas coisas em dia na cabeça” (Ibidem). Pela transcrição da entrevista, notamos que o usufruto de *Memória das águas* está incorporado ao cotidiano da ascensorista, que sempre que consegue chegar um pouco mais cedo ao trabalho recorre aos bancos de pedra desenhados por Amélia Toledo, a fim de ordenar seus pensamentos e afazeres: “Ponho tudo na cabeça e já vou para o serviço” (Ibidem).

N17) *Públicos narradores republicanos*: Transferido, em 1922, do Ministério da Guerra para o então recém-criado Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, o retrato a óleo de Dom Pedro II traz marcas alusivas aos rasgos produzidos no rosto da figura por militares de baixa patente, em 15 de novembro de 1889, data da Proclamação da República, fato reportado por Gabriela da Fonseca (2020), em seu artigo “Entre vandalismo e patrimônio” (\*AMD). Vandalismo para os monarquistas, gesto legítimo para os republicanos, os cortes na tela foram preservados até a década de 1970, quando o quadro foi restaurado, com a face do ex-imperador sendo reconstituída – sem que tenha sido feita qualquer menção ao procedimento nos relatórios do laboratório de restauração do museu. No início dos anos 2000, foi formada uma comissão técnica na instituição, que decidiu devolver as marcas dos rasgos originais, retraçando as linhas de corte com tinta acrílica cinza.

N18) *Públicos narradores politicamente incorretos*: Em seu artigo “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (\*AMD), Nathalie Heinich (2022) evoca um “caso” ocorrido na Califórnia, na cidade de Concord, que teve a escultura pública *Spirit Poles* [Postes espirituais] (1989), de Gary Rieveschl, como deflagradora de uma contenda a respeito da pertinência de seu financiamento e instalação em local público. Formada por duas longas séries paralelas de postes de alumínio pontiagudos, posicionados diagonalmente em graus irregulares, a obra é comentada nos seguintes termos por um habitante da cidade: “Ela mostra que os internos assumiram o manicômio!”, dando a entender que os assuntos de interesse geral da comunidade e urbanidade de Concord estavam entregues a pessoas com doenças mentais (Ibidem, p. 143).

N19) *Públicos narradores parodistas*: Vendo sua sensibilidade religiosa afrontada, os ativistas do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO armaram uma incansável campanha de repúdio à 31ª Bienal de São Paulo (2014), edição que teve por

título “Como (...) coisas que não existem”, cujas reticências deveriam ser mentalmente preenchidas pelos públicos da mostra. Contrariado com trabalhos artísticos que incorporavam e tensionavam ícones religiosos, práticas reprodutivas, padrões normativos, relações de gênero, orientações sexuais e tradições sociais, o IPCO realizou extensa cobertura combativa do evento, do início ao fim do período da exposição, divulgando todas as suas ações de protesto no *website* do Instituto. Em postagem de 2 de dezembro de 2014 (\*AMD), cinco dias antes do encerramento da exposição, o colunista Daniel Martins (2014) cravou aquele que, para ele, deveria ser o verdadeiro título da 31ª Bienal: “Como zombar da fé com uma arte inexistente.”

N20) *Públicos narradores licenciosos*: Apresentando o que pensam os guardas patrimoniais que trabalham no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, sobre a arte exibida em suas galerias, o documentário *Presente dos Deuses* (2000) (\*AMD) traz, entre outras, uma entrevista com o vigilante Paulo. Perguntado sobre suas ideias a respeito do que seja a arte e a influência que esta exerce em sua vida, o profissional se reporta premonitoriamente a Márcia X (1959-2005), artista precocemente falecida, afirmando que “a gente tem que lembrar de sua arte popular, da brincadeira muito legal que ela faz entre o erótico e o religioso”, sempre com “muita fantasia” (Ibidem). Este é o mote a partir do qual o vigilante narra algumas reações do público, testemunhadas por ele, às exposições da artista realizadas no Paço Imperial. Em seu relato, Paulo se refere especificamente a *Reino animal* (2000), instalação na qual a artista dispõe, no piso da sala expositiva, uma série de bonecas nuas sobre peças de pelúcia que, acionadas por dispositivo elétrico, se movimentam e roçam as partes íntimas das personagens femininas. Ele diz que a primeira impressão das pessoas que entravam no espaço era de que se tratava de “uma coisa infantil”, mas que, à medida que circulavam e atentavam para as libidinosas sugestões produzidas pelo conjunto, sentiam-se sexualmente provocadas, a ponto de soltarem “gritinhos e risinhos frenéticos” (Ibidem). Certa vez, por ocasião da mostra “O Brasil Redescoberto” (1999), inspirado por aquarelas de Jean-Baptiste Debret ilustrativas de guardas que, no Brasil Império, vestiam calças apertadas e sapatilhas jeitosas, Paulo diz ter pensado em consultar a artista, propondo aos seus colegas: “Que tal a gente convidar a Márcia X para fazer o *design* do novo uniforme dos guardas do Paço? Ela podia desenhar não só a roupa, mas também o cassetete” (Ibidem).

N21) *Públicos narradores imagéticos*: Em *Postais mediativos* (2017), série com quinze cartões postais impressos em *offset* (\*AMD), resultante do nosso trabalho de documentação gráfica de uma jornada de mediação cultural realizada pelo MALBA –

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, em março de 2017, consta o registro em desenho de uma participante do evento que interage com determinada obra da exposição “Verboamérica” (2016-2018). Trata-se de *Hongo nuclear* [Cogumelo nuclear] (*negro*) (2004), de autoria do artista argentino León Ferrari. Suspenso a partir do teto, o “cogumelo atômico” deixava um estreito vão livre abaixo de si, no chão, onde a pessoa em questão se deitou para produzir uma cena fotográfica protagonizada por ela em relação ao objeto que alude à explosão nuclear. Sua opção foi por se posicionar de tal modo que a explosão parecesse provir da região de sua cabeça.

N22) *Públicos narradores esteticistas*: Em seu projeto “Mediação como [prática documentária]” (\*AMD), Cayo Honorato (2011-2012) entrevistou frequentadores do Centro Cultural São Paulo. Na transcrição da entrevista com um rapaz de nome Silvio, praticante assíduo de xadrez nas mesas situadas ao ar livre, o mediador registra não as técnicas enxadristas do jogador, e sim os seus procedimentos de criação e construção artesanal de tabuleiros e peças dessa modalidade esportiva. Ao indagar Silvio sobre a aparência “diferente” do acabamento do jogo por ele manipulado, o jogador-construtor detalha a procedência e as características dos materiais usados por ele na confecção: a madeira do tabuleiro havia sido retirada de um antigo guarda-roupa, já a das peças aproveitada de estruturas de *banners* em desuso, enquanto as cores da pintura derivavam da mistura de tintas encontradas entre seus pertences e outros achados, inclusive em caçambas de entulho. As formas das peças contavam com matrizes desenhadas de próprio punho por Silvio, num caderno: rainha, rei e peão eram as que mais lhe davam trabalho, tanto na estilização gráfica quanto no entalhe da madeira, para o qual ele utilizava “só uma serra e uma faca” (Ibidem). Após digressões sobre temas afins, o entrevistador solicita que eles retornem ao primeiro ponto da conversa, do kit de xadrez: “O que você costuma valorizar em cada peça que você faz?” Sem hesitar, Silvio responde: “Ah, a estética, a harmonia dela” (Ibidem).

N23) *Públicos narradores compadecidos*: Hospedado na plataforma digital SoundCloud, *Histórias da infância*: áudios (2016) (\*AMD) corresponde a uma proposição desenvolvida pelos então mediadores do MASP Lucas Oliveira e Eliana Baroni junto a alunos do Ensino Fundamental I de duas escolas da cidade de São Paulo, uma pública e outra privada. A proposta teve por objetivo gerar versões comentadas pelas crianças, em áudio, de determinadas obras presentes nas mostras “Histórias da infância” e “Acervo em transformação”, em cartaz no museu naquele momento. O grupo de estudantes que narra a pintura *Rosa e azul – As meninas Cahen d’Anvers* (1881), de

Pierre-Auguste Renoir, demonstra comiseração pelas meninas retratadas pelo pintor, em virtude das condições que puderam depreender da cena. Conjecturando que elas só estavam ali, “posando numa sala chique”, em virtude do pedido de seus pais, que por sua vez atendiam a uma solicitação de Renoir, os pequenos fruidores-narradores apontam uma série de incômodos que possivelmente acometiam as meninas do quadro, na ocasião em que a obra foi realizada, a começar pelo traje delas: “Essa roupa deve pinicar o corpo... elas devem estar desconfortáveis” (Ibidem). À roupa torturante se somavam, segundo eles, o penteado e a maquiagem que enquadravam as garotas num modelo rigoroso de beleza. Encerradas nessas “armaduras” elas ainda precisavam “fazer pose para o pintor pintá-las”, e por longo tempo: “Ficaram tanto tempo paradas, na mesma posição, que se cansaram” (Ibidem). A aflição delas, de acordo com os infantes comentadores, é especialmente visível na expressão facial da menina mais nova, a de rosa, que “até ficou com os olhos brilhando de lágrimas” (Ibidem). A garota vestida de azul, “percebendo que sua irmã estava agoniada”, teria pedido ao pintor autorização para acalmá-la, “dando sua mão para ela, como forma de carinho, para que se sentisse melhor” (Ibidem).

N24) *Públicos narradores desviantes*: No website *Outra 33 Bienal de São Paulo* (2018), interface principal do projeto desenvolvido pelo artista Bruno Moreschi para a 33ª Bienal de São Paulo (2018), há entre as quinze seções disponíveis na página de abertura uma intitulada “Os extintores de incêndio” (\*AMD). Ao clicar no link correspondente, o visitante da plataforma é informado: “Em novembro [de 2018], os alunos da Escola Estadual Octacílio de Carvalho Lopes (São Paulo) visitaram a 33ª Bienal com a professora Ingrid Duran. Na visita, os alunos Gabriel Bezerra Duarte, Igor Machado, Rafael Magalhães Santos e Henrique da Costa Santos decidiram convidar a turma a se relacionar com a Bienal não a partir de suas obras legitimadas, mas a partir dos extintores espalhados no prédio da exposição” (Ibidem). Na sequência do informe estão arroladas nove fotografias realizadas pelo grupo, provavelmente com os aparelhos celulares dos próprios estudantes, nas quais estes aparecem junto a cilindros vermelhos anti-incêndio de diferentes tamanhos, situados em diversos pontos do pavilhão, fazendo sinais com as mãos e olhando descontraidamente para a câmera. Seria esta uma prática *ready-made* ensaiada pela audiência escolar da Bienal? Entremeando as fotografias, constam *players* de áudio nos quais se pode escutar comentários gravados por dois alunos da turma a respeito daquele roteiro desviante de visita: “Podia parecer que era somente por zoeira, ou algo parecido, mas na real era tipo fazendo uma crítica... não criticando, mas demonstrando que a arte não é somente aquelas coisas que você acha que é meio

diferente da realidade”; “As pessoas olham um quadro que não tem nada a ver com nada, ‘ó, isso é arte’, uma dança que você nunca viu na vida, ‘isso é arte’”; “A arte não é somente o diferente, tá ligado? Não é somente o que você não conhece, mas tipo a arte existe basicamente em tudo”; “Tudo pode ser arte”; “Ao mesmo tempo, foi meio que uma brincadeira que a gente fez, porque a gente estava no espaço da Bienal, vendo todas aquelas artes, umas artes que a gente nem estava entendendo”; “A gente falou: então tá bom, vamos fazer a nossa arte, que era tirar as fotos com os extintores” (Ibidem).

N25) *Públicos narradores deturpadores*: No romance *Solução de dois Estados* (\*AMD), o escritor Michel Laub (2020) adota como mote e estratégia narrativa o empreendimento de uma cineasta alemã que monta um documentário sobre a violência no Brasil. Na condição de entrevistados principais, os irmãos Alexandre Nunes Tommazzi e Raquel Tommazzi conduzem a narrativa do filme. Ele é dono de uma rede de academias, religioso e defensor dos valores da família. Ela, artista performática de cento e trinta quilos cuja visceralidade do trabalho provém de circunstâncias de vida que a levaram a detestar o próprio corpo. Eles se odeiam. A versão que Alexandre conta da vida da irmã é mais ou menos esta: “Princesa” que, ao terminar o colégio, foi agraciada com um semestre na Europa para estudar inglês, seguido de nova temporada para fazer “escolinha preparatória para a escolinha de artes”, com tudo pago pelo pai prestes a falir (Ibidem, p. 17-18). Passados os anos cursando a “escolinha” europeia, agora formada, era a hora de “enganar os trouxas com essa conversinha de artista” (Ibidem, p. 91). A base dessa “enganação”, por meio da qual “ela inventa toda uma história que culpa os outros pelo que é culpa só dela”, seriam as suas “doze arrobas” (Ibidem, p. 98, 106). Valendo-se desse álibi, ela teria criado um mercado para sua arte performática. Expondo-se como “um pedaço de carne” em museus, galerias e centros culturais, haveria se especializado em “apontar o dedo”, acusando a tudo e a todos por sua desgraça (Ibidem, p. 107). Assim, a “artista independente” Raquel Tommazzi lograria obter as benesses de instituições financeiras que, por meio de seus braços culturais, fazem *marketing* com dinheiro público, concedendo-lhe bolsas de estudo, adquirindo suas obras e performances e convidando-a para falar em “eventinho sobre violência estrutural” (Ibidem).

Expostas e retomadas as mais de duas dúzias de anedotas e subtipos representativos dos atos de recepção manifestos por *públicos narradores*, cumpre chamar atenção para certos aspectos aferíveis em suas linhas, os quais nos ajudam a *delinear a tendência* das audiências leigas a ancorar suas visões e gestos frente à arte e à sua institucionalidade em *relatos peculiares, alguns pitorescos e outros abertamente*

*polêmicos*, lastreados por preocupações e critérios geralmente alheios à disposição estética – embora esta possa excepcionalmente despontar em circunstâncias particulares, como no caso do frequentador de um centro cultural que constrói suas peças de xadrez com materiais descartados, orientando-se pelo crivo da “harmonia”. O discernimento do *viés narrativo das atividades receptivas* ostentadas pelos personagens cobertos pela presente rubrica permite-nos *matizar e, portanto, complexificar as ponderações em torno da verve confrontadora* – relativa à ponta de lança, à força motriz dos casos que estudaremos no próximo capítulo –, na medida em que revela outra(s) disposição(ões) passível(is) de ser(em) combinada(s) com o ânimo afrontador característico dos detratores da arte. *Decupar e destrinchar a sanha beligerante*, nela destacando, por exemplo, a *embocadura narrativa*, corresponde a descortiná-la como uma espécie de *mosaico*, que por sua vez também é formado por componentes da ordem do obsessivo e do arbitrário, como veremos nas duas próximas seções do capítulo.

A série de curiosidades contidas no cabedal oferecido pelos públicos narradores aqui contemplados – acessadas a partir dos rastros deixados por eles nas peças do *Arquivo Mediação Documentária* – nos suscita reter *versões particulares, às vezes bizarras*, formuladas e comunicadas pelo campo receptivo a respeito de obras e exposições de arte, de dados biográficos de personagens artísticos, de períodos e fenômenos históricos (e pré-históricos) e até de desastres bélicos. Tais “versões” são *inscritas de variadas formas, e por diferentes meios, no plano discursivo e na esfera pública da arte*, envolvendo desde cortes em superfícies de pinturas,<sup>200</sup> grafismos no interior de prédios expositivos, romances em livros, paródias e redações extravagantes circuladas na internet, até locuções gravadas (em áudio e vídeo) em retorno a indagações de especialistas da arte, mexericos ao pé do ouvido anotados por funcionários de museus, zombarias registradas por artistas, fotos posadas e vídeos delirantes postados no YouTube. Nesse caldo de *respostas fabuladas e publicizadas pelos públicos* (e pelos públicos dos públicos) pode-se identificar ocasiões de *apego subjetivista ao tema das obras*, assim como a *propensão à dimensão moral de seus signos*, além de circunstâncias em que *a liberdade de expressão*

---

<sup>200</sup> Nos atos de retalhar pinturas sobre tela, em seus diferentes contextos, encontramos exemplos oportunos para constatar que gestos similares podem ser alocados, na nossa tipologia, em tipos distintos. O que define a vinculação a essa ou àquela rubrica é a ênfase e a consequência das iniciativas protagonizadas pelos públicos. Assim, enquanto na ação *confrontadora* de Mary Richardson se tratava, principalmente, de atacar e desfigurar o objeto de desejo dos homens boquiabertos diante da *vênus desnuda*, no caso dos militares de baixa patente se tratava inaugurar, sob a égide do golpe de Estado, a história da República no Brasil, em um gesto *narrativo* cuja forma se inscreve enquanto rasgo na superfície que representa a face humana da monarquia brasileira, no caso, Dom Pedro II.

*se choca com o respeito aos símbolos religiosos. Comparecem, igualmente, ideias sobre arte tidas como inadequadas* pelos agentes autorizados desse metiê, do mesmo modo que *expressões irreverentes, algumas delas politicamente incorretas*, desafiam essa prerrogativa. Esta, aliás, é *imitada ou arremedada* por públicos que sequer dominam os códigos da arte. *Proselitismos e utilitarismos* também podem ser distinguidos em gestos receptivos que tomam a arte por plataforma de pregação e de exercício de funções instrumentais. Sem falar na *depreciação da figura do artista*, ou, nas antípodas, na *reivindicação desse papel* por audiências que mudam de posição no instante em que inscrevem suas marcas nas plataformas da arte.

Nesse esquisito circuito de transposições, desencontros e opacidades, cujos condutores incorporam a atávica persona do *contador de histórias* (inclusive de histórias, ou talvez simplesmente sandices, que nem mesmo estaríamos dispostos e interessados em escutar, que dirá de levar em conta e a sério), advêm *dubiedades* de diversas procedências e feitos, úteis à abordagem compreensiva do problema da recepção não especializada, às vezes repudiadora, da arte. Tentar captá-las corresponde a dar curso ao propósito de incrementar o entendimento das situações em tela, procurando demonstrar seu caráter amiúde nebuloso, com as gradações de cinza que as compõem e confundem, em lugar de simplesmente reiterar miradas dicotômicas afeitas ao estabelecimento de oposições chapadas e definitivas – expediente comumente usado por abordagens crítico-normativas, denunciadoras e pretensamente desmistificadoras.

Essa outra predisposição, com sua vocação para a descrição e a análise, nos permite acompanhar, por exemplo, (i) o raciocínio do profissional de segurança patrimonial que, munido de instrumento de castigo físico, se posiciona de maneira progressista em relação a questões de sexualidade, gênero e religião; (ii) a percepção da garota contemplada pelo Estado de bem-estar social francês, que se manifesta contra o uso de dinheiro público para financiar arte contemporânea, ao mesmo tempo que reivindica acesso à alimentação adequada por populações africanas; (iii) a argumentação da pichadora que, vendo-se enquadrada na categoria incriminatória de “vândala”, reivindica o reconhecimento de sua intervenção como *arte*; (iv) a manobra linguística chistosa, e transgressora, do fervoroso religioso em oposição às agendas libertárias propagadas por uma bienal de arte; (v) a ação iconoclasta de militares antimonarquistas em prol de um regime republicano instaurado pela via do golpe de Estado; (vi) a movimentação da estratégia *ready-made* por estudantes que não reconhecem as operações da arte contemporânea que têm diante de si; (vii) a iniciativa da criança que, ao improvisar



uma “escultura” na sala de sua casa, impõe regras “de museu” à sua amiga; (viii) o zelo inicial do porteiro do prédio por uma escultura que ele, no fundo, despreza; (ix) a relativização da efetividade terapêutica de um aclamado processo artístico-clínico por alguém que o vivenciou diretamente; e (x) o questionamento pelo irmão ressentido de uma artista do tipo de uso que instituições financeiras fazem de recursos que seriam públicos, por meio de seus institutos culturais. Como se nota, quando chegamos mais perto para observar os atos de recepção “fora do lugar”, as coisas se revelam mais intrincadas do que pareciam à primeira vista, complicando os juízos que poderíamos formular sobre suas “improcedências”.

### **3.6 Anedotário públicos dos públicos: obsessivos**

Já os *públicos obsessivos* são assim alcunhados por nós graças à *carga compulsiva* denotada por seus gestos receptivos registrados nas peças do *Arquivo Mediação Documentária* – carga essa que se revela constitutiva das formas de abominação à arte, como mais uma de suas facetas, ainda que também compareça em atos receptivos desvinculados da atitude execradora. Trata-se, aqui, de tomar de empréstimo uma noção – a *obsessão* – oriunda dos domínios da medicina e da psicologia, mobilizando-a tão-somente a título de licença poética. Longe de nossa intenção, e deveras distante da alçada desta pesquisa, querer especificar qualquer quadro clínico a partir de atos de recepção pontuais em arte visuais. O que importa, ao fazermos uso heurístico do qualificador *obsessivo*, é chamar atenção para os veios *obstinado*, *obcecante* e *obsedante* das condutas e comportamentos de públicos que, na relação com a arte e com seus dispositivos institucionais, *insistem em atitudes reiterativas, desertam dos critérios racionais e, não raro, importunam quem está a seu redor*, respectivamente.

É nesse sentido que o dicionário nos abastece com definições sugestivas para considerarmos as historietas apresentadas a seguir, sob o tipo ideal dos *públicos obsessivos*, representativas da malta de leigos – ou da “fauna *freak*”, na terminologia borgeana – sistematicamente atraída pelas ações institucionais e políticas culturais atreladas à democratização, ou à vulgarização consumista, do acesso aos bens artísticos. Acepções prosaicas, que traduzem o substantivo *obsessão* como “apresentação repetida do demônio ao espírito”, ou “motivação irresistível para realizar um ato irracional”, ou ainda a “disposição para criar ou desenvolver uma ideia fixa”, servem-nos para *esboçar as linhas gerais* de gestos que não se deixam delimitar pela régua da arte, tampouco por critérios crítico-rationais. Também nessa direção aparece o significado que resume o que

queremos dizer quando destacamos e acompanhamos os *públicos que se comportam e se expressam de maneira obsessiva*, a saber, sua inclinação para o “apego exagerado a um sentimento ou a uma ideia desarrazoada”. Como nosso intuito não é deliberar sobre como os públicos das artes visuais devem se portar, e sim descrever e tentar apreender os modos estranhos como eles procedem, cumpre encontrarmos formas de transpor textual e conceitualmente as *impertinências de seus atos*, desdobrando-as em relatos vocacionados a representá-las e, assim, torná-las reconhecíveis em suas diversas modulações e camadas. Vamos a elas, conduzidos pelos subtipos sugeridos pelo próprio conteúdo e tom das anedotas:

O1) *Públicos obsessivos vítimas*: Ver nota 185.

O2) *Públicos obsessivos agitadores*: Ver nota 186.

O3) *Públicos obsessivos consumistas*: Ver nota 187.

O4) *Públicos obsessivos gulosos*: Ver nota 188.

O5) *Públicos obsessivos miradores*: Ver nota 189.

O6) *Públicos obsessivos aniquiladores*: Ver nota 190.

O7) *Públicos obsessivos trapaceadores*: Ver nota 191.

O8) *Públicos obsessivos selfiers*: No *Zine desorientadores* (2017) (\*AMD), fanzine elaborado pelas equipes de orientação de público e mediação do MASP, aparece estampada uma fotografia que mostra dois policiais militares fardados, em ronda pelo interior do museu, no momento em que topavam com *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-2015), trabalho em que o artista Marcelo Cidade se apropria do cavalete projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, em 1968, para a exibição do acervo de pinturas do museu, substituindo o “cristal” por lâmina tripla de vidro blindado. Tal superfície traz as marcas de dois tiros de revólver, resultando em um filtro físico e simbólico que pareceu oportuno aos policiais para uma *selfie*.

O9) *Públicos obsessivos afanadores*: Em *Episódios contrapúblicos* (2014-) (\*AMD), nossa série de relatos sobre situações desafiadoras da institucionalidade artística, lê-se uma passagem referente ao furto de fração de uma obra artística, ocorrido em 2008, no Centro Cultural São Paulo – CCSP, envolvendo uma adolescente. Pelo que dizem, ela já vinha frequentando o CCSP há pelo menos um ano. Era fissurada naquela dança *pop* coreana coreografada – o *K-pop* – que meninas e meninos performam diante de grandes superfícies espelhadas no centro cultural, num jogo de exibição fundido com auto-observação. O grupo dessa jovem usava para sua prática semanal, normalmente às quintas-feiras, uma pele de vidro do CCSP que, por conta do fundo escuro daquela parte

do edifício, refletia bem as imagens dos corpos púberes em movimentos calculados. Um dos banheiros do piso Flávio de Carvalho lhes servia de “camarim”, mas naquele dia estava em manutenção. Aliás, todos os banheiros daquele piso estavam interditados em virtude de um programa de reformas, conforme dizia o informativo colocado na porta de cada um deles. Foi por esse motivo que ela subiu a rampa para usar o banheiro do piso Caio Graco. Já pronta, decidiu dar uma rápida olhada nas exposições em cartaz naquele andar, quando topou com uma série de desenhos narrativos de pequenas dimensões, fixados na parede por frágeis presilhas de escritório. Um lhe chamou especial atenção: havia a figura desenhada de um homem vestido com camisa social de manga curta e, logo abaixo, a expressão “equilibrista”. O pai da garota, soube-se depois, era alcoólatra. A leitura que fizera do desenho naquele instante, conforme anotou em seu *blog*, articulava a experiência oscilante do pai com a condição de “equilibrista na vida” da figura desenhada. Ela então olhou para os lados e, vendo o entorno vazio de visitantes e livre de seguranças patrimoniais, não teve dúvida: arrancou o desenho da parede, meteu-o no bolso e desceu para dançar. Uma câmera de vigilância registrou o ato.

O10) *Públicos obsessivos que se recusam a partir*: Em seu romance *Ponto ômega* (\*AMD), o escritor Don DeLillo (2011) narra, em dois capítulos específicos, no primeiro e no último, a experiência de um personagem anônimo no interior da videoinstalação *24 Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, na qual o artista se vale do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, “esticando-o” a fim de que o mesmo totalize vinte e quatro horas de duração – exibindo-o numa sala escura, sem assentos, em tela translúcida posicionada no centro do espaço, de modo que os espectadores possam circular por ela. Contrastando com o entra e sai de visitantes do museu (cujo nome não é mencionado pelo autor), um homem mantém-se imóvel, em seu “ato de ver” (Ibidem, p. 98), por mais de três horas, olhando fixamente para as cenas do filme em câmera lenta: “Era o quinto dia seguido que ele vinha ali e era o penúltimo dia da instalação, que depois seria encerrada e levada para outra cidade ou guardada em um depósito obscuro em algum lugar” (Ibidem, p. 9)

O11) *Públicos obsessivos loucos de palestra*: Em seu artigo intitulado “Em torno de uma ação de ‘A Moreninha’: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980” (\*AMD), o pesquisador Ivair Reinaldim (2013) abre o texto com um roteiro (único documento escrito que restou da ação) estruturado pelos integrantes do coletivo citado no título, pensado para ser colocado em prática durante a palestra do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, em 18 de fevereiro de 1987. Nessa data, o grupo de artistas automeado A Moreninha engrossou a audiência

da palestra ministrada pelo crítico na galeria. Porta-voz da então aclamada “retomada da pintura” e ideólogo da Transvanguarda, o crítico teve sua explanação sabotada por gestos dos artistas – alguns deles disfarçados de garçons. Atuando nos bastidores e distribuídos entre as cadeiras da plateia, os artistas lançavam mão de uma série de artifícios de desdém ao evento. Iniciada a fala de Oliva, A Moreninha acendeu alguns barbantes (“peidos de véia”), ao passo que um dos infiltrados assistia a conferência de costas, por meio de um espelho retrovisor. Aos cinco minutos, seus membros iniciaram o “levanta e senta”. Concomitantemente, entraram aqueles vestidos de garçons, servindo moedas de chocolate e adicionando torrões de açúcar na água do palestrante, enquanto outros vestiam grandes orelhas de papel. Assim que os garçons gritaram “O doce acabou!”, A Moreninha soltou expressões de lamento, “Oh! Ah!”, quando um deles ligou o rádio e outro cantou uma ópera (Ibidem, p. 34).

O12) *Públicos obsessivos fotografadores*: O *flyer* eletrônico de divulgação da palestra “Museologia pós-crítica segundo os Tate Encounters”, ministrada em modalidade virtual pelo mediador e professor Cayo Honorato (Universidade de Brasília), em 28 de setembro de 2020, e promovida pelo Grupo Entre – Educação e arte contemporânea, vinculado à Universidade Federal do Espírito Santo, traz a fotografia de uma garota com não mais de dez anos de idade, vista de costas. No registro realizado pelo próprio palestrante, um ano antes, na sala de réplicas do Victoria and Albert Museum, em Londres, vemos a menina manejar a câmera de um celular, direcionando-a para a cópia em tamanho natural de *Davi*, escultura de Michelangelo datada de 1501-1504. Mais precisamente, ela usa o *zoom* da câmera para recortar e aproximar o pipi do personagem retratado, podendo observá-lo mais de perto e melhor. O mesmo registro foi usado, após autorização do autor, para a divulgação do curso “Recepção como elo da arte com o mundo”, ministrado por nós no primeiro semestre de 2021, também em modalidade remota, a convite da galeria Aura.

O13) *Públicos obsessivos enlouquecidos*: Em nota de rodapé do seu livro *Arte contemporânea*: uma introdução, Anne Cauquelin (2005) traz um fato indicativo do fenômeno Andy Warhol. Na seção dedicada à ideia de que esse artista produziu a si mesmo “como sua própria obra”, tendo na figura do *astro* o seu emblema, a autora comenta que os objetos apresentados por ele – a lata de sopa, a garrafa de refrigerante ou ele mesmo – *são* Warhol (Ibidem, p. 115). Daí que personalidade, nome, assinatura e obra se confundam, fazendo com que tal agregado fosse “idolatrado pelos adolescentes [norte-americanos]” (Ibidem, p. 116). O sucesso do astro junto ao público jovem era tamanho

que, de acordo com a nota, “em 1965, uma horda enlouquecida de adolescentes invadiu a exposição [do artista] no Institute of Contemporary Art of Philadelphia, [ocasião em que] foi preciso retirar os quadros” (Ibidem).

O14) *Públicos obsessivos mais interessados no celular*: Comentando uma postagem nossa no Facebook, na qual parafraseávamos a “enciclopédia chinesa” evocada por Jorge Luis Borges (1999) no ensaio “O idioma analítico de John Wilkins”, o mediador William Toledo de Lima trouxe uma caracterização de *público* afim à tipologia que temos ensaiado. Nossa versão da enciclopédia joga com a possibilidade de os públicos de arte serem subdivididos em: (a) procedentes do turismo, (b) excitados, (c) geridos, (d) crianças, (e) fantasmas, (f) contrapúblicos, (g) jovens que disputam corrida nas galerias expositivas, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se movimentam freneticamente, (j) imponderáveis, (k) fotografados diante de fachadas de museus, (l) etcétera, (m) que acabam de vandalizar a obra, (n) que de longe parecem formigas no açúcar. William, de sua parte, nos apresentou uma nova categoria, que incorporamos à lista: (o) mais interessados no celular. A nomenclatura deriva da experiência desse profissional enquanto mediador de exposições de arte. Ele conta que o museu onde trabalhava, no Rio de Janeiro, passou a disponibilizar *wi-fi* aos visitantes. Foi quando William recebeu um grupo de estudantes do Ensino Médio, ocasião em que, segundo ele, “havia meia dúzia de jovens interessados nas exposições em cartaz e uns vinte interessados apenas no celular”. Entre os primeiros, uma adolescente pediu ao mediador que lhe falasse a respeito de uma obra específica, sem saber que justamente aquela era uma peça com a qual o mediador tinha pouquíssima familiaridade. Como forma de contornar a situação, William sugeriu que a garota buscasse na internet, naquele mesmo instante, referências sobre a obra. Na sequência, a jovem passou a ler em voz alta para o grupo as informações que encontrara num *website* especializado, tendo sido repentinamente atravessada pela risada de um colega até então alheio às coisas da exposição, que disse não ver nexos algum “entre aquelas palavras e o objeto que tinham diante de si”, o que acabou gerando toda uma discussão sobre as conexões e disjunções entre as palavras e as obras visuais.

O15) *Públicos obsessivos melodramáticos: Histórias da infância*: áudios (2016) (\*AMD) traz em suas gravações sonoras disponibilizadas no SoundCloud impressões causadas por obras do acervo do MASP nas crianças de duas escolas participantes do projeto homônimo, desenvolvido por mediadores do museu. Uma dessas leituras interpretativas, reproduzida na faixa de número seis da *playlist*, tem na pintura *A Virgem com o Menino de pé abraçando a Mãe* (1480-1490), de Giovanni Bellini, um objeto

provocador de espanto. A cena do Menino em pé no parapeito de uma varanda, envolvendo o pescoço da Mãe com seus braços, leva uma garota a proferir em nome do grupo: “A gente achou que ela [a Madona] está meio desconfiada: ‘Será que esse Menino vai me enforcar?’” (Ibidem). Isso porque, ainda segundo a porta-voz, o pequeno Jesus parece agarrar com força excessiva a parte das cordas vocais de Maria, gesto registrado nos seguintes termos: “Pegando por aqui, assim, e ÉRRHHH...” (Ibidem).

O16) *Públicos obsessivos homofóbicos*: Na ocasião em que reencenávamos – no contexto da *Escola de Arte Útil* (2018-), proposição da artista Tania Bruguera integrante da exposição “Somos muit+s: experimentos sobre coletividade”, montada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2019 – uma visita com estudantes à mesma instituição, registrada no *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas* (2017) (\*AMD), o colega Tiago Santinho relatou uma visita educativa conturbada com grupo de adolescentes do Ensino Médio, no Paço das Artes, em 2010, quando ele, então mediador na instituição, teve de lidar com situações violentas e embaraçosas. Segundo Santinho, já no acolhimento à turma, um garoto deu um tapa no rosto da colega, dizendo: “Você não vai falar dessas coisas comigo, vai falar com essa bicha aí”, referindo-se ao mediador. A homofobia deu o tom da visita, recrudescendo quando o grupo se deparou com uma instalação do artista Nino Cais, que trazia diferentes objetos resultantes de colagens oriundas do universo das antigas revistas de moda. Irritados com o que trazia a instalação, alguns alunos começaram a tocar as peças, em gesto provocativo. Com a insistência do mediador para que não mexessem nos objetos, um dos estudantes ergueu a escultura que unia as pernas de um manequim e uma mala de viagem, atirando-a no chão. Na sequência, encarou o mediador de perto, desafiando-o: “E aí, o que vai fazer?”, enquanto outros dois cercavam-no. A professora entrou em desespero, sem saber o que fazer para apaziguar a situação, suplicando que os garotos não batessem no mediador. Sem que os vigilantes patrimoniais viessem em seu auxílio, Santinho deu um jeito de encerrar a visita, mas não sem receber a ameaça de que o trio voltaria sem a professora, para pegá-lo. A partir do momento em que nos foi relatado pelo mediador, o ocorrido passou a integrar nossos *Episódios contrapúblicos* (2014-) (\*AMD).

O17) *Públicos obsessivos devoradores*: Montada no galpão do Liceu de Artes e Ofícios, a exposição “Paralela” (2008) ocorreu simultaneamente à Bienal de São Paulo, em sua 28ª edição. Aproveitando a ocasião e a presença de públicos de procedência tanto nacional como estrangeira na capital paulista, a exposição promovia trabalhos de artistas ausentes da lista daquela Bienal – porém inseridos no circuito das galerias paulistanas,

que inclusive financiaram a exibição no Liceu. Visitando a “Paralela” num final de semana, sentimo-nos especialmente atraídos pela obra da artista Debora Bolsoni intitulada *Pipocas* (2008), constituída por centenas de pequeninas peças de porcelana. Espalhados pelo chão de modo aleatório, dando a impressão de terem entornado de uma panela, os objetos minúsculos tinham a mesma forma e escala do petisco que dá nome ao trabalho. Levados pelo gesto instintivo de passar a mão na cumbuca, recolhendo punhados de pipoca para devorá-los, abaixamos de maneira irrefletida e catamos um par de grãos estourados – em versão simulada – metendo-os não na boca, mas no bolso da calça. Anos depois, em uma festa de artistas num apartamento na Vila Romana, zona oeste da cidade, Debora nos contaria de sua indignação, à época, com a “devoração” de sua obra pelo público: embora o consumo não estivesse no programa de *Pipocas*, diversos visitantes da exposição, além de nós, arrogaram-se o direito de embolsar as pecinhas de porcelana, praticamente limpando o chão do galpão expositivo do Liceu e incorporando aqueles resquícios às suas próprias coleções ou caixas de guardados.

O18) *Públicos obsessivos autistas*: Em *Nuvem de desejos atravessados* (2016) (\*AMD), publicação impressa do Núcleo de Ação Cultural e Educativa do MAES – Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, a arte-educadora Fernanda Antônia usa a seção que lhe coube no material para “trazer questões sobre recepção” (Ibidem, p. 5). Ao lê-la, notamos que a recepção adquire duplo sentido em sua abordagem, uma vez que Fernanda entrevista recepcionistas do museu a respeito das formas de recepção praticadas pelos públicos diante das exposições em cartaz. A transcrição de sua entrevista com a profissional Fernanda Rangel, na altura do tópico “Qual foi sua experiência mais marcante no museu?”, coloca-nos a par das atitudes de um “aluno-visitante autista”, caracterizado como “menino autista cabeludo”, que durante a visita de sua turma da escola ao museu “não parava quieto” (Ibidem, p. 29). Foi nessa circunstância “que o garoto puxou a lona, o tecido da obra do artista Thiago Arruda”, produzindo para a recepcionista do museu sua experiência mais marcante, ali (Ibidem). Segundo ela, “as professoras tinham que segurar o garoto” (Ibidem). Mais do que isso, “elas tinham vontade de bater nele, mas não batiam, só seguravam” (Ibidem). Tendo presenciado pela primeira vez o que chama de “um autista atacado”, a recepcionista se declarou perplexa com a situação toda, sem ter a mínima ideia de como proceder (Ibidem).

O19) *Públicos obsessivos sugestionados*: No artigo “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (\*AMD), Nathalie Heinich (2022) reúne, entre tantos outros, os argumentos apresentados por uma parte dos habitantes de Nova York

para rejeitar a presença de *Tilted Arc* [Arco inclinado] (1981), escultura monumental de Richard Serra, na Federal Plaza, em Manhattan. Na campanha pela retirada da obra da praça, que se estendeu por anos, efetivando-se somente em 1989, um administrador do Departamento de Saúde da cidade apresentou uma série de motivos para a remoção dessa “barreira que se passa por arte” (Ibidem, p. 148). Um deles chama atenção pelo paralelo com a atividade do profissional de saúde: “Ela forma uma cicatriz na praça” (Ibidem).

O20) *Públicos obsessivos eufóricos*: Em sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo*, publicada em 16 de junho de 1995 (\*AMD), Marcelo Coelho (1995) dedica parte de suas linhas ao comportamento do público da exposição “Rodin” (1995), em cartaz na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao visitar a mostra, o colunista se ocupava não somente de conferir as obras em exibição, mas também de atentar para as condutas de seus visitantes, pasmando-se com “um sentimento que não é habitual em museus” (Ibidem). Notando se tratar de atitudes deslocadas do costume frutivo cultivado nas galerias museológicas, Coelho ressalta que “não se tratava daquela admiração respeitosa, daquela espécie de simples ‘verificação’ da existência de uma obra de arte, nem mesmo do espanto ou do maravilhamento que são de praxe nessas ocasiões” (Ibidem). Para sua surpresa, nem as figuras mais graves do repertório escultórico de Auguste Rodin eram capazes de dobrar a euforia do público, que até mesmo diante d’*O Pensador* (1904) se deixava tomar pela animação, o que despertava em nosso observador “uma estranha vontade de rir” (Ibidem). Contrariando a contemplação e a circunspeção solicitadas por essa e outras obras, “as pessoas se agitavam como se fossem crianças de escola” (Ibidem).

O21) *Públicos obsessivos decepcionados*: Em “Ingleses decepcionados”, um dos mais de cem pequenos contos reunidos em *O imitador de vozes* (\*AMD), livro do escritor Thomas Bernhard (2009, p. 46), o autor narra a viagem de três turistas ingleses à região europeia do Tirol, em sua porção leste. Ali, o trio fora conduzido por um guia especializado na subida aos Três Picos de Lavaredo, situados na Itália, onde, ao chegarem no cume do mais alto, se sentiram enganados: após os dispêndios consideráveis de dinheiro, tempo e energia, viram-se tão frustrados “com o espetáculo oferecido pela natureza” que, ali mesmo, “surraram até a morte o tal guia”, que era pai de família e tinha três filhos (Ibidem). Atônitos com a própria reação brutal e assassina, os integrantes do trio inglês se suicidaram, um após o outro, atirando-se no abismo. O fato logo virou notícia na imprensa de Birmingham, cidade do trio, que perdeu “seu mais destacado editor e proprietário de jornal, seu mais extraordinário diretor de banco e seu melhor agente funerário” (Ibidem).



O22) *Públicos obsessivos miméticos*: Produzido pelos orientadores de público e mediadores do MASP, o *Zine desorientadores* (2017) (\*AMD) traz entre seus registros fotográficos cenas em que fruidores de obras da coleção do museu, valendo-se das câmeras de seus aparelhos celulares, geram instantâneos de mimetismos que se processam entre os retratados: os das pinturas e os das fotos. Num deles, o quadro *Cristo abençoador* (1834), de Jean-Auguste Dominique Ingres, induz o visitante a se posicionar ao lado da moldura do quadro, erguendo os antebraços e abrindo as mãos em gesto de consagração. No outro, o *Retrato de Suzanne Bloch* (1904), de Pablo Picasso, atrai a orientadora de público Luiza B. do Nascimento para junto da tela, a ponto de quase encostar a lateral de seu rosto na superfície da pintura. Ambas as figuras aparecem com a expressão séria, a boca fechada e o cenho semifranzido, mirando o observador (do quadro e da foto) com olhar de poucos amigos. No caso de Luiza e Suzanne a identificação é tanta que, na legenda da fotografia, consta que elas são “irmãs gêmeas” (Ibidem, p. 61).

O23) *Públicos obsessivos tementes*: *Edifício Recife* (\*AMD), publicação organizada pela dupla de artistas Barbara Wagner e Benjamin de Burca (2018), traz estampados em suas laudas sessenta e seis registros fotográficos de esculturas acompanhados por relatos de porteiros que convivem diariamente com as peças. Trata-se de profissionais que trabalham em prédios na cidade de Recife que estão obrigados a manter obras artísticas tridimensionais em suas áreas de entrada. Esse é o caso do edifício Anaié Village, onde Claurindo bate ponto. Ali, uma escultura vertical em pedra representa um amálgama de corpos humanos que, além de juntar uma porção de troncos e braços, compreende quatro cabeças. O porteiro religioso comenta que, apesar de sempre limpar a área onde a escultura se encontra instalada, evita de todas as maneiras se aproximar dela. Para ele, mais do que estranha, aquela imagem formada por várias cabeças, “umas saindo por cima das outras”, é motivo de um tipo de censura similar ao que Javé, seu Deus, dispensa ao paganismo idólatra, no *Antigo Testamento* (Ibidem). Claurindo se apressa em dizer que, quando não está trabalhando no prédio, está rezando na igreja: “Lá, a gente tem somente um Deus para adorar” (Ibidem).

O24) *Públicos obsessivos militaristas*: A mediadora Rosiane Silva faz uso da linguagem das histórias em quadrinhos para narrar uma situação vivida por ela junto a um casal de visitantes do MAES – Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, em Vitória. A HQ encontra-se estampada em *Nuvem de desejos atravessados* (2016) (\*AMD), publicação editada pelo Núcleo de Ação Cultural e Educativa do MAES, na qual têm espaço algumas inquietações e vislumbres dos mediadores da instituição em suas

experiências com arte, educação, públicos e dinâmicas museais. Na sequência de seis quadros, a referida mediadora registra a passagem do casal pelas dependências do museu, desde a chegada até o momento em que os parceiros vão embora. Vê-se, logo de cara, que marido e mulher não estão de acordo quanto ao propósito da visita: enquanto ela anuncia à recepcionista “quero ver a exposição”, seu companheiro range os dentes: “O quê que eu estou fazendo aqui?! Aff” (Ibidem, p. 18). No segundo quadro, ficamos sabendo que ele é norte-americano e que, ao contrário da esposa interessada nos trabalhos expostos, está enfezado: “Que merda é essa? Não tem pintura! Para que isso?” (Ibidem). Ele então se dirige aos mediadores que estão a postos no ambiente expositivo, regurgitando abobrinhas, palavrões e até ameaças. No penúltimo quadrante, quando a cômica volta a se aproximar dele, chamando-o para saírem, flagra-se o rapaz intimidando a mediadora: “Diga para os seus colegas que eu sou soldado do exército americano!” (Ibidem). O quadro final apresenta a mediadora sozinha, furiosa, com os cabelos em pé e soltando fumaça pelas narinas.

O25) *Públicos obsessivos examinadores*: Na vasta série produzida ao longo de quatro décadas por Alécio de Andrade, chamada *O Louvre e seus visitantes* (1964-2003), o fotógrafo coleciona registros de situações performatizadas por frequentadores do museu francês em suas incursões nas salas expositivas. Em uma foto de 1993, realizada na ala dedicada à Renascença Italiana, vemos um homem diante da colossal pintura *As Bodas de Caná* (1562-1563), de Veronese, que mede em torno de 6,5 x 10 metros. O quadro alude ao episódio bíblico em que Jesus e seus discípulos participam de uma festa de casamento, com o primeiro transformando água em vinho quando a bebida se esgota. Considerado o milagre inaugural de Jesus, o feito inspira no pintor italiano a composição enorme em perspectiva, representando quase cem personagens dispostos num pátio equipado com extensa mesa em “U”, ladeada por balaústres e grandes colunas, com o milagroso ao centro. Clicado por Alécio, o observador do quadro denota postura singular: em pé, com as mãos para trás, ele se apoia na perna direita, mantendo o calcanhar do pé esquerdo elevado. A ponta desse pé é projetada em direção ao quadro, a ponto de seu peito praticamente apoiar na moldura oblíqua e larga da obra. Sua cabeça desponta ainda mais em direção à superfície da pintura, com seu rosto se grudando nela. Essa proximidade máxima é potencializada pelos óculos usados pelo examinador, que vinha fazendo esse mesmo movimento por toda a extensão inferior do quadro, escaneando-o com os olhos. O ascético espectador, conforme explicou ao guarda de sala que o repreendeu, nutria o

plano improvável de calcular a quantidade de pinceladas congregadas naquela pintura de 65 m<sup>2</sup>.

Vencidas as mais de duas dezenas de anedotas e subtipos vinculados à rubrica dos *públicos obsessivos*, devemos agora distinguir características propícias ao *desenho do perfil* dessas espécies compulsivas cujos gestos receptivos exprimem *ideias fixas*, *contrassensos*, *reiteraões*, *excessos*, *importunações*, *embustes* e, em alguns casos, *barbaridades*. Esses expedientes heteróclitos e, não raro, indigestos, com as diferentes formas e graus de obsessão que portam, compõem o mosaico que estamos buscando constituir a partir da reunião de tipos ideais lastreados por historietas encimadas por designações a elas alusivas, numa lógica de tipificação e subtificação deliberadamente *colada* à dimensão empírica das situações enunciadas e nomeadas. Assim, aos tipos *confrontadores* e *narradores*, com seus estratos vivenciais e nominais, agregamos o tipo *obsessivo*, aos quais se juntará ainda, na próxima seção, o caractere *arbitrário*. Não é ocioso repetir que essas modulações tipológicas, com as especificidades que permitem discernir e salientar, podem conviver em um mesmo ato de recepção – o que dá para ser testado na releitura das anedotas acima, inclusive com o reposicionamento plausível das historietas em tipos vizinhos aos seus, ou com a sobreposição de tipos-lentes para observar um mesmo episódio. Essa decupagem artificial, provisória e alternante é parte de nosso exercício heurístico, voltado à caracterização das atividades excêntricas desempenhadas por públicos em sua maioria não iniciados. Ela repõe, aliás, a natureza mesma do construto *mosaico*, que agrega peças distintas para, mediante sua junção e influência mútua, descortinar uma imagem que se sustente enquanto tal e, assim, possa ser apreciada e lida em seu conjunto de frações. Nossa “imagem”, por sua vez, resultará da reunião de matérias (anedotas) e conformações (subtipos) inicialmente distribuídas nas quatro porções (tipos ideais) suscitadas pelos registros de gestos receptivos oriundos do *Arquivo Mediação Documentária*.

É assim que a *desabrida disposição para o confronto* – causadora de nossa perplexidade e, por conseguinte, responsável por nos arrastar quase que compulsoriamente pelas peças do *AMD* sob sua perspectiva alarmante – é aqui refratada pelo *viés da obsessão*. Essa decomposição tática nos coloca diante, nos casos da obstinação, obcecação e obsessão apresentadas *em ato* por públicos das artes visuais, de situações que pedem para ser concebidas em função de seus elementos, dinâmicas e lógicas internos. Estes se deixam surpreender em condutas e enunciados que expressam desde *azáfama consumista*, *afã participativo* (ou, nas antípodas, *a sua negação*), *agitação*

*despropositada, jogo de mimetização, cômputo inexequível, ânsia por fotografar e fotografar-se e subordinação ao aparelho celular, até idolatria, melodrama, cleptomania, sabotagem, homofobia, fanatismo religioso e repulsa aos artistas e às formas de arte que produzem*, quando não a *violência física pura e simples*. Esse *pandemônio de atitudes* decididamente apartadas do regime estético se manifesta por meio de posicionamentos publicizados na internet, de declarações à imprensa, de pontos de partida para contos e romances, da perturbação de protocolos exigidos por obras e exposições, de furtos cometidos em seus ambientes, do uso de celulares e câmeras para transpor as paredes do museu, de investidas voltadas a ridicularizar e/ou atacar agentes artísticos e culturais e, ainda, da mera permanência estendida, ou desatinada, no espaço de uma exposição.

A exemplo do que fizemos com as situações reunidas sob os dois tipos ideais anteriores, e antes de partirmos para a derradeira classe de nosso exercício, vale atentar para as *ambiguidades* trazidas por parte dos enredos noticiados pelas anedotas desta seção. Neste esforço por matizar alguns dos atos de recepção em tela evitamos as leituras chapadas, muitas vezes acachapantes, das condutas receptivas “fora do lugar” em artes visuais. É nesse sentido que (i) ressurgem os carolas abominadores de uma mostra que traz em seu cartaz um emblema do secularismo, pronunciando-se publicamente como minoria perseguida, em que pese a supremacia das religiões judaico-cristãs; (ii) do mesmo modo que uma criança – tida pelos segmentos ultrarreligiosos como ser puro e merecedor de blindagem contra os perigos da perversão – toma a iniciativa de usar a câmera de celular, esse recurso supostamente desvirtuante da fruição estética, para observar o órgão genital masculino de uma escultura em minúcias; (iii) também em relação ao aparelho celular, e à sujeição a ele, o que pensar dos jovens alheios a uma exposição e que só se engajam na ponderação de suas obras em virtude de informações providas pelo mesmo aparelho?; (iv) a câmera, novamente ela, é que possibilita aos policiais militares em ronda no museu subverterem o discurso artístico crítico à violência do Estado; (v) assim como o roubo de um desenho em exposição, por uma adolescente, talvez se justifique em alguma medida em virtude de sua conturbada vida familiar e psíquica, suplicante de sentido; (vi) é de perturbação também que se trata quando alguém opta por mirar sequiosamente a fisionomia daqueles que saem de dentro de uma instalação “uterina”, em lugar de experimentá-la; (vii) por fim, é pela bagunça pastelão que um grupo de jovens artistas logra se contrapor a um crítico de arte comprometido com o retorno da pintura e com sua condição de produto estético de luxo. Motivos como estes, mais ou menos

legítimos, complicam produtivamente a apreensão dos atos de recepção deslocados dos programas artísticos e institucionais, abastecendo-nos de precedentes complexos o bastante para enfrentarmos, no último capítulo, o problema dos ataques às artes – marcado pelos neuróticos linchamentos virtuais, simbólicos e iminentemente físicos dispensados a agentes da arte.

### 3.7 *Anedotário públicos dos públicos: arbitrários*

Por fim, os *públicos arbitrários* são identificados dessa maneira tendo em conta a *índole caprichosa* dos atos de recepção representados por essa cunhagem, no sentido do *voluntarismo* e da *vontade impulsiva* que regem as condutas e as discursividades cultivadas por seus praticantes diante da arte e de sua institucionalidade. Na linguagem popular, a figura arbitrária é aquela que faz “o que lhe dá na veneta”. No *Houaiss* encontramos acepções que se somam a estas, auxiliando-nos na *perscrutação* e *caracterização* de mais essa espécie pouco ou nada razoável. Assim, as audiências arbitrárias podem ser vistas como aquelas *que não seguem as regras* tanto do metiê artístico como, em certos casos, do contrato social, performatizando comportamentos e falas amiúde *destituídos de fundamento lógico*, exclusivamente *fundados no intento ou arbítrio dos que assim agem*. É por isso que o sujeito arbitrário, ao saltar rédeas da veleidade, *não se guia por uma razão ou norma moral de validade compartilhada e comum*. Sendo assim, ele manifesta suas opiniões, julgamentos, decisões e prescrições *seguindo a própria consciência*, não importando o quão tresloucada ela possa ser.

Mas a coisa não para por aí, uma vez que os arbitrários também podem assumir *condutas abusivas, violentas e despóticas*, inclusive a ponto de *violar (ou exagerar) as normas* que respaldam a exibição pública da arte. Esse matiz mais acentuado, às vezes assustador, da aleatoriedade daqueles que se guiam pelo *livre arbítrio violador dos pactos civilizatórios* faz com que eles descambem para *posições autoritárias, autocráticas (não autocríticas) e absolutistas*, haja vista o *caráter não raro prepotente e opressor* de suas respostas à arte, aos artistas e aos demais agentes implicados nesse circuito – incluindo os próprios públicos, como se poderá constatar, em sentido inverso. Daí que, também no caso do presente tipo ideal, devemos atentar para o gradiente das arbitrariedades denotadas por suas atividades, a fim de não perdermos de vista seus tons e valores diversos – inclusive para tentar diferenciar os que são válidos, ainda que esdrúxulos, daqueles que cruzam a linha e se revelam intoleráveis, em função de sua afronta à

dignidade e aos acordos mais elementares. Deixamos essa distinção a cargo do leitor das anedotas aqui evocadas e reproduzidas, sempre introduzidas pelos subtipos que sugerem:

A1) *Públicos arbitrários repressores*: Ver nota 192.

A2) *Públicos arbitrários desavisados*: Ver nota 193.

A3) *Públicos arbitrários resistentes*: Ver nota 194.

A4) *Públicos arbitrários equivocados*: Ver nota 195.

A5) *Públicos arbitrários mal-entendedores*: Ver nota 196.

A6) *Públicos arbitrários baderneiros*: Em nossos *Episódios contrapúblicos* (2014-) (\*AMD) consta uma passagem alusiva à exposição “Por aqui, formas tornaram-se atitudes”, realizada no Sesc Vila Mariana, em 2010, com curadoria de Josué Mattos. De início, o curador se declarou entusiasmado com a diversidade do público que desfrutaria da exposição, haja vista o caráter plural das atividades, dos espaços e dos frequentadores desse centro de lazer, cultura e esporte. Para ele, era incrível poder apresentar o melhor da produção artística contemporânea brasileira a pessoas que, em sua maioria, não estavam familiarizadas com tal universo simbólico, contribuindo assim para a ampliação e formação de público. Passadas algumas semanas da inauguração da mostra – que fora montada numa área de grande circulação –, o mesmo profissional acorria indignado aos responsáveis da instituição, exigindo explicações e providências para a avaria dos adesivos de zíperes da obra (em homenagem a Lucio Fontana) de Nelson Leirner, para o uso violento que adolescentes vinham fazendo das bolas de bilhar da instalação (*d’après Café Noturno*, de Van Gogh) de Hélio Oiticica e para o sumiço de peças do jogo da memória (com imagens de corpos nus femininos da história da arte) de Felipe Cama.

A7) *Públicos arbitrários contaminadores*: Em nosso artigo “Passagens para o rumor do mundo, entre a marquise e o museu” (2020), tratamos das estratégias curatoriais da exposição “A marquise, o MAM e nós no meio” (\*AMD), realizada de maio a agosto de 2018, no museu paulistano. Formado por Ana Maria Maia, Educativo MAM e O grupo inteiro, seu time curatorial foi entrevistado por nós para a realização do referido texto. Na ocasião, seus membros puderam detalhar o projeto expográfico da mostra, que procurava criar situações de passagem entre o museu e a cobertura de concreto do parque Ibirapuera. Reunindo dispositivos pensados com esse fim, o mobiliário da exposição incluía barras de ferro, bancos, rampas, obstáculos, cortinas e biombos, que se distinguiam por combinar sugestões de obstrução, permanência e (ultra)passagem, evocando com isso dinâmicas e ritmos característicos da marquise. Após os períodos de permanência de

alguns desses módulos na marquise – geralmente às segundas-feiras, quando o museu está fechado para o público –, os mesmos eram novamente levados para a exposição, reintegrando-se à sua expografia, mas com uma diferença importante: utilizados por patinadores, skatistas, ciclistas, dançarinos etc., as peças traziam consigo, para o espaço expositivo, marcas de uso e resíduos materiais. Estes acabaram figurando como fator de divergência entre a curadoria e a museologia, uma vez que, de acordo com parecer da segunda, as substâncias residuais arrastavam bactérias para o interior do museu, representando risco para a conservação das obras.

A8) *Públicos arbitrários ignaros*: No artigo “O populismo como uma forma de mediação” (\*AMD), o pesquisador Niels Werber (2016) comenta uma iniciativa de Max Imdahl, então professor catedrático de história da arte na Universidade Ruhr de Bochum, na Alemanha, no final dos anos 1970. À época, o docente se animou com a possibilidade de ministrar seminários sobre arte moderna voltados a trabalhadores da fábrica da Bayer, em Leverkusen. Seu programa se baseava no princípio de que a arte moderna toca não apenas os peritos, mas também aqueles que não dispõem de formação estética. Estes poderiam dizer, durante os encontros, tudo aquilo que percebiam e pensavam sobre as obras de artistas como Josef Albers, Barnett Newman, Max Bill, Victor Vasarely, Piet Mondrian e Pablo Picasso – selecionadas e reproduzidas pelo professor para uma plateia formada por funcionários de colarinho azul e colarinho branco. Como forma de estimular os trabalhadores a protagonizarem as discussões sobre arte, Max conclamava-os: “Meu desejo é que vocês deixem suas mentes falar [uma vez que] bom é aquilo que é dito honestamente, e isso é o principal” (Ibidem, p. 11). Herdeiro do Romantismo, o professor repetia a cada um de seus interlocutores: “Tudo o que posso lhe dizer é que eu não sei mais do que você” (Ibidem, p. 12). Esse defensor da igualdade das inteligências, e das burrices, operava, contudo, com uma lógica previsível, sempre propondo as questões e selecionando as respostas que daí surgiam. Ao fazê-lo, reformulava os comentários dos trabalhadores em função dos resultados por ele almejados. Foi o que se deu com a discussão em torno do quadro *O sonho* (1932), de Picasso. Retendo a afirmação de um participante, de que a figura retratada “sonha e, por tudo que sei, pensa em sua irmã ou mãe” (Ibidem, p. 15), o professor o congratula: “Eu gosto do que você diz”, para na sequência reorientar o enunciado, recapitulando a ideia nestes termos: “Agora, se eu puder simplesmente repetir o que foi dito aqui, por que isso é muito importante, a pessoa representada sonha com o seu próprio outro eu, o qual ela deseja ser. Agora sigamos em frente!” (Ibidem). Embora seu interlocutor tenha consentido que “sim, foi o que eu disse”,

alguém do fundo pediu a palavra, dirigindo-se ao professor: “Você está tentando nos convencer de algo aqui”, acrescentando: “Você está continuamente transformando nossas opiniões e, dessa forma, modificando-as” (Ibidem).

A9) *Públicos arbitrários declinadores: Os Episódios contrapúblicos* (2014-) (\*AMD) trazem uma passagem relativa aos primórdios da Bienal de São Paulo e aos seus (não) públicos. Era dezembro de 1953, mês de inauguração da segunda edição da mostra. Parecia um sujeito matuto. Além da fisionomia, seus modos e trajés denunciavam sua condição de recém-egresso do interior. “Um caipira”, cochichavam alguns. Caiu de paraquedas naquele que seria um marco das comemorações do IV Centenário de São Paulo: a cerimônia de inauguração da 2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tinha ido ao parque Ibirapuera sozinho, sem qualquer objetivo explícito. Ao notar a multidão aglomerada diante de um dos pavilhões – o das Nações – resolveu se aproximar. Supôs que o portão de acesso estivesse prestes a ser aberto, dada a grande quantidade de gente e a inquietação daquele enxame. Sentou-se numa mureta próxima e, pitando seu cigarro, ficou observando e achando graça naquele espetáculo que, sem o saber, o público protagonizava. Dali quinze minutos o portão foi aberto. As pessoas entravam afoitas, aos montes, sequiosas pelo que havia de mais avançado no terreno das artes plásticas. O rapaz permaneceu ali por mais de uma hora, sem esboçar qualquer movimento ou intenção de entrar no pavilhão. Foi quando o motorista do patrono Ciccillo Matarazzo se dirigiu ao anônimo com a generosa oferta: “Se quiser entrar eu posso lhe arrumar um convite e um paletó...” Ao que o rapaz respondeu: “Acho melhor não” (Ibidem).

A10) *Públicos arbitrários improvisadores: Em O imitador de vozes* (\*AMD), livro de contos de Thomas Bernhard (1978, p. 135), um deles se intitula “Legado” e trata dos descaminhos de um pintor do início do século XX, cujo nome não é revelado. Tendo sido casado com a tia-avó do escritor, tal pintor é apresentado como alguém que se beneficiara da fortuna do pai da esposa, o qual mandara construir, na área rural onde viviam, um grande ateliê bem aparelhado para o marido da filha, em local escolhido pelo próprio pintor em função das boas condições de iluminação. Pouco tempo depois de pronto, o ateliê e a esposa foram abandonados pelo pintor, que resolveu partir para a América do Sul, de onde nunca mais voltou. Restaram, contudo, seus quadros armazenados no ateliê: telas de grandes dimensões em que ele pintava variações da imagem de Jesus Cristo. Abandonadas, essas telas e seus bem-estruturados chassis logo “encontraram uso entre os camponeses da região [...] como cobertura para as carroças”, finalidade à qual se adequavam perfeitamente (Ibidem, p. 136). Um detalhe encerra o conto: “Essas telas



empregadas como cobertura pelos camponeses eram afixadas às carroças sempre com a imagem de Cristo voltada para dentro” (Ibidem).

A11) *Públicos arbitrários tocadores*: Andreas Huyssen (1992, p. 15) abre seu ensaio “Mapeando o pós-moderno” (\*AMD) com a seção introdutória “Uma história”. Nela, o autor narra uma visita em companhia de seu filho Daniel, então com cinco anos de idade, à Documenta 7 (1982), ocasião em que, sob a influência direta da cria, o crítico literário teria tornado a arte pós-moderna e suas nostalgias “realmente palpáveis” para si (Ibidem). A saga da dupla teve início na entrada do Fridericianum, onde o artista Joseph Beuys havia empilhado milhares de grandes blocos de basalto, na ação intitulada *Sete mil carvalhos* (1982) – que apelava aos cidadãos de Kassel, cidade reconstruída em concreto em função dos arrastos da Segunda Guerra, que plantassem uma árvore para cada pedra a ser retirada do pátio do museu. Daniel, logo de cara, adorou as pedras e a possibilidade de escalá-las, pondo-se a subir e descer aquele monte irregular, não sem deixar de perguntar ao pai: “Isso é arte?” (Ibidem, p. 16). Já dentro do museu, depois dos comentários paternos sobre “escultura social”, recebidos por um ouvinte distraído, os dois passaram por uma coluna e depois por uma parede, ambas eloquentemente douradas, de James Lee Byars e Kounellis, respectivamente. Algumas salas adiante, depararam-se com uma “mesa espiral” de Mario Merz, que combinava vidro, aço, madeira e placas de arenito, além de galhos que se projetavam para fora do construto espiralado. Enquanto Andreas, ensaiando associações mentais, tentava encontrar o fio de Ariadne desse labiríntico exemplar pós-moderno, Daniel passava os dedos da mão nas superfícies e fissuras do trabalho de Merz. De repente, um guarda surgiu gritando: “*Nicht berühren! Das ist Kunst!*” [Não toque! Isso é arte!] (Ibidem, p. 17). Passado o susto da bronca, mas já “cansado de tanta arte”, Daniel finalmente encontrara a oportunidade de descansar, sentando-se num dos blocos de cedro da instalação de Carl Andre, para prontamente ser advertido “de que arte não servia para sentar” (Ibidem). Foi quando o pai crítico pôde compreender, a despeito da heterodoxia daqueles trabalhos todos: “Ali estava ela, de novo, a velha noção de arte: não toque, não ultrapasse. O museu como templo, o artista como profeta, a obra como relíquia e objeto de culto, a aura restaurada” (Ibidem).

A12) *Públicos arbitrários solitários*: Durante a fase da pandemia de Covid-19 em que os cinemas puderam retomar parcialmente o funcionamento – com significativa redução da lotação e adoção de protocolos de segurança sanitária –, o CineSesc realizou uma exibição de meio de semana em que só dois ingressos foram vendidos. No horário da sessão, apenas uma pessoa compareceu à sala, sem que se saiba o motivo da ausência

da que adquiriu a outra entrada. O filme teve início com somente uma das duzentas e noventa e sete poltronas ocupada. Antes da metade da película, entretanto, o espectador solitário decidiu abandonar a sala, deixando o filme às moscas. Perguntado por uma funcionária do local sobre o motivo de sua saída repentina da sessão, ele respondeu que não aguentou permanecer ali, inclusive porque havia recorrido ao cinema justamente para não ficar sozinho em casa, detalhando que, quando se viu isolado naquela enorme sala, o sentimento de solidão se fez insuportável.

A13) *Públicos arbitrários esteticamente decaídos*: Disponibilizado no YouTube, o vídeo do evento de lançamento de *Convite à atenção* (2018) (\*AMD), material educativo da 33ª Bienal de São Paulo, registra a explanação de seu curador geral, Gabriel Pérez-Barreiro, que se vale de trecho do crítico Mário Pedrosa para tratar do que seriam as carências dos públicos de arte no quesito da experiência estética. É nessa chave que o curador espanhol lê o fragmento no microfone, em português trôpego: “A atitude com que o nosso público se submete a uma experiência estética é, em geral, a mais contrária possível à verdadeira resposta que seria de esperar. É idêntica à do sujeito que espera subir uma escada e vê-se, ao contrário, ao erguer o pé, diante do vácuo. É fatal que degringole [*sic*] escada abaixo. A culpa, porém, não é nem da escada e nem da arte moderna: é da sua distração e de seus maus hábitos mentais” (Ibidem). De posse de antídotos hipotéticos à distração indesejada e aos reprováveis costumes da mente – os “protocolos de atenção” trazidos pelo material educativo deveriam barrar esses males –, Gabriel reitera o excerto de Pedrosa, afirmando que, passado meio século, a sentença “continua muito atual”, apesar de ele não fazer qualquer menção às mudanças processadas na arte e na percepção (Ibidem). O curador se limita a relatar, em lugar disso, o que constata em sua vivência profissional: “A gente que observa, em qualquer exposição de arte, em qualquer instituição cultural, o desinteresse das pessoas, a velocidade com que a arte é consumida, ou não consumida... e a diferença entre a ambição das propostas intelectuais e muitas vezes a pobreza da experiência” (Ibidem).

A14) *Públicos arbitrários tumultuadores*: Em seu artigo “Bárbaros, escravos e civilizados: O público dos museus no Brasil” (\*AMD), a pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz Luciana Sepúlveda Koptcke (2005) desenterra uma portaria de 24 de outubro de 1821, na qual o então príncipe regente Dom Pedro I prescreve ao Museu Real medidas para extirpar possíveis tumultos gerados pelo público, a quem a realeza passou a facultar acesso a certas salas do museu, apenas às quintas-feiras, no período da manhã. Diz a portaria que as visitas seriam autorizadas somente às pessoas “que se fizerem

Dignas disso pelos seus conhecimentos e qualidades” (Ibidem, p. 192). Essa delimitação deveria vigorar “para conservar-se nessas ocasiões a boa ordem e evitar-se qualquer tumulto” (Ibidem). Daí que, por via das dúvidas, o príncipe destacasse “a Repartição da Guerra [para] que no referido Dia se mandem alguns soldados da Guarda Real da Polícia para fazer manter ali o sossego que seja conveniente” (Ibidem).

A15) *Públicos arbitrários cismados*: Nathalie Heinich (2022), em seu artigo “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (\*AMD), registra e processa uma vasta série de depoimentos sobre diferentes aspectos das artes visuais e de sua institucionalidade, quase todos advindos de públicos não especializados da França e dos EUA. Referindo-se ao programa federal de subsídio às artes deste último, mais precisamente, ao National Endowment for the Arts – NEA, um cidadão “classe média” expressa sua contrariedade diante do financiamento público das artes com o seguinte raciocínio: “Muitos artistas sentem a necessidade criativa de ridicularizar os sentimentos da classe média, e esperam que os contribuintes financiem tal façanha” (Ibidem, p. 151). A despeito da simplificação tendenciosa do problema por parte do descontente contribuinte, leitores de sua queixa, mesmo entre aqueles que defendem o NEA, não puderam deixar de reconhecer alguma lógica em sua equação.

A16) *Públicos arbitrários confidentes*: Em *Arca Russa* (2002) (\*AMD), filme de Alexander Sokurov rodado no Museu Hermitage, o personagem vivido por Sergei Dreiden – apresentado como “Marquês” – flana pelos ambientes de exibição da esplêndida coleção de obras, abordando outros visitantes com frequência. Uma dessas aproximações se dá de surpresa, com o Marquês inicialmente oculto no canto da sala expositiva, afundado na penumbra. Dali, ele flagra uma visitante que, de braços abertos, esboça uma coreografia inesperada diante de um quadro que traz a imagem de uma mulher nua sobre a cama, no centro da composição. Surpreendendo-a com uma interjeição em tom de voz alto, ele faz com que a “dançarina” interrompa seus movimentos diante da pintura, voltando a atenção para o intruso. O Marquês sente que atrapalhou algo e se desculpa, mas não se furta de fazer a pergunta: “A quem tudo isso se destina?”, referindo-se ao ritual performatizado pela mulher diante da pintura, ou melhor, com a pintura (Ibidem). Sua resposta é franca: “Eu falo com este quadro, tenho necessidade de me exprimir” (Ibidem). O Marquês sugere então que ela prossiga, reconhecendo que essa é “a sua forma de se comunicar com a pintura” (Ibidem). Ela então procura envolvê-lo no colóquio, estendendo-lhe a mão para trazê-lo a uma zona de cumplicidade da qual ele, até então, não participava. Após girar conjuntamente diante do

quadro, numa espécie de valsa, o Marquês escuta de sua interlocutora: “Eu e este quadro temos um segredo” (Ibidem). Ao confiar isso a seu par, a mulher prontamente se constrange, desvencilhando-se do abraço e partindo ligeira, envergonhada.

A17) *Públicos arbitrários que querem encontrar dinossauros*: No *Diário do busão*: visitas escolares a instituições artísticas (2017) (\*AMD), registramos passagens de uma visita mediada com grupo de estudantes do 5º ano da Escola Estadual Almiro Pereira Dantas ao MIS – Museu da Imagem e do Som, que naquele semestre sediava a mostra “O mundo de Tim Burton” (2016), exposição de grande porte dedicada ao processo criativo do diretor norte-americano, com cerca de quinhentos itens, entre desenhos, protótipos, adereços, maquetes e cenários alusivos à sua filmografia. O universo onírico do autor capturou pronta e assombrosamente os estudantes, que logo na chegada acharam que a mediadora que os conduziria, na verdade, era uma personagem fantástica. Involuntariamente, a roupa, os óculos, a postura e o seu jeito de falar de fato sugeriam algo nessa direção. A atmosfera surreal era reforçada pelo zunido constante de um enxame de abelhas que acompanhava ininterruptamente o grupo, que ao final do percurso notou que ele mesmo o produzia. Ao longo do trajeto pelas salas expositivas, alguns estudantes entabulavam conversas, por exemplo, com bonecos hiper-realistas em miniatura de Umpa Lumpa, além de explicarem ideias absurdas gesticulando com luvas de lã fosforescente. Enquanto um menino, mimetizando o robzinho disfuncional de Burton, abria a tampa de sua cabeça e revelava inusitados constructos mentais de arame, uma garota foi flagrada girando sua cabeça em 360º sobre o pescoço, captando visualmente tudo o que estava à sua volta. Três salas à frente, onde se encontrava a maquete do cenário suburbano do filme *Edward Mãos de Tesoura* (1990), o grupinho de meninas ensaiava uma manobra de teletransporte para o local. Mas a insensatez maior ficaria para o final da visita, no momento em que a mediadora-personagem perguntou ao grupo o que este tinha achado da exposição. A resposta do aluno que não havia aberto a boca até então deixou todo mundo boquiaberto: “Não achei nada do que eu estava procurando no museu...” Ao que a personagem-mediadora suplicou: “Mas que coisa é essa?” A resposta foi lacônica: “Ossos de dinossauro” (Ibidem).

A18) *Públicos arbitrários admoestadores*: No filme *Arca Russa* (2002) (\*AMD), um jovem contempla, sozinho, com as mãos no bolso e apoiado numa das pernas, o quadro *São Pedro e São Paulo* (1587-1592), de El Greco, situado no canto de uma das galerias expositivas do Museu Hermitage. Com as mãos para trás, o personagem do Marquês se aproxima do rapaz e do quadro do pintor espanhol de origem grega, diante

do qual faz o sinal da cruz, se ajoelha e abaixa a cabeça, concluindo seus gestos com a expressão “amém, amém”. Voltando-se para o reverente Marquês, o jovem comenta: “É lindo, não é?” (Ibidem). A resposta “absolutamente”, verbalizada de pronto pelo primeiro, é complementada com uma interpelação dirigida ao observador deslumbrado: “Você é católico?” (Ibidem). Ao redarguir que “não”, que não era católico e perguntar o porquê da indagação, o jovem é situado pelo Marquês: “Porque você estava, pareceu-me, mergulhado nos seus pensamentos, em frente às imagens dos fundadores da nossa Igreja” (Ibidem). Mas quando devolve ao seu interlocutor que não estava pensando em nada daquilo, o jovem é advertido de que aqueles eram os apóstolos Pedro e Paulo. O rapaz explica que olhava para os homens representados sobre a tela simplesmente “porque eles me agradam”, acrescentando, diante do devoto aborrecido, que “um dia, todos os homens se tornarão como eles” (Ibidem). Isso funciona como a gota d’água para o Marquês, que censura o herege visionário, encaminhando-se na direção dele e encurralando-o no canto da sala: “E como é que você pode saber no que se tornarão os homens se não conhece a história dos santos?!” (Ibidem). Pressionado na aresta da galeria, o intimidado rapaz tenta se desvencilhar do pregador, chamando atenção, com a voz confrangida, para as belas mãos dos apóstolos, em suas singelas posições. O Marquês responde que de fato “são belas”, mas quer saber o que há para além da beleza, tornando a repreender o jovem por sua insolência em achar que sabe do destino dos homens, sendo que nem a história dos santos ele conhece. O jovem ainda tenta se safar, dizendo que os homens da pintura “são bons e sábios”, afirmação invalidada pela exigência: “Como você pode saber como eles são se não leu o Evangelho?” (Ibidem). Após liberar o rapaz de suas admoestações, deixando-o respirar longe do canto, o Marquês volta a se aproximar do quadro, agora para cheirar a moldura dourada, sorvendo um odor que lhe desperta grande prazer.

A19) *Públicos arbitrários explicadores*: Em dado trecho do artigo “A fruição nos novos museus” (\*AMD), o professor Ricardo Nascimento Fabbrini (2008) tenta esclarecer os motivos das fileiras intermináveis de visitantes que esperavam na avenida Tiradentes, em pé, para ver a exposição de Auguste Rodin, em 1995, na Pinacoteca do Estado de São Paulo – para a qual havia sido montada ampla campanha de *marketing*, visando atrair o grande público. O autor do texto recorda, possivelmente na condição de testemunha ocular, dos “paulistanos que aguardaram, sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz, para ver esculturas em bronze de Ugolino e Mercúrio, do século XIX” (Ibidem, p. 256). Buscando explicar o fenômeno, ele recorre a seus pares críticos para dizer, primeiro, que “São Paulo já entrava numa nova fase de

consumo cultural”, caracterizada por um tipo de manobra em que “a cultura de elite se transforma em atração de massas”, conforme as aspas de Marcelo Coelho (COELHO *apud* FABBRINI, 2008, p. 256). Nessa mesma direção, é citada passagem de Paulo Arantes, para quem “megaexposições como essa de Rodin oferecem ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias algo que a cultura de massa manufaturada não poderia mais proporcionar” (ARANTES *apud* FABBRINI, 2008, p. 256). Complementando essas observações, Fabbrini (2008, p. 256) diz que “é possível supor, por exemplo, que os visitantes enfileirados na Tiradentes associavam, imaginariamente, a visita à exposição de Rodin à experiência de inclusão social”. Não ocorreu ao professor-pesquisador, contudo, fazer uma sondagem com as pessoas que se encontravam na fila do museu paulistano, a fim de que elas próprias pudessem expor suas motivações para estar ali.

A20) *Públicos arbitrários que correm pelas galerias: Os Postais mediativos* (2017) (\*AMD) registram e colocam em circulação situações ocorridas durante a jornada “Hábitos de aprendizaje: desafios en común”, realizada no MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, no primeiro semestre de 2017. Durante o evento, foram imaginadas e testadas diferentes formas de uso dos espaços do museu, incluindo suas galerias expositivas. Nas discussões a esse respeito, uma mediadora que tinha viajado de Rosário para participar da jornada em Buenos Aires lembrou-se de *Bande à part* (1964), filme dirigido por Jean-Luc Godard, no qual o trio de protagonistas corre em alta velocidade pelas galerias do Museu do Louvre. Registramos graficamente, em um dos postais, o momento em que o trio passa “rasgando” pelo quadro de uma figura feminina reclinada sobre um canapé, intitulado *Madame Récamier* (primeiro quarto do século XIX), de Jacques-Louis David. A cena da corrida ressurgiu, aliás, no filme *Os Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci, no qual os personagens Isabelle, Theo e Matthew também correm pelo Louvre, inclusive buscando quebrar o recorde de nove minutos e quarenta e três segundos, tempo que Odile, Franz e Arthur, personagens do filme de Godard, levaram para atravessar o museu em *Bande à part*.

A21) *Públicos arbitrários sonegadores: Em Artoons* (2009) (\*AMD), série de cartuns que cruza mais de uma década e segue circulando em diferentes veículos de comunicação, Pablo Helguera revira o universo da arte contemporânea naquilo que este demonstra de mais mundano e promíscuo, zombando da pretensa gratuidade, desinteresse e excepcionalidade difundidas pela vulgata estética. Num desses cartuns – que apresenta um casal de meia-idade bem vestido e bebendo champanhe, em uma galeria de arte provavelmente localizada em Nova York, diante de uma obra bidimensional cujo

conteúdo não é especificado pelo desenho sintético de Helguera – pode-se ler no rodapé a fala da personagem feminina: “Esta peça ficaria ótima em nossa unidade de armazenamento de arte isenta de impostos na Suíça” (Ibidem).

A22) *Públicos arbitrários manuseadores*: O catálogo *A marquise, o MAM e nós no meio* (\*AMD), da exposição com mesmo nome promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (2018), justapõe fotografias das obras exibidas na ocasião e registros textuais de situações fruitivas levadas a efeito pelos públicos. No cabeçalho da página dupla que reproduz *Seu nome como título* (2010), trabalho da artista Laura Lima composto por duas folhas de papel semidobradas e vazadas com aberturas para os olhos, acondicionadas em placas transparentes de acrílico, um mal-entendido é reportado por Fernanda Zardo, arte-educadora do MAM-SP. Ao se deparar com aquelas “máscaras”, e após ler o nome da obra na legenda, a visitante da exposição sacou uma das peças da parede e a colocou sobre o rosto. O gesto, pensou ela, concretizava a proposta da artista: vestindo a “máscara” a participante automaticamente incorporava sua identidade (ou seu olhar) à obra e, assim, seu nome ao título da mesma. Só que não: ela foi prontamente advertida de que não podia manusear a peça, que deveria ser mantida e contemplada na parede. Constrangida, ela buscou se retratar: “Não era de pôr no rosto? Não podia colocar a mão? Desculpa. É a minha primeira vez num museu” (Ibidem, p. 145).

A23) *Públicos arbitrários canônicos*: O documentário *Mixtape 2: Videobrasil* (2014) (\*AMD), comissionado pelo 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil aos irmãos Paulo e Ricardo Miyada, traz o menino Nicolas Pereira de Mori, frequentador do Sesc São Carlos, como interlocutor das mediadoras da exposição em cartaz, composta majoritariamente por vídeos e performances. No diálogo de abertura do filme documentário, que se propõe conferir protagonismo aos públicos do Festival, uma das mediadoras lança mão da conhecida tautologia de matriz duchampiana: “Os artistas são os que fazem arte. Mas aí vem um problema: o que seria arte?... Então, dá para chamar várias pessoas de artista” (Ibidem). O introito serve de deixa para ela indagar o garoto: “Consegue pensar em alguém que você ache que é um artista?” (Ibidem). Nicolas hesita: “Hum... num sei... acho que... o Monet?” (Ibidem). Sua afirmação em forma de pergunta é quase repreendida pela mediadora-de-exposição-de-arte-contemporânea: “Monet?!” O menino toma coragem e replica: “É, ele é um artista” (Ibidem). Contrariada com um nome tão óbvio, consagrado e canônico, a mediadora dá novas voltas: “Mas... ser um artista... bom, eu acho pelo menos... que um artista é alguém que faz arte, e o que ele faz define ele como artista. Não?” Nicolas consente: “Então tá”

(Ibidem). Insatisfeita com sua aparente submissão, ela provoca: “Então tá?! Mas o que você acha?” O moleque teimoso retoma seu raciocínio, para desespero da mediadora: “Eu acho que ser artista é legal... porque você pode pintar quadros e fazer desenhos” (Ibidem).

A24) *Públicos arbitrários domingueiros*: A pesquisadora Luciana Sepúlveda Koptcke (2005, p. 195), em “Bárbaros, escravos e civilizados: O público dos museus no Brasil” (\*AMD), lembra que nos últimos anos da Revolução Francesa o público do Museu do Louvre se avolumou a ponto de beirar a multidão, “considerada perigosa”. Acessando um relatório do museu, Koptcke apresenta excertos em que sua administração manifesta preocupação com a “afluência estupenda do público constatada de 17 a 23 de setembro de 1799”, detalhando que “a multidão foi tão numerosa nestes 7 dias que todos os recursos da polícia, apesar da atuação e do cuidado que todos os guardas demonstraram em sua função, foram sem efeito” (Ibidem). Afora o ciclo revolucionário, a afluência maciça ao Louvre não era cotidiana, mas dominical. Até 1855, o acesso a esse museu “não era franqueado ao público em geral a não ser aos domingos” – configuração que se altera com a Exposição Universal de Paris, quando novo regulamento institui sua abertura a todos também durante a semana e aos sábados. Apesar disso, o grosso do público comparecia aos domingos mesmo, com seus “visitantes dominicais” personificados por aqueles que faziam “uso operário da instituição”, acorrendo a ela no dia do ócio, no qual “buscavam um momento de diversão e celebravam, de preferência nos dias de chuva, a possibilidade de compartilhar com o cidadão republicano um espaço simbólico” (Ibidem, p. 195-196). Ao deslocar para os dias correntes a questão da presença dos públicos não especializados nos museus, Koptcke relativiza o “lugar-comum” afeito a criticar as exposições *blockbusters* promovidas pela indústria cultural, nele identificando a nostalgia de um ambiente civilizado, discreto, contemplativo e ideal à apreciação estética. Estariam os críticos advogando em causa própria, ao reclamar das “salas lotadas [e das] crianças e adultos em procissão ruidosa a invadir cada canto”? (Ibidem, p. 196). Daí a pesquisadora recorrer com ironia ao termo “bárbaros” para figurar os domingueiros, hoje engrossados pelos turistas, concebendo-os como “estrangeiros”, “não possuidores dos códigos de acesso a determinado universo simbólico” e “cujas práticas de contato e apropriação são julgadas inadequadas, violentas ou desprezíveis por um grupo de referência” representado por aqueles que se autodesignam “civilizados” (Ibidem, p. 185).

A25) *Públicos arbitrários trepados*: A série *O Louvre e seus visitantes* (1964-2003) (\*AMD), desenvolvida ao longo de quase quarenta anos por Alécio de Andrade, reúne algo em torno de doze mil registros fotográficos de frequentadores do museu



circulando por suas galerias, relacionando-se com as obras e os espaços onde estas são exibidas. Em meio a essa profusão monumental de flagrantes das condutas dos públicos, encontramos uma imagem particularmente curiosa, enigmática até, produzida em 1993. A fotografia em preto e branco mostra o canto de uma sala expositiva, dividido simetricamente pelo enquadramento da câmera de Alécio. Em cada banda se vê o fragmento de um quadro figurativo de grandes dimensões e com molduras grossas, ambos do gênero religioso. No da esquerda, é possível distinguir dois homens com poucas vestes carregando um animal, enquanto no da direita se divisa um homem de turbante segurando um bebê, circundados por figuras reverentes. No centro da composição fotográfica está a linha vertical que demarca a aresta resultante do encontro das paredes perpendiculares, as quais chamam atenção pelos lambris inferiores de madeira que as revestem. Encorpada e nobremente trabalhada, essa “almofada de madeira” gera uma superfície estreita na qual, à primeira vista, alguém parece ter deixado um boneco sentado de pernas abertas, posicionado exatamente no ângulo reto das paredes, com um pé para cada lado. A distância com que o ser confuso foi fotografado ajuda a criar essa impressão errônea, que se desfaz quando observamos a imagem mais de perto e com mais vagar. Na verdade, trata-se de uma criança vestida com macacão e boné, trepada naquele canto como quem brinca de descansar da peregrinação no Louvre.

Observadas as vinte e cinco anedotas e subtipos correspondentes ao tipo ideal dos *públicos arbitrários*, o último de nosso exercício heurístico, resta chamar atenção para aspectos que nos possibilitem *bosquejar os contornos gerais* daqueles que, nos momentos em que se relacionam com as artes visuais e com os equipamentos de exposição,<sup>201</sup> manifestam atitudes e alocações tributárias de *decisões eminentemente pessoais, alheias a normas e aparentemente ilógicas*. Podemos, nesse sentido, partir das arbitrariedades mais ingênuas e inofensivas para chegar àquelas que configuram riscos à arte e à sua dinâmica institucional, sem deixar de apontar as que, em contrapartida, são exercidas pelos próprios agentes da arte em seus juízos acerca dos públicos aos quais se referem. Nesse caso, os agentes especializados da arte e/ou responsáveis por zelar pelos bens simbólicos e acervos são sub-repticiamente colocados diante do espelho, vendo-se implicados na *confusão arbitral* da qual se consideram imunes graças às suas posições privilegiadas e em virtude de suas *expertises* e prerrogativas. Ler suas colocações e

---

<sup>201</sup> Permitimo-nos ao menos três exceções a esse recorte, nas seguintes anedotas: C18) *Públicos confrontadores bolinadores*; O20) *Públicos obsessivos decepcionados*; e A11) *Públicos arbitrários solitários*, quando fruidores de teatro, paisagem natural e cinema protagonizam as cenas, respectivamente.

iniciativas à luz das categorias heteróclitas que temos buscado forjar expõe algo de seus caprichos e manobras de distinção.

Antes, porém, principiemos pelas singelas arbitrariedades daqueles que, de forma mais ou menos consciente, transpõem as fronteiras delimitadas por programas artísticos e institucionais, ou simplesmente não embarcam nas experiências que estes buscam propiciar. Esse é o caso da *recusa em se deixar levar e afetar por determinados dispositivos artísticos*, bem como da *suspeita diante de intenções supostamente espúrias de certos artistas*. Em chave equivalente, há os *que enxergam artisticidade somente em nomes e repertórios canônicos*. Há também aqueles que *se negam a entrar em exposições cobiçadas*, ou que *se retiram prematuramente de salas de exibição*, além dos que *adentram estabelecimentos comerciais pensando estar em museus* – e vice-versa, quando *ocupam ruidosamente cada canto das galerias museológicas*. Ademais, na linha das interações desviantes mantidas com bens artísticos, testemunham-se audiências que *tocam, recostam-se ou manipulam peças de arte* cujo contato físico é interditado pelas instituições que as exibem, ou que enxergam a possibilidade de *usar obras artísticas como recursos utilitários*. Isso sem falar na modalidade encantada patente em *danças e segredos compartilhados com pinturas* e, analogamente, em *públicos tomados por exposições que lhes inspiram poderes extraordinários*.

Mas, de volta aos gestos desviantes e agora adentrando as arbitrariedades que de fato podem configurar riscos à arte, e ao seu caráter desinteressado, anotamos a *utilização das galerias de museus como pistas de corrida* por aqueles que inclusive tentam quebrar recordes. É também de “corrida” que se trata quando consideramos o *ingresso de bactérias nos espaços expositivos*, com o perigo que representam para a conservação dos exemplares de uma coleção. Outra faceta da temeridade iminente surge em atos receptivos que arrancam a arte de sua desejada autonomia, implicando-a em problemas alheios à sua especificidade, como nos casos da *instrumentalização de objetos artísticos à guisa de disfarce para a sonegação fiscal*, da *contestação do financiamento público da arte*, atrelada ao questionamento de seu mérito artístico, e, ainda, da *circunscrição dogmática de pinturas da tradição a sistemas simbólicos religiosos*. Mais alarmante, contudo, são os atos de recepção que demonstram *ódio à arte e aos artistas contemporâneos*, a ponto de clamar por castigos físicos, e públicos, a serem impingidos a seus criadores. Daí que, entre as arbitrariedades aqui registradas, a dos públicos neófitos que povoam cada canto dos espaços museológicos com atitudes inconvenientes,

desagradando os frequentadores especializados, soe irrisória – e até nostálgicas para os adoradores da arte.

Neste ponto, os agentes autorizados são, ambivalentemente, interpelados nas *condenações que dispensam à audiência leiga* com base em critérios estéticos e padrões comportamentais atentivos. Ao ocuparem o lugar dos “civilizados”, e cultivados, eles reservam aos públicos não especializados o limbo dos “bárbaros” indesejados, taxando suas formas de apropriação dos bens simbólicos de “inadequadas”, “violentas” e “desprezíveis”. No passado, essa “incivilidade” serviu de pretexto para limitar o ingresso de grupos sociais e pessoas nos museus, quando era lícito discriminar os que se faziam “dignos” desse ingresso – cabendo policiar aqueles sobre os quais pairavam dúvidas a esse respeito. Esses juízos de base, com seu viés autoritário, desdobram-se em reprovações sobre o “consumo” da arte, quando os visitantes das grandes exposições são acusados de cultivar “maus hábitos mentais”, os quais seriam responsáveis pela “pobreza da [sua] experiência”.<sup>202</sup> Críticas mais específicas surgem em pontificações sobre as “razões estéticas da arte”, atreladas a projetos político-educacionais voltados a desfazer as confusões entre tema e forma, com primazia da segunda. Quando são feitas concessões ao assunto da obra, “deixando que a mente fale”, sua interpretação não é tão livre quanto parece, como o demonstra o professor catedrático aos trabalhadores fabris. Isso para não dizer do curador a princípio entusiasmado que, ao se deparar com os abismos e desafios da democratização cultural, recua e se indigna com a má conduta de certos frequentadores da “sua” exposição. Do mesmo modo que o professor-pesquisador prefere recorrer às máximas da “cultura de massa” e da “experiência [fake] de inclusão social”, em lugar de sondar as diferentes motivações dos abnegados formadores de filas em museus.

Essa variedade desconstruída de gestos receptivos – de parte a parte, tanto das audiências não iniciadas, com suas respostas despropositadas à arte, como dos agentes especializados, com seu modo unilateral de conceber os segmentos não iniciados – é pinçada, no caso dos *públicos arbitrários*, de um conjunto composto por desenho animado, cartum, série fotográfica, catálogo de exposição, libelo circulado na internet, documentário, filmes de ficção e entrevistas gravadas, além de artigos, contos e relatos evocadores de atividades exercidas por aqueles que, à revelia dos valores, repertórios e instrumentos requeridos pela cultura artística, cultivam atitudes e formulam discursos alheios e opacos ao regime estético. O acesso a esse “universo paralelo”, e agora nos

---

<sup>202</sup> Anotamos, a respeito disso, que a miséria da sensibilidade e o equívoco de compreensão residem sempre nos *outros*, naqueles que pertencem aos grupos que *não os nossos*.

referimos às quatro rubricas de nossa tipologia (*confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários*), é facultado por aqueles que temos chamado de *públicos dos públicos*, ou seja, os agentes “documentaristas” que de algum modo dedicam atenção (com maior ou menor diligência) aos atos desempenhados pelo campo receptivo em artes visuais, registrando-os e devolvendo-os à circulação – tendo cabido a nós recolhê-los e estruturá-los na presente direção.

Em convergência ao recorte de nossa pesquisa, delimitado por atos de recepção deslocados – em graus mais e menos alarmantes –, o elenco de investigadores que reunimos, sob o distintivo de *públicos dos públicos*, e ao qual nos incluímos é formado por: Pablo Helguera, Nathalie Heinich, Cayo Honorato, Alécio de Andrade, Thomas Bernhard, Michel Laub, Alexander Sokurov e Tilman Büttner, Paulo e Ricardo Miyada, Andrea França e Ana Tereza Jardim Reynaud, Roberto T. Oliveira e João Wainer, Renata Bittencourt e Jorge Coli, Suely Rolnik, Diogo de Moraes Silva, Eliana Baroni e Lucas Oliveira, Ana Maria Maia, Educativo MAM e O grupo inteiro, Don DeLillo, Theodor Adorno, Ana Beatriz Barbosa Silva, Gaudêncio Fidelis, Claire Bishop, Luisa Duarte, Sergio Bruno Martins, Daniela Labra, Douglas Crimp, Pedro Andrada e Luiza B. do Nascimento, Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, Fernanda Antônia e Rosiane Silva, Andreas Huyssen, Jean Baudrillard, David Freedberg, Otilia Arantes, Ricardo Nascimento Fabbrini, André Breton, Gabriela Fonseca, Roberto Schwarz, Élide Salazar, Luciana Sepúlveda Koptcke, Niels Werber, Marcelo Coelho, Bruno Moreschi e Charles M. Schulz. Mediante suas contribuições pudemos montar o *Arquivo Mediação Documentária*, constituir o *Anedotário públicos dos públicos* e, ainda por cima, compor a presente *tipologia*. Cumpre, agora, depurar e organizar os recursos que reunimos até aqui, orientando-os para o último movimento da tese: lidar mais detidamente com dois casos de abominação às artes visuais protagonizados por atores cuja personificação escapa de modo eloquente às categorias estabilizadas, e seguras, de espectador, participante, interator, colaborador, público, visitante, consumidor, turista e estudante.

### 3.8 Preparando as lentes

Confiamos que o acompanhamento da centena de casos anedóticos apresentados tenha, entre suas consequências, a propensão de nos livrar de qualquer pudicícia que pudesse restar em relação aos estrambóticos – às vezes constrangedores – atos de recepção “fora do lugar”, desvirtuantes dos vislumbres da arte e opacos às lentes proporcionadas por suas disciplinas. Suficientemente familiarizados com a torrente de *desajustes protagonizados*

*pelo campo receptivo não especializado*, podemos agora conferir concretude à ideia – também ela de cepa heurística – de que o *Anedotário públicos dos públicos* funciona como uma espécie de compósito de polímeros, abastecendo-nos dos materiais e elementos necessários para o preparo de nossas *lentes compreensivas*, sob as fórmulas *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários*. Nesse quesito, à imagem-procedimento da formiga se agrega o dispositivo óptico dos óculos. Ou seja, estamos em condições de nos equipar, enquanto insetos rasteiros e míopes, com quatro pares de lentes, cada qual hábil em enfocar um aspecto específico dos atos de recepção convertidos em repúdio. Os formatos, espessuras e eficácias de cada um desses óculos são por sua vez sugeridos pelos subtipos oriundos de cada historieta, representativos dos microelementos que, combinados, visibilizarão os fulcros e os detalhes de gestos receptivos abominadores da arte, assim apostamos. Esses instrumentos, ao congregarem a heterogeneidade traduzida pelas anedotas, descortinam os padrões mobilizados, com maior e menor frequência, pelas audiências leigas em sua relação heteróclita com as artes visuais e com as plataformas institucionais que as difundem. Como temos sugerido, arriscamos que o assombro diante dessas estranhas – porque, antes disso, estranhadas – formas de interação com a arte deva ser *elaborado* mediante dobras que as tomem por referência e molde, a fim de descobrir e desemaranhar os expedientes e as agências que lhe são próprios – por mais amalucados que possam ser.

A depuração das linhas de recepção alheias ao regime estético e complicadoras dos juízos sumamente críticos do problema – as quais pudemos divisar preliminarmente no trabalho junto às peças do *Arquivo Mediação Documentária*, do qual extraímos episódios marcados por desvios de conduta e expressões no mínimo esquisitas – tende a nos proporcionar recursos de sondagem de vocação descritiva e analítica. A partir daqui essas linhas performativas reaparecem decantadas da barafunda de particularidades, por meio de uma manobra de abstração destinada a nos munir de instrumental para a lida com dois casos de estudo, no capítulo a seguir – sendo que frações desses mesmos casos não apenas comparecem no *Anedotário*, como também lhe conferem a direção e o tom. À semelhança do que fizemos com as letras-chaves da enciclopédia “sino-borgeana” e, na sequência, com o rol de seres imaginários do catálogo de Borges (1996, 2001), aproxima-se o momento de nos valermos das rubricas de nossa tipologia para discernir e especificar as atividades desempenhadas pelos detratores da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, e, três anos depois, em 2017, da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte

Brasileira”, incluindo a sequência de ataques a outras mostras e trabalhos de arte, no rastilho de pólvora acendido em Porto Alegre.

Interessa-nos, na persecução das atividades exercidas pelos abominadores desses eventos artísticos, destrinchar o que temos chamado de suas *bases comportamentais e discursivas* – no sentido de separar e lidar com as diferentes linhas nelas enfeixadas, ou emaranhadas. Entendemos que somente distinguindo-as e examinando-as com proximidade, minúcia e paciência é que conseguiremos compreender o que se passou nessas conjunturas, sobretudo da perspectiva dos públicos fantasmagóricos, deslocando-nos das premissas de reprovação, crítica, desmistificação, denúncia e resistência às suas reais ameaças. Não abdicamos dessas diligências, mas as consideramos insuficientes para a apreensão da complexidade do fenômeno. Daí devermos abrir mão tanto da pudicícia (que nos faz enrubescer diante do reacionarismo estrondoso dessas audiências indesejáveis) quanto do sentimento de superioridade moral e estética (que supostamente nos autorizaria a não prestar atenção, a não perder tempo com sandices retrógradadas), levando em conta e a sério aquilo com que não estamos nem um pouco de acordo. É por isso que a disposição de Borges (1996, 2001) para se deixar absorver pelo *freak* nos seja tão útil. Como abordado, há surpreendentes correspondências entre as criaturas perturbadoras descritas pelo escritor e os públicos fantasmagóricos que nos conduzem nesta pesquisa, com seus gestos disparatados e desafiadores da razão.

A figuração – e a concepção aspirada – desses personagens de exceção da cena receptiva em artes visuais se beneficia das ideias desenvolvidas por Warner (2005, p. 109, 112) acerca do *contrapúblico*. Já apontamos e reiteramos que essa personificação alternativa irrompe na esfera pública como “imagem invertida” ou “imagem fantasma” do público discursivo, exigindo que caminhemos em seu encalço para perceber e compreender as propriedades de suas condutas e linguagens.<sup>203</sup> O paralelo com o *público da arte* sugere que as modulações baseadas nas verves confrontadora, narradora, obsessiva e arbitrária, com seus pressupostos nada especializados, dão conta de delinear, ou ao menos esboçar, a *contraimagem fantasmagórica* daqueles de quem se esperavam prestezas e aptidões próprias aos papéis de espectador, participante, interator ou colaborador – conforme as principais posições reservadas às audiências da arte nos

---

<sup>203</sup> Warner (2005), de sua parte, assume essa tarefa de acompanhamento e descrição em relação aos contrapúblicos de gênero e sexo, de tendência *queer*, não se ocupando dos contrapúblicos reacionários da arte – trabalho a que nos dispomos, na medida que nos cabe, nesta tese.

séculos XX e XXI –, e também de público, visitante, consumidor, turista ou aprendiz – de acordo com as políticas culturais e os planos institucionais.

Postulamos que a figuração de jaez empírico dos atos de recepção que não só frustram, como também rasuram os “contratos” de fruição propostos pelos artistas e demais agentes artísticos, representa um estágio incontornável para torná-los abordáveis e, portanto, ponderáveis – o que configura a dimensão *mediativa* de nossa operação. Não raro, a urgência de rechaçá-los – dada sua eventual monstruosidade e o perigo que possam representar à cultura artística, no sentido de reprimi-la e sufocá-la – tende a nos impedir de realizar esse (indigesto, porém necessário) trabalho. Esse esforço de figuração, com os processos de tradução e estilização que implica, assenta-se no raciocínio de que há *lógicas próprias* vigorando na relação performativa mantida por públicos leigos, parte deles abertamente reacionária, com as manifestações artístico-visuais. Essa constatação basilar vem acompanhada, em nossa visão do problema e também em nossa embocadura, da máxima já citada de Heinich (2008, p. 154) de que o pesquisador “não tem mais de decidir se os atores ‘têm razão’, mas mostrar quais são suas razões”. Suspendendo heurística e estrategicamente nossa militância pela arte e pelo progressismo, valemo-nos do “preceito weberiano de ‘neutralidade axiológica’” para tratar dos valores e das formas de expressão acionados por públicos *controversos* da arte (Ibidem, p. 153).

Para dar curso a esse propósito, cumpre respondermos nesta seção derradeira do capítulo – particularmente importante para o próximo – à questão sobre o que é possível sintetizar e amalgamar em cada par de lente sugerido por nossa tipologia, a fim de mobilizarmos seus achados-vistas no seguimento das controvérsias ensejadas por exposições e exemplares da arte contemporânea ligados a problemas de gênero, sexualidade, reprodução, identidade, família, religião e secularismo, para ficarmos com os mais pronunciados, todos eles frentes de combate das “guerras culturais” – conceito que teremos azo de trabalhar de maneira articulada aos casos relatados. Da trinca formada pelo *Arquivo Mediação Documentária*, *Anedotário públicos dos públicos* e *tipologia* de atos de recepção “fora do lugar” advêm *flagrantes* de formas incomuns de reconhecimento, e não reconhecimento, das expressões artísticas visuais e dos protocolos institucionais que balizam sua exibição pública. Na tipologia que ordena esses *instantâneos*, é patente o disparate e o desnível das situações cobertas por um mesmo tipo ideal – em espectros que vão do mais inofensivo ao mais pavoroso. Esses arcos claramente assimétricos nos ajudam a elaborar *caracterizações* votadas a refletir o que os públicos não iniciados literalmente fazem em relação à arte e à sua institucionalidade.

Suas práticas receptivas-responsivas adquirem, sem dúvida, conotações e consequências diversas, cabendo à nossa investigação canalizá-las para pensar especificamente os *gestos de repúdio*. Em outras palavras, trata-se de discriminar (i) que exigências estão presentes nesses gestos, (ii) em que valores eles estão assentados e, também, (iii) que formas de expressão estão sendo movimentadas quando audiências civis<sup>204</sup> se insurgem contra a arte e seus agentes.

Como já deve estar claro a esta altura, estamos em busca de uma composição que se constitua por meio do cotejamento dos quadros oferecidos por nosso *corpus* inicial, dispostos em forma de lentes tipológicas, com as situações que descreveremos e analisaremos no último movimento da tese, ocorridas nos anos 2010, no Brasil, no território das artes visuais, com foco em proposições atreladas a pautas progressistas do ponto de vista cultural. Com vistas a isso, destacamos anteriormente (com *itálico*) aqueles que se revelam filtros para entender a natureza dos atos de recepção de *públicos confrontadores-narradores-obsessivos-arbitrários*, conforme os óculos alternados pela formiga míope. É hora de “finalizar” suas lentes, anunciando o que cada uma delas está apta a visibilizar para nosso empreendimento compreensivo dos ataques à arte contemporânea. Esse arremate deverá indicar com alguma precisão as perspectivas para o entendimento da verve confrontadora – mais evidente nas campanhas recriminadoras – em suas dimensões complementares: narrativa, obsessiva e arbitrária, nem sempre evidenciadas de modo suficiente pela crítica cultural e de arte. Reiteramos, assim, nossa hipótese inaugural, de que os detratores da arte e seus gestos devam ser pensados não com base nos critérios e categorias oriundos das disciplinas da arte, mas sim a partir da espécie de material e tipologia permitida-fornecida pelo trabalho documentário dos *públicos dos públicos*, na medida em que estes provêm condições para concebermos os atos de recepção situados no extremo mais alarmante do gradiente compreendido na expressão “fora do lugar”.

A lente *confrontadores* habilita a vista para reconhecermos e detalharmos o impulso antagonista emergido de gestos receptivos em artes visuais que afrontam os temas, discursos, formas, condições, expectativas e acordos tácitos contidos na exibição pública de certas obras e curadorias artísticas. Tal confrontação abarca, ademais, as regras

---

<sup>204</sup> Adicionamos, aqui, o qualificativo “civis” para diferenciar as formas pedestres de abominação à arte, praticadas por pessoas físicas que se relacionam com a produção artística – de forma direta ou mediatizada, não importa –, dos atos de censura institucional exercidos por ocupantes de postos de poder, sejam eles públicos ou privados – ainda que a primeira modalidade possa levar à segunda em certos casos, como o comprova o encerramento antecipado da exposição “Queermuseu” (2017).



e os protocolos estabelecidos pelas instituições responsáveis por essa modalidade de exibição. Na base dessa atitude está a propensão para contrastar elementos, referências e valores, procedendo comparações dicotômicas e polarizadas entre elas. Provém daí a disposição para se colocar frente a frente com algo ou alguém, em postura combativa. Esse empenho é açulado pelo choque de visões, ideias e interesses, provocando o conflito pelo aceitável, a disputa pelo “bem”, o enfrentamento de forças e mesmo a guerra de posições. Disso sucede os momentos de tensão gerados por formas receptivas desafiadoras de programas artísticos e institucionais, em dinâmicas nas quais ocorrem inversões nos postos de enunciação, com audiências passando a endereçar e questionar aqueles a quem, em princípio, pertencia “a palavra”, no sentido da proposição de experiências artísticas. Essas interpelações anunciam discrepâncias inconciliáveis de ordem estética, cultural e político-ideológica, quando crivos morais, valorativos e comportamentais se mostram incompatíveis. Instauram-se, assim, arenas temporárias marcadas por provocações e manifestações amiúde violentas por parte dos detratores da arte, movidos pela fúria e a intolerância – as quais se deixam notar tanto no teor de seus enunciados quanto na forma como são expressos, com a hostilidade e a indecorosidade que lhes são próprias. Episódios dignos de filme de terror, os ataques a exposições, a obras e a agentes artísticos condizem a reações grotescas às percepções, às emoções e aos pânicos gerados por estes naqueles que veem suas próprias certezas e crenças mais íntimas confrontadas – numa escalada em que afronta é respondida com afronta.

Já a lente *narradores* nos credencia para discernir, em atos de recepção excêntricos, a inclinação para se contar histórias com base em apreensões enviesadas de obras, curadorias, exposições e demais ações institucionais na seara das artes visuais. Comunicadas publicamente, essas histórias tortuosas permitem conhecer parte das visões de mundo e das premissas daqueles que as apresentam, na medida em que suas fabulações não só confrontam os critérios, valores e projeções da arte, como também descortinam imaginários particulares. Deturpando os vislumbres da arte, os atos em questão frustram as promessas de emancipação desta, inclusive porque essas mesmas promissões lhes geram aversão. Dessa desavença de base afloram versões indesejáveis do ponto de vista artístico. O caráter pífilo de sua credibilidade não nos desobriga, contudo, de buscar decodificá-las e entendê-las em suas motivações próprias. Elementos deflagradores de narrativas comumente delirantes e conspiratórias, as obras artísticas e suas instâncias de mediação (curadorias, exposições e instituições) franqueiam aos públicos narradores a posição dupla e concomitante de fruidores e enunciadoreis. Exercida por meio da

oralidade, da escrita, de imagens ou de “performances”, a segunda condição é virtualmente hábil em capturar e distorcer os discursos artísticos, mediante a formulação e publicização de relatos paranoicos e polêmicos. É na captação da faceta narrativa das atividades receptivas abominadoras da arte, com suas versões fabulares bizarras, que se pode identificar o apego excessivo ao tema das obras e curadorias e, ato contínuo, a interpretação exclusivamente moral de seus signos. Nota-se, todavia, curiosa ambivalência em enunciações que combinam proibidade moral, pregação e proselitismo com irreverência, incorreção política e assédio despudorado aos agentes da arte.

A lente *obsessivos*, por sua vez, viabiliza parcial discernimento da dimensão talvez mais impenetrável dos gestos receptivos onerados por cargas compulsivas, próprias às formas de detração da arte. Tatear essa zona obscura permite senão divisar claramente, ao menos atinar para a presença e vigência dos veios obstinado, obcecante e obsedante das ações repulsivas de audiências que, no contato com a arte, ou com edições midiáticas desta, desertam dos critérios racionais, persistem em atitudes reiterativas e importunam quem não pensa como elas, respectivamente. Expressando ideias fixas, contrassensos, excessos e, certas vezes, barbaridades, esse tipo de gesto não se deixa distinguir pelos critérios crítico-rationais característicos da esfera pública ideal, cobrando-nos o tracejado de outros parâmetros para poder percebê-los, traduzi-los e pensá-los. O aferro a sentimentos e ideias desarrazoados, vertido em versões alucinadas, talham a impertinência dos atos que deles decorrem. Nas investidas voltadas a ridicularizar ou mesmo atacar os artistas e demais agentes responsáveis por fazer a arte circular, esses abominadores de prontidão ancoram sua intransigência, e a animosidade associada a ela, em emoções pautadas pelo pânico moral, ou seja, pelo medo de que subjetividades discrepantes das suas, desafiadoras de seus dogmas, se estabeleçam socialmente e sejam plenamente reconhecidas e respeitadas em seus direitos. Daí seus rompantes fóbicos e execradores, avalizados por valores familiares tradicionais e por fanatismos de ordem religiosa, descambarem para reações hostis à arte, quando não abertamente violentas.

Por fim, a lente *arbitrários* nos leva a discriminar a natureza caprichosa de atos de recepção em artes visuais que se guiam basicamente pelo voluntarismo e pela correlata impulsividade de vontades e deliberações individuais, amparada por grupos ensimesmados, visíveis em condutas e discursividades de públicos que fazem e dizem aquilo que lhes dá na cabeça. É evidente que essas audiências não seguem as regras do metiê artístico e do contexto institucional que o respalda, tampouco do contrato social

que rege a vida coletiva, performatizando comportamentos e falas destituídos de fundamento lógico – embora denotem peculiar coerência interna, a qual precisa ser observada e compreendida. Ao soltarem as rédeas da veleidade, abdicam de se orientar pelo entendimento e código moral de validade comum, manifestando suas posições, opiniões, julgamentos, decisões e prescrições seguindo apenas a própria consciência, independentemente (ou talvez em função) dos constrangimentos que possam provocar naqueles que não compactuam com seus princípios. Nessa direção, acabam por assumir condutas abusivas e, não raro, despóticas, atropelando os pactos e normas que sustentam a exibição pública da arte. Esse arbítrio anulador das diferenças converte a recepção daquilo que desagrade – ao passo que alarma sensibilidades ofendidas – em repulsa desabrida, valendo-se de formas autoritárias de discordância e nulificando, com isso, as balizas políticas democráticas. Suas respostas prepotentes e opressivas às artes visuais e à sua comunidade chegam a representar riscos à dinâmica institucional do setor cultural, em geral, e do circuito da arte contemporânea, em particular, sem falar no clima intimidador que se empenham em criar. O ódio que nutrem por vertentes da produção artística chega a tal ponto que esses públicos arbitrários exigem punições, ou mesmo castigos, aos seus criadores – dentro e fora das vias legais.

Cumprе salientar que forjamos essas quatro lentes com base em atos de recepção protagonizados por públicos excêntricos das artes visuais, rompendo com a dissimulação constante – pelas disciplinas da arte – de sua existência e capacidade de influir nos rumos dessa área do fazer, do sentir e do pensar. Dos heterodoxos arcos abertos pelo *Anedotário públicos dos públicos*, e da tipologia quadripartida organizada a partir de suas historietas, estamos optando por reter os aspectos situados no polo mais assombroso de cada um deles, com vistas à tarefa a que nos propomos no próximo capítulo, o último da tese. Beneficiando-se de casos mais e menos alarmantes, a decupagem heurística ensaiada mediante os tipos *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários* nos permite enxergar os atos de recepção “fora do lugar” em estratos, ou como mosaicos, especificando suas diferentes camadas, ou partes. Isso quer dizer que um mesmo ato pode congrega disposições concernentes aos quatro tipos ideais, no sentido da sobreposição, ou justaposição, de inclinações. Ao fim e ao cabo, a formiga míope, munida de óculos não especializados e “pós-autônomos”, torna-se hábil em enxergar não somente manifestações e recepções das artes visuais que rasuram os programas artísticos e institucionais, assim como o regime estético, mas também em avistar a vigência dos

museus e congêneres para muito além de seus espaços físicos.<sup>205</sup> Os episódios relatados em forma de anedotas o atestam, demonstrando que a esfera pública da arte não se restringe aos ambientes expositivos institucionais e aos veículos especializados.

Para concluir este capítulo que, assim esperamos, habilita-nos para a diligência derradeira da pesquisa, resta apenas burilarmos essas lentes de observação e compreensão do fenômeno com os elementos essenciais trazidos por Warner (2005) e Heinich (2022) acerca da contrapublicidade e dos regimes axiológicos discrepantes na recepção da arte, respectivamente, abordados no segundo capítulo. Em recapitulação sumária, a fim de finalizar os “vidros” que servem de filtro discriminador à formiga míope personificada por nós, reiteramos que a imagem espectral do contrapúblico, para ser captada e acompanhada, deve ser divisada como performatização de um papel de exceção na esfera pública, em afronta aos seus ritos e protocolos. Aversa ao debate cortês e distanciado de ideias e perspectivas, a contrapublicidade assume a visceralidade, a indecorosidade e a hostilidade como expedientes decisivos da irrupção de personagens bizarros em ambientes culturais que descreditam suas formas de atuar, em que eles provocam reprovações enojadas por parte do público mais amplo e influente. Suas manifestações não se limitam à defesa de determinados valores e agendas, ao passo que se radicalizam e geram efeitos *por meio* da incorporação de linguagens e tons enunciativos alternativos, via de regra chocantes, contrários às modalidades e às normas aceitáveis da publicidade (*publicness*). Disso decorre as tensões e os distúrbios que produzem em circuitos que tendem a desprezá-los. Aliás, o sentimento de marginalidade de atores que se veem preteridos, e silenciados, na esfera pública motiva a elaboração e extroversão de cenas coletivas para a “saída do armário”, mediante expressividades apaixonadas, exaltadas, truculentas e agressivas, ostentadas justamente para escandalizar.

Especificadas as dimensões performativas de condutas, discursos, linguagens e tons patentes nos atos de recepção priorizados neste estudo, falta somente ajustar seus focos. Estes condizem às ordens de valor mobilizadas para se reconhecer, ou não, as produções artísticas. Entre os valores heterônomos acionados pelos gestos receptivos vertidos em repúdio se destacam, à revelia da especificidade da arte e do regime estético, os registros ético-moral e cívico. No primeiro, a indignação dos receptores se dirige a obras e curadorias que transgridem valores tradicionais relativos à moralidade sexual e à

---

<sup>205</sup> Essa extensão das instituições artísticas, e dos bens simbólicos que exibem, para fora de suas paredes se processa por meio de fotografias, vídeos, transmissões, memes, campanhas, textos, postagens em redes sociais, publicações impressas e digitais etc., todos eles altamente circuláveis e acessíveis pela internet.

religião, enquanto no segundo se execra o financiamento público das mesmas. Mais sintonizados com a realidade norte-americana do que com a francesa, quando consideramos as contribuições de Heinich (2022) detalhadas no segundo capítulo, os casos brasileiros surpreendem pela homologia com as repulsas geradas por repertórios artísticos que desafiam as normas sexuais e de gênero, por um lado, e a sacralidade religiosa, por outro, combinadas com protestos contra o uso de recursos públicos para financiá-los.<sup>206</sup> Essas suscetibilidades, ou pânicos, de natureza cívico-moral têm por base o conteúdo da arte, sua suposta mensagem, e não a mediação e tratamento propriamente artísticos dos objetos de abominação. Por esse enfoque, a arte é transformada em uma das fontes detonadoras das “guerras culturais”, funcionando como deflagradora de reações enfurecidas, desprovidas de qualquer distanciamento e nuance. Assim, quando certo conjunto de obras é considerado obsceno, blasfemo e, ainda por cima, dependente de subsídios, ele é prontamente identificado como um chamado à guerra por famílias tradicionais, por ultrarreligiosos e por cidadãos e políticos que se julgam “de bem”. A mera exibição pública de conjuntos dessa espécie, ainda mais a pessoas menores de idade, é tida como convocação para combates em que se disputam valores e crenças fundamentais, de parte a parte, assimetricamente.

---

<sup>206</sup> Ao que se agrega, no Brasil, um aspecto de alta combustão: o fato de as instituições artísticas, por meio de seus departamentos educativos, atraírem grupos escolares em grande volume, expondo os estudantes a obras artísticas e curadorias tidas como ameaçadoras dos valores morais e religiosos presados por parcelas conservadoras da sociedade, ou mesmo reacionárias.

## Capítulo 4

### Casos de estudo descritos e analisados em rede, mediante o uso das lentes forjadas

*Sempre desdenhamos das pessoas que não sabem onde fica o prédio da Bienal de Arte de São Paulo. Não percebemos a tempo o que estávamos fazendo. Ficávamos com uma risadinha garantindo que essa gente tosca não chegaria jamais a lugar nenhum. O desdém nos guiou nos últimos anos.*

(LÍSIAS, 2020, p. 20)

*A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg. Não é só que repitam a fórmula de Odin, mas também relatam o contexto no qual ele as utilizou pela primeira vez. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração.*

(BENJAMIN, 2000, p. 269)

#### 4.1 Os passos atrás e o emprego das lentes pela formiga míope

Este que é o quarto capítulo de nosso estudo tem a peculiaridade de que talvez pudesse ter sido o primeiro. Mas, não por acaso, foi pensado para ser o último. Elucidamos: a presente tese, intitulada em seu conjunto *(Contra)públicos das artes visuais em tempos de guerras culturais*: Leituras da recepção detratora via práticas documentárias, tem por *alavanca* os episódios ocorridos no segundo semestre de 2017, no Brasil, envolvendo ataques sequenciais a exposições de arte contemporânea encetados por parcelas radicalizadas de suas audiências – primeiramente, por atores civis e, na sua esteira, por representantes políticos. Contudo, em lugar de (quem sabe precipitadamente) enfrentarmos logo de saída as controvérsias em jogo nesses episódios, optamos por tomá-los como *motivo* para uma investigação que julgamos de maior fôlego e abrangência sobre problemáticas atinentes à instância de recepção em artes visuais, com foco nos segmentos não especializados do público – justamente aqueles que têm seus gestos receptivos sistematicamente eclipsados pelos relatos críticos e historiográficos em artes visuais, conforme revisado no primeiro capítulo.

Daí que, no segundo e terceiro capítulos, o *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-) tenha sido organizado e operacionalizado *a partir* dos vieses excêntricos sugeridos por atos de recepção – convertidos em abominação à arte e a seus agentes – praticados por públicos de perfil ultrarreligioso e/ou reacionário, na década de 2010, em mostras de arte contemporânea em cartaz no Brasil. Se o capítulo 2 enseja a

contextualização e o arranjo de nosso arquivo, associando-o a iniciativas análogas de outros pesquisadores que tensionam as delimitações próprias das disciplinas da arte,<sup>207</sup> o capítulo 3 possibilita seu desdobramento por meio do *Anedotário públicos dos públicos* (2020-) e, derivada dele, de uma tipologia quadripartida formada pelos tipos-lentes com que encararemos, aqui, nossos dois casos de estudo. Induzidos pela perplexidade diante da sequência de ataques em 2017, os três movimentos – do arquivo, do anedotário e da tipologia – representam parte decisiva do que chamamos de “passos atrás”, os quais nos possibilitam palmilhar trilhas reversas e, por elas, constituir óculos que nos auxiliem na busca por observar, compreender e elaborar as situações cuja fantasmagoria e monstrosidade nos assombram, buscando *tratá-las* em mais de uma acepção – ou mediá-las. Esses retornos estratégicos também se dão, porém, na leitura a contrapelo da história da arte dos séculos XX e XXI, procedida no capítulo 1, mediante recorte e atenção dispensada aos papéis delegados às audiências e, nas antípodas, *em alerta* ao sumiço dos atos de recepção que não corroboram “contratos” de via única.

Também compõe nossa tomada de distância artificiosa diante dos atos receptivos espantosos, alguns deles desencadeadores do cancelamento de exposições ou da supressão de parte de suas obras, o apontamento de dois *anos* que nos parecem cruciais para se conceber 2017, em sua escalada detratora da arte contemporânea – no sentido de uma breve genealogia que, como veremos, nos autoriza afirmar que o segundo semestre daquele ano sinistro para as artes visuais, entre outras linguagens artísticas, não representa exatamente uma surpresa, ou instante de exceção, na medida em que não se trata de irrupção isolada no decênio. Referimo-nos a 2011/2012 e a 2014.<sup>208</sup> O primeiro ano, ou biênio, é marcado por “Heartbeat” [Batida do coração], exposição da artista estadunidense Nan Goldin, sediada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, entre fevereiro e abril de 2012, que exibiu, acrescido de outros trabalhos, o emblemático *The Ballad of Sexual Dependency* [A balada da dependência sexual], *slide*

<sup>207</sup> Cf. Nathalie Heinich (2008, 2011, 2022), na vertente da sociologia da arte; Cayo Honorato (2011-2012), na vertente da mediação cultural; e Suely Rolnik (2011), na vertente da psicanálise.

<sup>208</sup> Cabe mencionar, além desses dois marcos temporais representativos da década de 2010, *pré-2017*, o ano 2006, com a controvérsia envolvendo a obra *Desenhando com terços* (2000-2003), da artista Márcia X. Integrante da exposição “Erótica – Os Sentidos na Arte” (2006), com curadoria de Tadeu Chiarelli, a fotografia da artista foi retirada da exposição em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro – CCBB-RJ, por decisão de sua direção em Brasília (DF). A justificativa foi de que a instituição teria recebido um grande número de reclamações de frequentadores em repúdio à imagem de dois terços católicos que desenham a forma de um pênis cada e que se sobrepõem em forma de cruz, além de ter sido objeto de denúncia formal por Carlos Dias – ex-deputado pelo PTB, empresário e membro do movimento Renovação Carismática Católica –, que considerou a obra uma “afronta à religião católica” (OLIVEIRA, 2011, p. 147).

*show* com trilha sonora formado por centenas de instantâneos clicados pela artista entre os anos de 1979 e 2004 – um tipo de diário pessoal construído em meio a pessoas conhecidas e amigas, documentando vida noturna, submundo, feminismo, prática sexual, violência física, homoafetividade, uso de drogas, convivência com a *aids* etc.

Com curadoria de Ligia Canongia e Adon Peres, a mostra foi originalmente organizada para acontecer no Oi Futuro, com inauguração prevista para janeiro daquele ano. A menos de dois meses da abertura, no entanto, o instituto cancelou a exposição sob alegação de que parte do conteúdo contrariava seus programas educacionais, sobretudo as imagens que apresentavam crianças nuas.<sup>209</sup> Após mobilização da classe artística, o MAM-RJ, à época dirigido por Luiz Camillo Osorio (2018, p. 45), alterou sua agenda para acolher “Heartbeat” – não sem protestos de setores da sociedade civil e a moção de ações judiciais exigindo seu fechamento por supostos “crimes de pedofilia e violência à mulher”. Na ocasião, a curadoria da exposição e o departamento educativo do museu carioca promoveram um ciclo intitulado “O que significa expor Nan Goldin?”. Ao reunir advogados, sociólogos, psicanalistas, educadores e artistas, o fórum sustentava o debate sobre a importância de se exibir os trabalhos da fotógrafa, “buscando esclarecer o público em relação às questões levantadas pela obra de Nan Goldin”, nos termos de Osorio (Ibidem, p. 45-46). Em que pese o tom iluminista da afirmação, o corolário da posição oportunamente firme adotada pelo museu foi um parecer do Ministério Público Federal, emitido pelo procurador da República Antonio do Passo Cabral, no término do período da mostra, que concluía:

[...] Sem embargo, a maior demonstração de amadurecimento institucional, em uma sociedade democrática e plural, é acomodar as divergências numa moldura de tolerância e reconhecimento da diversidade, até porque o dissenso depende da liberdade tanto quanto a concordância. (CABRAL *apud* OSORIO, 2018, p. 46)

Quando avançamos para o ano 2014, o segundo de nosso retrospecto, vemos que a “moldura de tolerância e reconhecimento da diversidade” de que fala o procurador vai sendo significativamente esgarçada, senão rompida, no transcurso da década, sendo 2017

---

<sup>209</sup> A curadora Ligia Canongia relata que, em outubro de 2011, a direção do Oi Futuro exigiu acesso às fotografias previstas para a exposição. Após avaliar o material, o instituto solicitou à curadoria e, por conseguinte, à artista que retirassem as imagens de crianças que apresentassem alguma nudez, pedido que foi atendido por Nan Goldin. Em uma nova solicitação, sobreposta à anterior, o Oi Futuro pediu que fossem retiradas *todas* as imagens de crianças, independentemente de nudez. A artista mais uma vez assentiu, mas dessa vez sob a condição de colocar faixas pretas sobre o local onde originalmente estariam as imagens, acompanhadas do termo “censurado”, pois entendia que, nesse caso, o conjunto de sua obra estaria sendo comprometido (SANTANA, 2011). O instituto terminou decidindo pelo cancelamento da exposição, embora tenha mantido o patrocínio acordado – via lei de incentivo (OSORIO, 2018).



o ápice do processo de deterioração das balizas políticas no terreno artístico-cultural – algo que se relaciona com o plano político mais amplo no Brasil pós-parlamentada,<sup>210</sup> embora nossa abordagem evite sobrepor e submeter um fenômeno ao outro.<sup>211</sup> A despeito da “jurisprudência” destacada por Osorio (2017) no caso do MAM-RJ – ocasião em que a instituição assegurou a função cultural que lhe cabe, firmou sua posição comprometida com a pluralidade e encarou a discussão em sua complexidade, fazendo com que a justiça arquivasse o processo e que o museu, portanto, tivesse respeitado o direito de manter a exposição em cartaz –, verifica-se que esse precedente importante não foi o bastante, *ou não foi devidamente mobilizado*, para o encaminhamento de controvérsias subsequentes envolvendo as artes visuais, emergidas nos anos posteriores, em outras instituições culturais e também de ensino no país. Isso se evidencia, por exemplo, na repercussão polêmica do evento artístico “Xereca Satânica”, ocorrido em 28 de maio de 2014, no *campus* de Rio das Ostras (RJ) da Universidade Federal Fluminense – UFF, a título de encerramento do seminário “Corpo e resistência”, promovido por seu Departamento de Produção Cultural.

De acordo com o relato de Sylvia Debossan Moretzsohn (2014), jornalista e professora da UFF, uma performance do Coletivo Coiote levada a efeito durante o evento protestava contra estupros e outros tipos de agressão que vitimam mulheres na cidade do litoral fluminense, tendo sido destacada, para efeito de escândalo, uma artista que performava um ritual de automutilação no qual tinha, ou simulava ter, a vagina costurada. Disseminadas por *websites* jornalísticos (e pseudojornalísticos), *blogs* os mais diversos, redes sociais e, também, pela grande imprensa, as cenas de nudez e as intervenções sobre o corpo, aliadas à presença de fogo, facões e um crânio humano, levaram a denúncias de “orgia” e “satanismo” hipoteticamente praticados no interior de uma instituição pública,

---

<sup>210</sup> “Parlamentada” é o termo cunhado por Marcos Nobre (2020a, p. 19) para se referir ao processo de *impeachment* que, em 2016, depôs a presidente da República Dilma Rousseff (PT). Para o cientista político, “a deposição de Dilma Rousseff representou uma profunda divisão na política oficial e na sociedade. Foi um movimento de autofagia, uma parte do sistema [político] pretendendo entregar a outra aos leões do lavajatismo [da Operação Lava Jato] para tentar salvar sua própria pele”. Já o cientista político Luis Felipe Miguel (2018, p. 39) designa o impedimento como “o golpe de 2016”, propondo que o afastamento arbitrário de uma presidente legitimamente eleita rompeu o contrato social da Nova República e, com isso, “fraturou a experiência democrática iniciada no Brasil com a *Constituição* de 1988”, o que terá inaugurado “um período – ainda em curso [em 2018] – de retrocessos profundos em diversos aspectos da vida nacional”.

<sup>211</sup> Lógica inversa é adotada pelo pesquisador Márcio Tavares dos Santos (2021), que em sua tese de doutorado (\*AMD) sobre os ataques a expressões artísticas, em 2017, toma o contexto político brasileiro do “golpe” como fator sobredeterminante para as iniciativas de “censura” a mostras como a “Queermuseu”. Cf. SANTOS, M. T. *A arte como inimiga: As redes reacionárias e a guerra cultural* (2013-2021). Brasília (DF), 2021. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arte – Instituto de Artes / Universidade de Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/44399>> Acesso em: 4 mar. 2023.

numa “interpretação literal do título provocativo” do evento (Ibidem). A veemência das acusações ecoava, além do mais, o fato de que a protagonista da performance era a mesma artista que, por ocasião da Jornada Mundial da Juventude, sucedida no ano anterior, 2013, com a presença do papa Francisco, integrou a “Marcha das Vadias”, manifestação que cruzou com a legião de fiéis católicos nas ruas de Copacabana, provocando alvoroço após ativistas se masturbarem com crucifixos e quebrarem imagens de santas em via pública.

A polêmica envolvendo a performance do Coletivo Coiote deveu-se, sobretudo, às imagens que “caíram na rede”, expressão usada por Moretzsohn (2014) para se referir “à deturpação e à exploração sensacionalista do evento nas várias mídias, jornalísticas ou não”. A repercussão *midiática* da ação e sua simultânea captura por discursos de abominação levaram a Polícia Federal a abrir inquérito para apurar os fatos.<sup>212</sup> Embora o intuito da performance fosse o de “chocar a sensibilidade das pessoas e fazê-las pensar sobre seus próprios limites”, nas palavras do professor Daniel Caetano, chefe do departamento universitário promotor do evento, o mesmo não deixou de se exasperar com a hipervisibilidade adquirida pela performance, cuja circulação de imagens na internet transpôs os muros da universidade, convertendo-a em alvo “de *blogs* sensacionalistas e da imprensa marrom” (CAETANO *apud* MORETZSOHN). Estimulados por certos veículos jornalísticos, sem falar nas plataformas francamente conspiratórias, os excessos interpretativos sobre o que foi visto como “orgia” e “ritual satânico” focavam na pretensa agressão corporal autoinfligida pela artista, ao mesmo tempo que obscureciam o sentido almejado com a ação, de denúncia contra a violência sexual que oprime as mulheres. A intenção do *choque* e o potencial de *escândalo* inerentes à performance, e às respectivas imagens geradas a partir dela, produziram efeito contrário ao imaginado, servindo de pretexto conveniente para seus detratores. O saldo malfadado da ação artística se explica, em parte, pela fatalidade resumida por Moretzsohn (2014): “O que cai na rede vai ser reproduzido, reinterpretado e, eventualmente, distorcido de acordo com os interesses ou os juízos de valor de cada um.”

Já vimos algo disso com Canclini (2016, p. 22), quando o antropólogo aponta a influência dos valores heterônomos na avaliação da arte – amiúde descontextualizada e “desdefinida” por pressões alheias à sua aspirada especificidade –, exercida em meios que extrapolam seus ambientes e critérios especializados de fruição e discussão. A propósito, nos dois casos de estudo enfocados neste capítulo, verificaremos que a

---

<sup>212</sup> Em 2018, quatro anos após a realização da performance, o Ministério Público Federal arquivou o processo, depois de concluir que a ação do Coletivo Coiote não incorreu em crime.

disseminação de imagens e enunciados artísticos pelas redes digitais de informação representa aspecto decisivo de suas formas receptivas, e deturpadoras, por públicos detratores. Além de “Xereca Satânica”, 2014 fornece outro exemplo eloquente de intolerância manifesta em atos de recepção da arte contemporânea, patente na campanha de repúdio à 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem”, tocada por integrantes do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO, cujas exigências de restrição a certos trabalhos artísticos acabaram acatadas pela Fundação Bienal em termos etários. Na seção deste capítulo reservada ao caso, nos propomos a acompanhar, descrever e analisar as controvérsias pautadas pelos militantes ultrarreligiosos em rechaço, sobretudo mas não somente, ao trabalho artístico *Espacio para abortar* (2014), do coletivo boliviano Mujeres Creando – cujo ponto de discórdia recai sobre a formação educacional e moral das novas gerações.<sup>213</sup> Na linha da “etnografia textual” proposta por João Cezar de Castro Rocha (2021, p. 25), o exercício se valerá de arco de registros produzidos pelos atores em desacordo, buscando detalhar e cotejar suas visões de mundo, bem como as estratégias de atuação que desenvolvem para intervir no debate público – ou batalha moral, como especificaremos – sobre a problemática do aborto.

São esses “passos atrás” que, assim apostamos, nos equipam com lentes de observação e subsídios para a compreensão de atos de recepção “fora do lugar” e, mais do que isso, confrontadores da arte e de sua institucionalidade. Nessas galerias percorridas em marcha a ré por nossa formiga míope – *ser imaginário* que auxilia na tentativa de nos situarmos minimamente em meio às conflagrações culturais –, iremos nos deter, em primeiro lugar, no caso controverso envolvendo *Espacio para abortar* (2014), na 31ª Bienal, para, finalmente, encararmos *de frente* os ataques praticados contra a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, no ano 2017, em sua montagem (e subsequente cancelamento) no Santander Cultural, em Porto Alegre. Tudo indica que os gestos de repúdio direcionados a uma pequena parte das obras<sup>214</sup> – mas que

---

<sup>213</sup> Também esteve na mira dos militantes do IPCO *Errar de Dios* [Errar de Deus] (2014), trabalho do coletivo argentino Etcétera... desenvolvido para a 31ª Bienal a partir da obra *Palabras ajenas* [Palavras alheias]: *conversas de Deus com alguns homens e de alguns homens com alguns homens e com Deus* (1967), de seu conterrâneo León Ferrari. Engrossa a lista de abominações a sala organizada pelo curador convidado Miguel A. López, intitulada “Dios es marica” [Deus é bicha] (1973-2002), que reuniu trabalhos de Nahum Zenil, Ocaña, Sergio Zvallos e Yeguas del Apocalipsis, cujo traço comum é a paródia de imagens religiosas pela chave da performance de gênero e travestismo, assim como *Museo Travesti del Perú* (2009-2013), trabalho do artista Giuseppe Campuzano.

<sup>214</sup> As obras são: *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão; *Travesti da lambada e deusa das águas e Adriano bafônica e Luiz França She-há* (ambas de 2013 e pertencentes à série *Criança viada*), de Bia Leite; *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; e *Et Verbum* [E o verbo] (2011), de

acabaram se alastrando para a totalidade das peças expostas, bem como para o partido curatorial que as articulava – funcionaram como motivadores do encerramento antecipado da exposição. Da mesma forma, deixaram uma espécie de rastilho de pólvora para o que veio a ocorrer, em diversas instituições do país, na sequência da campanha disparada por atores avulsos – com três deles documentando frações da “Queermuseu” *in loco*, difundindo-as e difamando-as na internet –, tendo sido imediatamente encampada pelo Movimento Brasil Livre – MBL, que a multiplicou também pelos meios digitais, catalisando-a e capitalizando-a em benefício de sua agenda política.

A truculência e visibilidade dos ataques – coroados pelo fechamento da exposição por decisão da instituição cultural-financeira que a promovia, em 10 de setembro de 2017, praticamente um mês antes do previsto – atizou a sanha detratora Brasil afora, concedendo-lhe um antecedente temerário. Antes de listar suas incidências, porém, damos mais um passinho atrás, pontuando um caso ocorrido ainda em julho do mesmo ano, na cidade de Brasília (DF), há menos de dois meses do cancelamento da “Queermuseu”. No dia 15 daquele mês, *DNA de DAN* (2013-), uma dança-instalação do artista Maikon K, apresentada em frente ao Museu Nacional da República, foi interrompida por policiais militares enquanto era performada pelo artista. Integrante da programação do projeto Palco Giratório, do Sesc – Serviço Social do Comércio, a coreografia teve seu cenário rasgado, com o trabalho sendo interditado pelos PMs, que além disso detiveram o artista e o levaram para a 5ª Delegacia de Polícia do Distrito Federal, onde ele foi obrigado a assinar um Termo Circunstanciado de Ocorrência por “ato obsceno”. Nessa dança-instalação, Maikon permanece durante três horas no interior de uma bolha plástica transparente de grandes dimensões, com seu corpo nu coberto por uma substância translúcida que resseca aos poucos, até formar algo similar a uma segunda pele.<sup>215</sup>

Além de *DNA de DAN* e da “Queermuseu”, muitos outros espetáculos e exposições foram acossados, a partir de setembro de 2017, por iniciativas e medidas restritivas detonadas por públicos ultraconservadores, seus representantes políticos, policiais de baixa patente e autoridades jurídicas, como arrolam Cayo Honorato e Graziela Kunsch (2018a, p. 10-11), em “Antes que isso também seja proibido”, texto de

---

Antonio Obá. Com menor ênfase, a obra-proposição *O eu e o tu* (1967), de Lygia Clark, também esteve na mira dos detratores.

<sup>215</sup> O *website* do artista traz informações complementares sobre a dança-instalação e, também, sobre a sua interdição pela Polícia Militar de Brasília. Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/dna-de-dan>>. Acesso em: 5 ago. 2022.

apresentação do dossiê Censura e políticas culturais.<sup>216</sup> Ali, a dupla lista os casos individualmente, sem esgotá-los, os quais repomos neste ponto da abordagem com o intuito de ilustrar o clamor *aceso* em Porto Alegre. Recuperamos assim que, em 14 de setembro, quatro dias após o cancelamento da “Queermuseu”, a exposição “Cadafalso”, em cartaz no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande, foi denunciada por “apologia à pedofilia” por deputados da Assembleia Legislativa de Mato Grosso do Sul. A flama seguiu em 15 de setembro, quando a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, encenada pela atriz transexual Renata Carvalho e prevista para entrar em cartaz no Sesc Jundiaí (SP), teve de ser suspensa pela instituição em virtude de uma ordem judicial. A performance *La Bête* (2015-), do artista Wagner Schwartz, apresentada em 26 de setembro, na noite de inauguração do 35º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP,<sup>217</sup> foi alvo de bateria acusatória por haver ensejado a interação de uma criança, acompanhada de sua mãe, com o corpo nu do performer.<sup>218</sup> No início do mês de outubro, um deputado estadual de Minas Gerais, apoiado por manifestantes civis, tentou cancelar “Faça você mesmo sua Capela Sistina”, exposição do artista Pedro Moraleida em cartaz no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Em 17 de outubro, às vésperas da abertura da mostra “Uma constelação para Sérvulo Esmeraldo”, a Universidade de Fortaleza – UNIFOR, promotora do evento, exigiu que dois desenhos da artista Simone Barreto, de uma série com algo em torno de trinta imagens, tratando do corpo e da sexualidade femininos, fossem substituídos em virtude de seu teor. Em 19 de outubro, o MASP vedou por iniciativa própria (após acenos que antecederam a abertura da exposição) a entrada de menores de 18 anos na mostra “Histórias da sexualidade”, inaugurada no dia seguinte.<sup>219</sup> No dia 23 daquele mesmo mês, a Assembleia Legislativa do Espírito Santo aprovou, em regime de urgência, projeto de lei proibindo “pornografia e nudez” em exposições realizadas em espaços públicos naquele estado. Na primeira quinzena de

---

<sup>216</sup> Contribuímos com o dossiê Censura e políticas culturais, integrante do periódico *Políticas Culturais em Revista*, com a publicação de “Públicos controversos – entrevista com Daniela Labra” (2018), na qual escutamos a curadora responsável pela terceira edição de Frestas – Trienal de Artes 2017, no Sesc Sorocaba, mostra que também teve obras abominadas por parcela da audiência no período.

<sup>217</sup> A curadoria dessa edição do Panorama da Arte Brasileira, intitulada “Brasil por multiplicação”, esteve a cargo de Luiz Camillo Osorio, ex-diretor do MAM-RJ e figura central nas intermediações requeridas pela exposição “Heartbeat” (2012), da artista Nan Goldin, como visto.

<sup>218</sup> A propósito, estávamos presentes nessa performance, na condição de espectadores, em sua apresentação na noite de abertura do Panorama do MAM-SP, inclusive nos instantes em que a criança interagia com o performer, o que se deu sem qualquer conotação erótica ou sexual.

<sup>219</sup> Semanas após a abertura exposição, o MASP passou a permitir a entrada de pessoas menores de 18 anos, desde que acompanhadas dos pais ou responsáveis. A revisão da medida se baseou em uma nota técnica da Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, órgão do Ministério Público Federal, com o museu paulistano substituindo a classificação restritiva por *classificação indicativa*.

novembro, no dia 8, a CPI dos Maus-tratos<sup>220</sup> aprovou dois requerimentos que solicitavam a condução coercitiva do curador da “Queermuseu”, Gaudêncio Fidelis, e do artista Wagner Schwartz, autor de *La Bête*. No dia 18 daquele mês, um grupo de religiosos protestou diante do Museu Nacional da República, em Brasília (DF), reivindicando o fechamento da mostra “Contraponto”, que incluía a performance *Atos da transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo* (2015), de Antonio Obá, artista também presente e repudiado na “Queermuseu”. Houve outros casos similares, no mesmo período, além desses.<sup>221</sup>

Demarcando e entrecruzando o território conceitual constituído por este estudo, as trajetórias que nossa formiga míope tem feito por mais de uma centena de episódios que desafiam a arte – desde o primeiro capítulo da tese, levando-nos à constatação de que a recepção pública da arte *implica* controvérsias que, embora negligenciadas pelas disciplinas artísticas, produzem repertórios passíveis de agrupamentos por padrões – nos subsidiam com óculos que, recursivamente, facultam aproximações mais detidas e acuradas com dois dos casos vigentes na década de 2010. A mobilização das lentes resultantes do exercício heurístico levado a cabo no terceiro capítulo se dará, inicialmente, para divisar as distintas modulações (conforme as bases comportamental e discursiva) do protesto conduzido pelos integrantes do IPCO em abominação – especialmente, mas não

---

<sup>220</sup> Presidida pelo senador Magno Malta (PL-ES), que além de político é pastor evangélico, essa Comissão Parlamentar de Inquérito foi criada em 9 de agosto de 2017, para investigar possíveis maus-tratos dispensados a crianças e adolescentes no país. Ela já estava em curso antes das polêmicas em massa envolvendo manifestações artísticas e acabou funcionando como ensejo oportuno para aqueles que desaprovavam a visita de menores à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, no Santander Cultural, por estes terem sido “expostos a imagens não recomendadas para as idades” (SENADO FEDERAL, [2017]). No documento em que solicita ao Ministério da Cultura o processo que deu origem ao financiamento da exposição via Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura), o presidente da CPI dos Maus-tratos assinala que a mostra “foi cancelada em virtude do protesto de alguns dos frequentadores, que identificaram na exposição apologia à pedofilia, ao abuso sexual de crianças e adolescentes, além de zoofilia” (Ibidem).

<sup>221</sup> Entre esses outros casos, registramos as manifestações de repúdio a obras integrantes de Frestas – Trienal de Artes 2017, “Entre Pós-Verdades e Acontecimentos”, em cartaz no Sesc Sorocaba de agosto a dezembro daquele ano. De acordo com o relato de Daniela Labra, curadora geral da mostra, entrevistada por nós à época, aquele foi um período “de muita exaltação no meio cultural pela repentina pressão de alas conservadoras contra exposições de arte cujos conteúdos foram julgados perigosos às ‘famílias de bem brasileiras’, devendo ser censurados” (LABRA *apud* SILVA, 2018, p. 176). Segundo ela, incidindo em Sorocaba, a conjuntura de escala nacional “atraiu uma parcela pequena de público que de imediato apoiou avaliações de ordem moral, contrárias à exibição de certas obras”, com destaque para *Cadernos de matemática* (2014), de Sergio Zevallos (o mesmo que, na 31ª Bienal de São Paulo, integrando a sala “Dios es marica” com seus trabalhos, esteve na lista de artistas “execráveis” do IPCO), que continha ilustrações de órgãos genitais e corpos nus, e *Femme Maison* [Dona de casa] (2017), grafite de Pannela Castro retratando duas faces femininas cuja fusão sugere a forma de uma vulva, realizado na empena lateral do edifício da Secretaria de Cultura do município do interior paulista, para Labra um trabalho “de cunho abertamente feminino e feminista” (Ibidem). O grafite de Castro sofreu denúncia de imoralidade e atentado ao patrimônio público, formalizada pelo então vereador Pastor Luis Santos (PROS) junto ao Ministério Público, tendo sido apagado logo após o encerramento da mostra.

só – ao trabalho artístico de *Mujeres Creando* que discute a prática do aborto, durante a 31ª edição da Bienal de São Paulo, em 2014. Esse primeiro teste das cangalhas que, mais do que corrigir, direcionam nossa miopia e a tornam sensível a expedientes receptivos excêntricos servirá para ajustar as lentes e poli-las para seu segundo uso, voltado aos ataques praticados contra a “Queermuseu”, em sua capacidade arrepiante de atizar a voracidade detratora dispensada à arte no Brasil, a partir de setembro de 2017.

Precedido pelos “contrapúblicos” comentados com base em Warner (2005) e pelos “regimes axiológicos” de recepção discernidos a partir de Heinich (2008, 2011, 2022), nosso caminho metodológico concebe o exercício de derivação tipológica junto ao *AMD* como etapa preparatória para esses dois casos de estudo, propositalmente reservados para este último capítulo. Isso porque, trazendo à tona atos de recepção *desencaixados* dos programas artísticos e das agendas institucionais, ordenando-os em tipos e subtipos alusivos às atividades exercidas *pelos* públicos, abastecemos-nos de uma coletânea empírica apta a alicerçar nossa hipótese. Esta postula que, ao se relacionar com obras e exposições de arte, ou com suas imagens difundidas pelas redes digitais de informação, as audiências mobilizam valores, repertórios, critérios e atitudes amiúde alheios ao regime estético, aos vislumbres da arte e à sua institucionalidade, mormente quando se trata de segmentos não especializados – algo que se intensifica nos perfis predispostos a rechaçar as pautas progressistas traduzidas por parcelas da arte contemporânea, em função dos valores cristalizados que defendem com veemência. Assim, contamos com um instrumental descritivo-analítico às *avessas*, gerado não pelos agentes especializados da arte, com base em princípios estéticos ou intentos artísticos e culturais, mas por aqueles que, apartados dos parâmetros autônomos e políticos da arte, além de ciosos de suas visões de mundo, *definem para si* outras posições e papéis receptivos. Nesses casos, como já dito, *recepção não é sinônimo de receptividade*.

Entre esses papéis, deixamos-nos conduzir, antes de tudo, por aqueles que se aglutinam sob o tipo-lente *confrontadores*, embora a caracterização (em lugar da mera caricatura) das condutas e retóricas dos receptores que dão vazão a essa disposição solicite ao menos três tipificações complementares, interdependentes em seus entrelaçamentos circunstanciais, próprios de públicos cuja verve afrontadora também evidencia tendências próprias aos tipos *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários*. Oriundos da incursão no *AMD*, subtipos como “gatilhos”, “difamadores”, “repudiantes”, “irônicos” e “surradores” conferem lastro a *confrontadores*, caractere abre-alas da série quádrupla – imperioso como figura de proa, haja vista a desestabilização gerada por sua força-motriz

no meio artístico –, condizente a papéis denotados por situações atreladas aos dois casos de estudo que terão azo neste capítulo, especialmente aos ataques à “Queermuseu”. Essa lógica de subtipificação, provedora do tipo-lente introdutório, é também adotada face aos atos receptivos vocacionados, além da confrontação, à narração, à obsessão e à arbitrariedade.

A lida com as campanhas de repúdio direcionadas à 31ª Bienal de São Paulo (2014) e à “Queermuseu” (2017), a ser encaminhada mediante o uso do instrumental perceptivo – de vocação descritiva e analítica – forjado por nós até aqui, procurará demonstrar que esses dois casos portam aspectos comuns e sintomáticos de uma *época*, tanto do ponto de vista da recepção artística como da perspectiva cultural, dos costumes. Contudo, será possível perceber também que a passagem de um ocorrido para o outro, com os três anos que os separam, traz nuances importantes em ao menos dois quesitos. O primeiro se refere aos diferentes graus de beligerância e adesão alcançados pelas investidas contra a arte, enquanto o segundo aponta para a paulatina perda de capacidade institucional de mediar os confrontos instaurados por atores civis (e desdobrados por representantes políticos) refratários aos temas culturais tratados em termos progressistas pela arte – quando a já mencionada “moldura de tolerância e reconhecimento da diversidade”, ainda suficientemente resiliente em 2012, vai sendo esgarçada até seu rompimento, com o fechamento da “Queermuseu” e com o pavio que esse ato de autocensura por parte da instituição promotora da mostra acende pelo Brasil, conforme listado (CABRAL *apud* OSORIO, 2018, p. 46). Nossa conjectura é de que, embora o caso de 2014 – relativamente mais contido em seu pulso detrator, mais circunscrito quanto às exigências e aos apoios obtidos e com maior margem de manobra junto às instâncias envolvidas no litígio – trouxesse consigo a oportunidade de uma discussão aberta e institucionalmente mediada sobre a pertinência de se abordar a prática do aborto em uma mostra de arte, sem restrição etária, a *opção* por abdicar do que sugeria a “jurisprudência” apontada por Osorio (2017), em transigência às pressões ultraconservadoras, configurou um antecedente comprometedor.

As lentes a que nos referimos habilitam-nos a enxergar, em meio às investidas dos detratores da arte, as *atividades* exercidas por eles em suas particularidades e modulações. Avizinhas, no *Anedotário públicos dos públicos*, de subtipos que coincidem em termos de excentricidade, as diligências receptivas serão aqui priorizadas, para efeito de descrição e análise de nossos dois casos de estudo, em seu teor, modo de expressão e ordem de valor especificamente *reacionários*. Sumariamente, repondo o que



sistematizamos no capítulo anterior, a luneta *confrontadores* deixa ver o impulso antagonista arrostado a temas, formas e expectativas contidos na exibição de determinadas obras e curadorias artísticas. Em sua base está a propensão para contrastar referências, critérios e valores, procedendo polarizações entre eles. A essa inclinação se associa uma postura combativa, engajada na batalha pelo aceitável e na disputa pelo “bem”, com os níveis de tensão que isso necessariamente envolve. A recepção “confrontadora” subverte as posições enunciativas, endereçando com furor a quem até então cabia expor, falar e influir no debate público. Suas intervenções discrepam estética, cultural e ideologicamente, respaldadas por crivos morais e valorativos incompatíveis. As expressões amiúde violentas daí advindas são movidas por cólera e intolerância, manifestando-se tanto no conteúdo quanto na forma como são externadas, com a hostilidade e a indecorosidade que lhes são próprias.

Já a lente *narradores* permite discernir o pendor das audiências para contar histórias idiossincráticas conjugadas a apreensões proporcionalmente enviesadas de obras e curadorias artísticas, além de programas institucionais que as respaldam. As tortuosas fábulas que ostentam publicamente dão pistas de suas visões de mundo via de regra refratárias aos vislumbres e às ambições da arte. Exercidas por meio da oralidade, da escrita, de imagens ou de “performances” veiculadas nos meios digitais, essas narrativas concorrem para a captura e a distorção dos discursos artísticos, mediante parábolas frequentemente paranoicas, delirantes e polêmicas. Nessas fabulações, identifica-se apego exclusivo ao tema das obras, assim como a interpretação moralmente orientada de seus signos – tomados como pretensas comprovações das posturas depravadas, sacrílegas e, portanto, abomináveis de seus criadores e intermediários. Nota-se, todavia, uma ambivalência curiosa em relatos que combinam retidão moral, pregação e proselitismo com irreverência, incorreção política e assédio despudorado aos agentes da arte.

Associados aos óculos comentados anteriormente estão os “fundos de garrafa” subordinados aos tipos *obsessivos* e *arbitrários*. O primeiro par faz a visão míope de nossa formiga fixar-se na dimensão mais insondável dos gestos detratores da arte, ligada à sua carga compulsiva. Forçar o olho nessa zona obscura possibilita atinar para a vigência dos veios obstinado, obcecante e obsedante das ações repulsivas de audiências que desertam dos critérios crítico-rationais, persistem em atitudes reiterativas e importunam quem não pensa como elas. Expressando ideias fixas, contrassensos, excessos e, até mesmo, barbaridades, o aferro a sentimentos e ideias desarrazoados talha a impertinência dos atos receptivos deles decorrentes – ainda que esses mesmos impulsos possuam lógica

endógena. Nas investidas que ridicularizam ou mesmo achacam os agentes da arte, os repudiadores “obsessivos” ancoram sua intransigência e animosidade em emoções moldadas pelo pânico moral, marcado pelo medo de que subjetividades diversas das suas, desafiadoras de suas certezas e crenças, sejam reconhecidas e respeitadas em seus direitos. Daí seus rompantes fóbicos e execradores, avalizados por valores familiares tradicionais e por fanatismos de ordem religiosa, descambarem para reações agressivas à arte.

O outro par de “vidros” foca na *arbitrariedade* e, portanto, na natureza caprichosa de atos de recepção que se orientam pelo voluntarismo e pela impulsividade de decisões individuais, respaldadas por grupos ensimesmados, visíveis em iniciativas daqueles que, na relação com a arte, fazem e dizem o que lhes dá na cabeça – ou na veneta. Evidentemente, tais audiências não seguem os códigos do meio artístico-institucional, tampouco as regras do decoro e da urbanidade, performatizando comportamentos e discursos carentes de base lógica, embora possuam forte coerência interna. Ao soltar as rédeas da veleidade, os receptores “arbitrários” rasuram o contrato social, exprimindo opiniões e prescrições que seguem apenas a própria consciência, constangendo aqueles que não compactuam com seus princípios. Suas condutas de viés autoritário atropelam os pactos que sustentam a exibição pública da arte e as balizas do processo democrático, com o arbítrio anulador das diferenças convertendo-se em acachapante repulsa. Assim, o clima intimidador que se empenham em criar por meio de exigências de restrição e punição tomam exemplares da arte como espantalhos de suas versões conspiratórias dos fatos.

Para enquadrar essas lentes empíricas, servindo de armação para nossos óculos, lançaremos mão do conceito de “guerras culturais”, mais um recurso de que nos valem para descrever, analisar e tentar compreender o fenômeno de retaliação a certas vertentes da arte contemporânea. Versado em escuta social, Pablo Ortellado (2018), num artigo de imprensa circulado na entrada de 2018, propõe que, “se ainda havia dúvida, 2017 provou que as guerras culturais existem e ocupam lugar central na política brasileira”.<sup>222</sup> A essa afirmação, ele agrega o prenúncio de que as batalhas acerca dos costumes viriam a

---

<sup>222</sup> Outro artigo publicado no primeiro semestre de 2018, do cientista político Luis Felipe Miguel (2018, p. 38), também se vale da noção de “guerras culturais” para identificar e analisar o fenômeno envolvendo “exposições de artes plásticas e performances [que] foram assinaladas como obscenas e nefastas ao público jovem, com exigência de que fossem proibidas”. Cf. MIGUEL, L. F. O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. In: *Políticas Culturais em Revista* – Dossiê Censura e políticas culturais, Salvador, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018, p. 37-59.

desempenhar “papel relevante nas eleições de 2018”, que, por sinal, elegeram para a presidência do país o ex-capitão e deputado federal Jair Messias Bolsonaro (então PSL), um encarniçado *combatente cultural*. Ilustrada pela foto da “Queermuseu”, mostra então recém-cancelada pelo Santander, a análise de Ortellado publicada pela *Folha de S.Paulo* traz em seu título uma senha que, referindo-se ao contexto brasileiro, remete aos lemas capitais das guerras culturais norte-americanas. “Quatro cavaleiros do apocalipse” é a expressão empregada para identificar os pivôs do pânico gerado nos segmentos ultraconservadores brasileiros, que veem no feminismo, na causa LGBTQIA+, no movimento negro e na contracultura ameaças diretas às suas concepções de mundo e de família. A aversão a tudo que contrarie a moral familiar e a prerrogativa do núcleo parental de deliberar sobre a formação de crianças e jovens esteve no centro das campanhas orquestradas contra exposições de arte no Brasil não apenas em 2017, mas também em 2014, como veremos em detalhes no antecedente ensejado pela 31ª Bienal. O fato de elas receberem grupos de visitantes escolares forneceu ainda mais munição para seus detratores, aguçando “o sentimento conservador de que os pais estão perdendo o controle da formação moral dos filhos”, além de reforçar a versão de que “a escola, as artes e os meios de comunicação estão invadindo a competência da família e da igreja e sabotando a ordem moral tradicional” (Ibidem).

A noção de guerras culturais é introduzida no debate acadêmico dos EUA, no fim dos anos 1980, pelo sociólogo da religião James Hunter (1991). Ela reflete a organização política do campo conservador, que, aferrado à moral familiar e aos valores judaico-cristãos, protagoniza uma série de ativismos em rechaço às mudanças alavancadas por segmentos sociais minorizados, durante os anos 1960 e 70. Com uma geração de atraso, a reação envolve a aliança entre a direita cristã e os neoconservadores letrados – com protestantes, católicos e, também, judeus ortodoxos relativizando diferenças históricas em prol de causas comuns, sendo o combate ao aborto a principal delas, longe de ser a única. É com retardo que ultraconservadores autoproclamados “contrarrevolucionários culturais” passam a confrontar metodicamente os avanços dos movimentos feminista, gay (hoje, LGBTQIA+) e negro, assim como as conquistas da contracultura, tanto no domínio da liberação das relações interpessoais quanto no âmbito dos direitos civis (HARTMAN, 2015, p. 79).<sup>223</sup> Esses confrontos se manifestam em contendas públicas envolvendo

---

<sup>223</sup> Essa é, na mesma linha de Hunter, a tese do historiador estadunidense Andrew Hartman (2015, 2022). Se os Novos Esquerdistas deram forma a um lado das guerras culturais, aqueles que passaram a ser chamados de neoconservadores foram influentes na formação do outro, ainda que tardia. O

agendas morais e de costumes que, além do aborto, miram a sexualidade, gênero, emancipação feminina, união homoafetiva, secularismo/laicidade, cotas raciais, HIV/Aids, uso de drogas, porte de armas, pena capital, imigração etc. Os primeiros tópicos da lista estão no centro das controvérsias em jogo nos nossos dois casos de estudo, instauradas por públicos cujos modos de recepção se apresentam em brusca incompatibilidade com os *conteúdos* apresentados pelos trabalhos artísticos e exposições em questão, bem como com as modalidades imaginadas pelos agentes da arte de como esses conjuntos podem ser fruídos.<sup>224</sup> Daí substituímos as categorias de recepção postuladas pelo campo propositivo por *tipos sugeridos* pela instância receptiva da arte, em suas personificações “fora do lugar”.

Quando, face à situação artística (e política) no Brasil em 2017, evocamos o estudo realizado por Heinich (2022) na segunda metade dos anos 1990 nos EUA – revisado no capítulo 2, com foco nas diferenças entre as formas de rejeição à arte contemporânea na França, sensíveis à autonomia estética, e as guerras culturais norte-americanas, baseadas em critérios extrínsecos à especificidade artística –, notamos coincidências irrefutáveis em relação à centralidade atribuída pelo campo receptivo das artes visuais, ao menos pelos setores que as abominam, a problemas referentes a *ordens de valor heterônomas*, nos registros ético-moral e cívico. Dois dos principais regimes axiológicos mobilizados pelas audiências estadunidenses, em ordem de recorrência, para rechaçar a arte contemporânea – captados e nomeados pela socióloga a partir de diferentes fontes de pesquisa, como visto – funcionam como *espelhos* surpreendentes para o que se observa nos ataques a expressões artísticas no Brasil, na década de 2010. Referimo-nos às chaves da *moralidade sexual* e da *religião*, além do *uso de dinheiro público* para financiar arte “profana”. Conforme temos observado, elas se encontram no cerne dos ataques detonados de uma vez por todas no segundo semestre de 2017, a partir da chama acesa com as investidas contra a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” e, tão decisivo quanto, com seu cancelamento pelo Santander Cultural.

---

neoconservadorismo – rótulo aplicado a um grupo de intelectuais liberais proeminentes que se moveram para a direita do espectro político norte-americano, durante os anos 1960 – tomou forma precisamente em oposição à Nova Esquerda. Em reação a ela, na defesa vigorosa das instituições estadunidenses tradicionais e em oposição aos intelectuais que, nas palavras de Lionel Trilling, compunham uma “cultura adversária”, os neoconservadores ajudaram a redigir os termos das guerras culturais. Esse aspecto é detalhado em “A *Kulturkämpfe* neoconservadora”, segundo capítulo do livro de Hartman aqui citado, traduzido por Cayo Honorato para o dossiê Guerras culturais: políticas em confronto, organizado por nós em colaboração com Pablo Ortellado para o periódico *Políticas Culturais em Revista*, v. 15, n. 1, 2022.

<sup>224</sup> Não faria muito sentido designá-los, por exemplo, como *visitantes*, *espectadores*, *participantes* ou *consumidores* – a propósito de parte das categorias estabilizadas de recepção revisadas no capítulo 1.

Reiteramos que a chave da moralidade sexual é estilizada por Heinich (2022, p. 133) em virtude de suscetibilidades e desconfortos gerados nos públicos estadunidenses por trabalhos artísticos cujos enunciados que os desaprovam se valem de expressões como “nudez”, “sexualmente explícito”, “pornográfico”, “obsceno”, “caráter inapropriado”, “perturbador” e “homossexual”. Num paralelo com o cenário brasileiro em discussão, é possível aproximar essas *mesmas* designações, do ponto de vista dos detratores, de obras e eventos como *Cena de interior II* (1994), *Museo Travesti del Perú* (2009-2013), “Heartbeat” (2012), *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (ambas de 2013 e integrantes da série *Criança viada*), *DNA de DAN* (2013-), “Xereca Satânica” (2014), *Espacio para abortar* (2014), *Cadernos de matemática* (2014), *La Bête* (2015-), “Queermuseu” (2017), “Histórias da sexualidade” (2017), *Femme Maison* (2017) e “Cadafalso” (2017), todos mencionados anteriormente neste capítulo, seja no corpo do texto ou em nota. A segunda chave, relativa às acusações de injúria à religião, é cunhada pela socióloga a partir da incidência de expressões como “blasfemo”, “antirreligioso”, “satânico” e “demoníaco” (Ibidem). A elas podemos vincular, também para efeito de comparação, *Palabras ajenas* [Palavras alheias]: *conversas de Deus com alguns homens e de alguns homens com alguns homens e com Deus* (1967), *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), *Desenhando com terços* (2000-2003), *Et Verbum* [E o verbo] (2011), “Marcha das Vadias” durante a Jornada Mundial da Juventude (2013), *Errar de Dios* (2014), “Dios es marica” (2014), *Atos da transfiguração: desapareição ou receita para fazer um santo* (2015), *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016) e “Faça você mesmo sua Capela Sistina” (2017), da mesma forma já citados aqui.<sup>225</sup>

Somado à indignação gerada pelos *referentes* das obras e eventos artísticos – logo, por seus conteúdos temáticos, muito mais do que pelo tratamento e mediação propriamente artísticos – e ao pânico acerca da *formação moral* das novas gerações, outro aspecto presente nas campanhas de repúdio à arte contemporânea no Brasil dos anos 2010 é antecipado pela investigação de Heinich (2022), com base no ambiente das guerras culturais norte-americanas dos anos 1990. Ele diz respeito ao *financiamento público* da

---

<sup>225</sup> Como também visto no capítulo 2, a Câmara dos Representantes dos EUA logrou impor, em 1989, na esteira das controvérsias motivadas por obras de artistas como Robert Mapplethorpe e Andres Serrano, restrições orçamentárias ao National Endowment for the Arts, aprovando emenda do senador republicano Jesse Helms que impedia o uso do fundo público para financiar, sobretudo, “(1) objetos obscenos ou indecentes, particularmente representações sadomasoquistas, homossexuais ou pedófilas, ou aquelas que mostram indivíduos praticando atos sexuais; [e] (2) objetos que desonram as crenças ou práticas de qualquer religião ou não religião [...]”, nos termos do senador (HELMS *apud* HEINICH, 2022, p. 130-131).

produção artística. Como teremos oportunidade de conferir, as artilharias de 2017 no Brasil miram, afora as exposições e produções artísticas, e além de sua difusão junto ao público infantojuvenil, o principal mecanismo de fomento às manifestações artístico-culturais no país: a Lei Rouanet.<sup>226</sup> Como revisado no capítulo 2, o argumento relativo ao subsídio público comparece nos alertas recebidos pela socióloga a respeito de seu interesse de estudo pelos casos de rejeição à arte contemporânea nos EUA, quando Heinich vai se dando conta de que as controvérsias envolvendo a arte do presente deste lado do Atlântico não se referiam exatamente à *arte*, mas aos temas “imorais” que ela aborda e, para acirrar ainda mais a questão, ao uso de recursos do contribuinte para a sua criação e exibição. Tanto nos EUA como no Brasil, ao serem observadas pelo enquadramento das guerras culturais, as formas de abominação à arte contemporânea demonstram ter por base o seguinte tripé: conteúdo da arte, sua difusão às novas gerações e seu financiamento público, não necessariamente nessa ordem.

São esses, portanto, os movimentos reversos de nossa formiga diante do assombro provocado por 2017 no ambiente artístico-cultural brasileiro. Daqui para frente, não sem antes recorrer à Teoria Ator-Rede sistematizada por Bruno Latour (2012), teremos condições de seguir pelas obscuras galerias com uma abordagem fundada em relatos voltados ao desdobramento das controvérsias, identificando e repercutindo as atividades de seus múltiplos atores. Nosso exercício inicial nessa direção se dará pelo seguimento dos rastros deixados pela polêmica em torno da problemática do aborto na 31ª Bienal de São Paulo (2014), quando membros do ultrarreligioso Instituto Plínio Corrêa de Oliveira protestavam contra o trabalho do coletivo artístico Mujeres Creando. Entre esse caso e os acontecimentos ensejados pela exposição “Queermuseu” (2017), faremos uma incursão no debate sobre as guerras culturais, traçando sua genealogia nos EUA e considerando a vigência de suas “trincheiras” em contextos como o brasileiro, além de verificar variações em suas dinâmicas, oriundas da popularização da internet e do *boom* das mídias sociais digitais – terreno fértil para os combatentes culturais e suas constantes deturpações da arte e de outras iniciativas de cunho progressista.<sup>227</sup> Providos de instrumentos descritivos,

<sup>226</sup> Criada em 1991, pelo então secretário de Cultura do governo federal Sérgio Paulo Rouanet (1934-2022), a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, faculta a produtores buscar investimento privado para o financiamento de projetos culturais. Em contrapartida, as empresas (e também pessoas físicas) abatem parcela do valor dispendido no Imposto de Renda, além de praticar o chamado *marketing cultural*.

<sup>227</sup> Com base no que diz o historiador argentino Pablo Stefanoni (2021), registramos que o progressismo trava suas batalhas na esfera da cultura – nos circuitos de disseminação dos valores e de promoção dos costumes –, em que se mostra bem-sucedido em comparação ao plano econômico, ainda dominado por padrões conservadores. Buscando transformar a sociedade em um sentido igualitário, os guerreiros da

analíticos e conceituais testados e calibrados, finalmente lidaremos com os detratores da exposição de Porto Alegre e as consequências advindas de seu encerramento abrupto, sem qualquer discussão pública, pelo Santander Cultural. Desprezada em 2014, a *jurisprudência de 2012* foi completamente engolfada no cenário de 2017.

#### 4.2 Teoria Ator-Rede baseada em descrições e desdobrada de controvérsias

Antes de percorrer as sendas sugeridas pelo “caso 31ª Bienal de São Paulo”, envolvendo o antecedente de 2014 protagonizado por integrantes do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, nos permitimos uma última parada estratégica para a abordagem do problema dos atos de recepção “fora do lugar” encabeçados pela verve confrontadora, em sua versão reacionária. Essa estância na jornada de nossa formiga míope serve para os acertos derradeiros em seus óculos, que devem ser ajustados de tal modo que possamos discernir um aspecto tão espantoso quanto decisivo para a percepção do *transcurso de uma ação*, sintetizado nestes termos pelo sociólogo das associações Bruno Latour (2012, p. 97): “os objetos também agem”. Assim, somos levados a polir as lentes de observação dos fenômenos analisados até o ponto em que elas nos deixem enxergar que os *atores*, no terreno em que incursionamos, não se limitam às audiências, aos gestores culturais, aos curadores, aos artistas e aos historiadores e críticos de arte, para ficarmos com os mais destacados, abarcando além deles uma pletora de *entidades não humanas* exemplificadas por obras artísticas, propostas curatoriais, arquiteturas expositivas, planos institucionais, peças gráficas, *smartphones*, câmeras fotográficas e de vídeo, mídias sociais digitais, algoritmos, dispositivos legais, entre outros. Como adiantado no capítulo 3, ainda com foco majoritário nos públicos, cumpre *seguir os atores*, dedicando atenção às suas manobras e liames. Acompanhá-los, a partir daqui, corresponderá a rastreá-los em seus enlaces com as *coisas*, uma vez que estas também agem e, portanto, ocupam igualmente a posição de atores, no sentido de *actantes*. Suas ações passam por atrair, despertar, liberar, estimular, aglutinar, alvitrar, influir, enviesar, açular, obstar, estorvar, modificar etc., quando se considera a trajetória de um acontecimento.

---

justiça social, racial e de gênero lutam em diferentes trincheiras, sendo as artes, a educação e os meios de comunicação instâncias estratégicas nesse embate. Entre as bandeiras do progressismo, destacam-se a defesa dos direitos das mulheres, a luta antirracista, o reconhecimento e respaldo aos grupos LGBTQIA+, assim como o multiculturalismo, a agenda ecológica e a equidade social. Nas décadas recentes, no entanto, os trunfos propiciados pelo apreço ao conhecimento científico, pela adoção de uma linguagem politicamente correta, pela busca da justiça social e pela pretensão de superioridade moral, adotados pelos progressistas como seus principais esteios, passaram a ser frontalmente confrontados por grupos de extrema-direita, como a noção de guerras culturais parece refletir em alguma medida. Cf. STEFANONI, P. *¿La rebeldía se volvió de derecha?*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2021.

Vertente de pesquisa em teoria social desenvolvida a partir dos anos 1980 por diferentes autores, entre eles Latour (2012), a Teoria Ator-Rede – cujo acrônimo em inglês *ANT* (*Actor-Network Theory*) replica oportunamente o vocábulo *ant*, ou seja, “formiga” – tem por base a escrita de relatos desdobrados de controvérsias em jogo nos domínios da ciência, tecnologia e sociedade, extensíveis ao domínio das artes. A nós interessa, especialmente, as contribuições trazidas pela *ANT* para a verificação, a cada caso estudado, *do que leva os atores a agir*, nas redes de conexões que eles estabelecem temporariamente entre si. Aliás, para a Teoria Ator-Rede revela-se improcedente tratar do ator sem levar em conta a *rede* que este ajuda a constituir, pela qual está envolvido e da qual participa ativamente, da mesma forma que essa rede é entendida como conjunto dinâmico de atores (humanos e não humanos) em interação constante e produzindo efeitos entre si – daí o uso do hífen para vinculá-los. Isso se coaduna com as condições performativa e multifatorial dos atos de recepção em artes visuais destacados por nós, desde o capítulo inaugural desta tese, em seu pendor para as *controvérsias*. A propósito, nossa formiga íntegra, desvencilhada de sua condição insustentável de “mirmecoleão” (BORGES, 1996, p. 112) e em linha com a dieta recomendada por Latour (2012, p. 41), conserva-se viva e atenta justamente por “se alimentar de controvérsias”, ao passo que suas buscas por tal mantimento se deixam guiar por nossa “perplexidade” diante da onda de ataques a exposições de arte no Brasil, no segundo semestre de 2017, também esta uma condição para a *ANT*, ao passo que *perturbações alavancam investigações*.

Pelas desordens que geram nos ambientes em que irrompem, as “controvérsias proporcionam ao analista os recursos necessários para rastrear as conexões” de que é feito o social e das quais depende o ator-rede para vigorar enquanto tal, haja vista que desarranjam conformações dadas e papéis predeterminados, exigindo novas descrições e formas inéditas de designar e reagrupar os agenciamentos coletivos (LATOUR, 2012, p. 53). Nisso se verifica uma convergência alvissareira com o que afirma Heinich (2008, p. 81) sobre as formas de *repúdio* à arte por públicos confrontadores, as quais tendem a ser mais “reveladoras” dos valores que estes atribuem a seus exemplares do que as de admiração, conforme já visto por nós, na medida em que a contestação das propriedades das obras, assim como de suas condições de existência e difusão, expressa posicionamentos aferíveis e rastreáveis em sua *divergência* com o que é apresentado sob o signo artístico. Como temos sustentado – nos caminhos trilhados em função de polêmicas pautadas por atores preteridos pelas disciplinas artísticas e na busca por inventar instrumentos para a lida com elas –, não se trata de tentar disciplinar esses atores



em particular, ou mesmo de desaprová-los, nem sequer de enquadrá-los nas categorias disponíveis e estabilizadas, inclusive porque elas parecem já não servir para tal. Dispostos a seguir e a desdobrar suas *inconveniências*, estamos com Latour (2012, p. 353) também quando ele diz que “é necessário nos tornarmos novamente sensíveis aos tipos bizarros de conjuntos [de atores]”.

Nesse sentido, nosso recurso circunstancial às categorias “contrapúblico” e “guerras culturais” se dá não em termos crítico-normativo, mas em chave descritivo-analítica, a fim de nos auxiliarem na exigente tarefa de identificar e detalhar as agências dos atores em atividade. Por esse motivo, tomamos o primeiro conceito, no capítulo 2, como *ponto de passagem* para o discernimento das bases discursiva e comportamental de atos de recepção “fora do lugar”, frequentemente indecorosos, sintetizadas em quatro tipos, enquanto o segundo é aqui acionado como *parâmetro agregador* de gestos receptivos portadores de coincidências indubitáveis – ambos, porém, alheios ao metiê artístico e mobilizados em virtude de situações que extrapolam sua pretensa especificidade. Enquanto a lógica crítico-normativa é prescritiva e, correlativamente, enquadra os atores em padrões estabilizados, designando-os e avaliando-os conforme critérios predefinidos,<sup>228</sup> a modalidade descritivo-analítica *abre caminho* para o relato e o desdobramento das peripécias destes, independentemente dos riscos que possam representar aos valores e aos pactos que julgamos inegociáveis dos pontos de vista civilizatório e democrático.

Ao se dispor à lida com “fenômenos não formatados”, na expressão empregada por Latour (2012, p. 347) para insinuar a impertinência de se submeter situações emergentes a parâmetros prévios de explicação, a embocadura descritiva dá margem inclusive à percepção dos limites, ou mesmo das insuficiências, das categorias e abordagens eminentemente críticas, calcadas na régua normativa – amiúde insensíveis às astúcias, às filigranas e às composições *emergidas* das interações performativas em rede

---

<sup>228</sup> Exemplos disso, no caso das formas de recepção indesejadas da arte, senão repugnantes da perspectiva artística, são as noções que totalizam esses públicos como “filisteus”, “chauvinistas”, “reacionários”, “autoritários”, “censores”, “fascistas”, cada qual *anterior* às manobras e às conexões multifacetadas verificadas nos anos 2010, no Brasil. Embora essas definições não deixem de conter aspectos da sanha detratória deflagrada por setores da audiência no país, elas têm a desvantagem de funcionar como emblemas categóricos de *denúncia* do que se mostra intolerável do ponto de vista da liberdade de expressão, e também de *prescrição* do que seria aceitável e pertinente em termos de fruição da arte, inclinados, portanto, à interrupção prematura da necessária tarefa de descrição, análise e desdobramento das atividades desempenhadas por tais atores, vistos a partir daqui pelo prisma do *ator-rede*. A nosso ver, abdicar desse trabalho penoso, e algo indigesto, corresponde a manter uma relação apenas superficial e pouco promissora com o fenômeno, desincumbida do desafio de desemaranhá-lo, deslocá-lo, compreendê-lo e recompô-lo em sua heterogeneidade e complexidade.

entre os atores, dada a sua tendência a tomadas de partido e totalizações. Nisso também nos aproximamos do sociólogo francês, para quem as controvérsias convocam à produção de relatos descritivos e pacientes do que foi de alguma maneira desordenado e reaglutinado coletivamente, não importando se essa nova coesão nos soe monstruosa ou fantasmagórica. Que os atores estejam convergindo para um estado de coisas assombroso, esse já é um outro problema. Aliás, entendemos que ele só possa ser efetivamente *tratado*, no sentido de lidarmos com os desafios que lhe são próprios, se formos capazes de reconhecer as forças, táticas e correlações que o estão definindo. Inclusive porque não há qualquer chance de se desarmar uma bomba sem conhecer em detalhes cada um dos recursos e conexões de seu circuito.

Diante de controvérsias que nos abismam como pesquisadores, Latour (2012) aconselha a escrita de descrições orientadas pelo propósito último de se *recompor as redes de atores em ação*, com o relato textual servindo de laboratório de experimentos e testes nessa direção – se eles serão bem-sucedidos, ou não, esse é um risco que temos de correr, como encoraja o sociólogo. Em que pese a incerteza quanto a seus resultados e às consequências que possam produzir, o promotor da *ANT* – também ele uma formiga que escreve para outras formigas – define “um bom relato como aquele que *tece uma rede*” (Ibidem, p. 189, grifo do autor). Mas se um texto promissor “tece redes de atores”, cumpre indagar como esse tipo de recomposição de coletividades em ação pode vir a se constituir. Para isso, parafraseamos o autor em seu exemplo sobre as conexões rastreáveis entre pescadores, oceanógrafos, satélites, vieiras<sup>229</sup> e redes de pesca, que “poderiam ter algumas *relações* entre si, relações de um tipo tal que eles *faziam* os outros realizarem coisas inesperadas” (Ibidem, p. 157-158, grifos do autor). Aí, falando de modo esquemático, as vieiras induzem os pescadores a realizarem coisas, no intuito de pescá-las, da mesma forma que as redes colocadas por estes no mar atraem as vieiras, que acabam, ou não, presas nas redes, com os satélites visibilizando algo da interação, por intermédio das redes, dos pescadores com as vieiras nos gráficos organizados pelos oceanógrafos, dessa ou daquela forma, no laboratório. Nessa sequência de movimentos, cada ator é capaz de produzir diferenças na conexão com os demais.

Atribuindo-lhes a condição equivalente de atores, ou actantes, joguemos com a conversão dos pescadores em *públicos confrontadores*, dos oceanógrafos em *mediadores culturais*, dos satélites em *práticas documentárias*, das vieiras em *obras de arte* e das

---

<sup>229</sup> As vieiras são moluscos da família dos pectinídeos, bivalves, marinhos e comestíveis, de concha equilátera, com costados dispostos em raios e borda ondulada.

redes de pesca em *exposições*. Assim, temos um ensaio preliminar de muito proveito para nossos casos de estudo por vir – para os quais já contamos com os óculos detalhados anteriormente. Nele, as obras de arte *afetam* os públicos confrontadores e, portanto, os levam a *realizar* coisas em resposta às emoções que elas provocam.<sup>230</sup> Conjugado a isso, as exposições montadas em instituições de arte *organizam* a exibição pública das obras segundo determinado recorte, discurso e disposição arquitetônico-expográfica e, desse modo, *atraem* audiências para *fruir* as peças concatenadas, que *permanecem* temporariamente dispostas nos espaços expositivos, ao mesmo tempo em que as práticas documentárias *cotejam* públicos confrontadores e obras nos registros que *proveem* aos mediadores culturais os subsídios necessários para a elaboração de relatos que estes *redigem* acerca das relações imprevisíveis *ensejadas* por cada uma dessas conexões. Vemos nessa última linha que também nós, no papel de pesquisadores metidos em tal circuito, nos tornamos atores dessa rede, influenciando em sua vigência e nos seus desenvolvimentos. Aliás, é a perplexidade diante dos eventos de 2017 que nos *induz* a interagir com suas conexões e agências, delas tomando parte e procurando desdobrá-las na direção que nos parece mais promissora – em função de um projeto compreensivo.

Além desse aspecto, compete retermos que, nas conexões dinâmicas do ator-rede, cada agente leva os demais a fazerem coisas inesperadas e, portanto, emergentes em sua natureza contingencial e performativa. Cabe à diligência textual-descritiva a tarefa de identificar e desmembrar os atores envolvidos no transcurso da ação, expondo de que modo eles se associam e, ato contínuo, apontando as atividades que uns suscitam nos outros, para além de qualquer causalidade ou sobredeterminação. Aqui, temos a oportunidade de colocar entre parênteses, relativizando-as, tanto a pretensa faculdade deliberativa dos sujeitos (artistas, curadores, audiências etc.) como a suposta subordinação dos objetos (obras de arte, exposições, registros de recepção etc.) a seus intentos. Pela ótica do ator-rede, a *ação* necessariamente suspende o que Latour (2012, p. 72) chama de “controle da consciência”, uma vez que seu curso deve ser encarado não como linha reta e unidirecional, fruto de determinada decisão, mas “como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções”. Nessas intersecções, cujos emaranhados só podem ser desfeitos e relatados pacientemente, aos

---

<sup>230</sup> Latour (2012, p. 338) comenta a esse respeito, numa coincidência favorável entre os exemplos de que lança mão em sua abordagem sobre a Teoria Ator-Rede, que as audiências de museus têm sempre muito a dizer a respeito dos motivos que as *convocam* e *afetam* na relação com “obras de arte que as ‘fazem’ sentir coisas”. Isso se aplica, entre outros, aos detratores da arte contemporânea, na aversão que parte dessa produção simbólica desperta em virtude da tematização da sexualidade e da religião, por exemplo.

poucos, as funções não advêm *das* pessoas ou *das* coisas, individualmente, surgindo, isto sim, da articulação entre elas, numa lógica de influência e deslocamento mútuos.

A descrição dessas correlações, com as imponderabilidades, bifurcações e descaminhos que lhe são próprios, deve ocupar-se com seu *desdobramento*, ou seja, com a discriminação e análise das associações que induzem os atores à atividade, à realização de certas coisas *em resposta* a outras, de terceiros. Isso pressupõe o entendimento da *rede* como formação dinâmica e performativa, resultante de cada “traço deixado por um agente em movimento” (LATOIR, 2012, p. 194). Logo, no relato voltado à trajetória de um acontecimento, mormente aqueles estorvados por controvérsias, “o número de atores precisa ser aumentado”, da mesma forma que “o leque de agências que levam os atores a agir [deve ser] expandido” (Ibidem, p. 201). Nesse encadeamento virtuoso, em que os atores, suas agências e seus vínculos são multiplicados e têm sua visibilidade aumentada, as contestações vocacionadas a deslocar as coisas de seus “devidos” lugares funcionam, para nós, como catalisadoras de rastreamentos, ao mesmo tempo que elas carecem ser mapeadas e trabalhadas com o fito de nos fornecerem os índices necessários para sua recomposição sob a forma de texto e, quem sabe, para sua compreensão enquanto fenômeno coletivo (entre entidades humanas e não humanas) e multifatorial. Já distante das presumidas decisões do sujeito e das hipotéticas subordinações do objeto, é a pluralidade de agentes e associações que precisa ser levada em conta, e a sério, para que possamos, nós também, nos conectar à rede de atores estudados, na condição de mediadores culturais a eles ligados, mesmo que posteriormente.

Aliás, para a Teoria Ator-Rede a condição de *mediadores* corresponde a um papel extensível a *todos* os agentes envolvidos no transcurso de uma ação, o que denota um oportuníssimo elo conceitual com nossa entrada “mediativa” no problema dos atos de recepção vertidos em abominações e ataques a exposições de arte contemporânea no Brasil dos anos 2010. Contrastada à ideia de *intermediários*, alusiva a partícipes que vigorariam como meros condutores ou suportes de determinações alheias (lembremos, aqui, de como as disciplinas da arte costumam conceber as posições e atividades dos públicos como extensões diretas dos programas artísticos), a noção de *mediadores* reflete, de um lado, que as interações entre eles os fazem agir e, de outro, que suas ações mútuas geram *diferenças* e *descontinuidades*, e não simples endossos ou sequências incólumes. Quando nos relacionamos com as controvérsias por essa perspectiva, atentando para o caráter imprevisível dos endereçamentos, recepções e respostas, notamos que a configuração adquirida pela rede de atores resulta de *mediações que sugerem novas*

*mediações*, sem que nada passe ileso de uma associação a outra. A mediação surge, então, como sinônimo de fazer agir segundo parâmetros que não pertencem a nenhum ator em particular, mas à rede que eles compõem e que os implica *enquanto* agem entre si. Longe de servir de estafeta ou corolário disso ou daquilo, a mediação dá ensejo ao que *discrepa*, pois quando se leva alguém ou algo a agir é de se esperar que o efeito não espelhe a causa. Os mediadores, aliás, nos alertam para a circunstância que justifica o hífen da expressão *ator-rede*: “Suas muitas conexões lhe dão a existência: primeiro os vínculos, depois os atores” (LATOIR, 2012, p. 312). É por isso que a atenção dispensada aos atores – em seu sortimento *interentidades* – deve necessariamente incluir a ampla rede de vínculos que os induz a agir.

Dito isso, em nossos dois casos de estudo *não bastará* observar as conexões e agências desencadeadas por artistas, curadores, gestores culturais e públicos confrontadores, tampouco captar os liames e efeitos suscitados por obras artísticas, exposições, instituições de arte e registros de recepção – embora essas associações e actantes mais evidentes sejam parte crucial da rede em questão –, uma vez que suas atividades estão envolvidas e são instigadas por tantos outros vínculos e atores menos notórios, mas tão atuantes quanto. A despeito de suas particularidades, 2014 e 2017 integram a mesma trama mapeada por nós até aqui, pronta para ser desdobrada em sua multiplicidade de actantes e ligações imprevisíveis. A título ilustrativo, antecipamos os agentes-vínculos em movimento nas controvérsias que caracterizam esses dois marcos temporais de cerco às artes visuais no Brasil da segunda década do século XXI, armado com assustadora eficácia por uma “gente tosca”, na expressão de *desdém arrependido* do escritor Ricardo Lísias (2020, p. 20) reproduzida na epígrafe deste capítulo.

Eis a prévia da heterogênea lista de atores-rede de que nos valeremos nas próximas seções, sem esgotá-la: 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem” (2014), algoritmos, *Anedotário públicos dos públicos* (2020-), anúncios de eventos, *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-), arte-educadores, artigos de opinião, artistas, audiências, banco Santander, *Bíblia*, blogueiros, bolhas e câmaras de eco, câmeras de foto e vídeo, classificação indicativa, Conferência Episcopal Peruana “A ideologia do gênero: seus perigos e alcances”, curadores, documentaristas, *e-mails*, *Errar de Dios* (2014), *Espacio para abortar* (2014), *Et Verbum* (2011), expografias, Facebook, *Folha de S.Paulo*, fotografias, Fundação Bienal de São Paulo, Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, gestores culturais, guerras culturais, *hiperlinks*, indumentária e adereços de inspiração medieval, internautas, *Época*, jornalistas, Lei

Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura), lentes da formiga míope, *Locus Online*, Material Didático “Escola sem Homofobia”,<sup>231</sup> mediadores culturais, Movimento Brasil Livre, notas institucionais, peças gráficas, postagens na internet, Projeto de Lei “Programa Escola sem Partido”, “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), *Rádio Guaíba*, representantes políticos, Santander Cultural, sigla LGBTQIA+, “sistema de crenças Olavo de Carvalho”, *smartphones*, *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013, da série *Criança viada*), úteros e fetos humanos, vídeos, *Website IPCO*, WhatsApp, YouTube.

Na condição de formigas que escrevem para outras formigas, a consequência que almejamos produzir *em meio* a essa rede diversa e intrincada – ao rastrear, assinalar e mapear os movimentos das entidades que nela circulam provocando deslocamentos e diferenças – converge para a *reunião do coletivo*, na medida do que nos for possível, em suas controvérsias e antagonismos em torno de um tipo de arte que, ao lidar de modo progressista com problemáticas de gênero, sexualidade, reprodução humana, paridade entre homens e mulheres, configurações familiares e crenças religiosas, atíça sensibilidades propensas a pânicos morais. *Reunir*, aqui, não significa tentar conciliar os atores, supostamente apaziguando as tensões que perpassam e açulam o coletivo em questão, mas sim procurar “fornecer-lhe uma arena, um fórum, um espaço, uma representação por intermédio do modesto recurso de um relato arriscado” (LATOURE, 2012, p. 364). É por essa trilha (percorrida por nossa formiga munida dos quatro pares de óculos) que nos envolvemos na rede de atores em dissensão, deixando-nos influenciar por suas interações e agências, para que, em contrapartida, possamos influir de algum modo em suas implicações, no sentido de conferir certo contorno e tradução às controvérsias que performatizam. Em que pese o caráter incerto da iniciativa, fundada em uma módica intervenção textual, apostamos que ela possa contribuir para o delineamento de uma plataforma de discussão e, ainda, para o refazimento de balizas para o tratamento político-

---

<sup>231</sup> Tendenciosamente apelidado de “kit gay” pelo então deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PP-RJ), cujo mandato distribuiu panfletos de abominação em escolas do Rio de Janeiro, sob a alegação de que o Ministério da Educação (MEC) e grupos militantes “incentivam o homossexualismo [sic]” e tornam “nossos filhos presas fáceis para pedófilos”. Iniciativa de 2011 do Plano Nacional de Promoção da Cidadania e Direitos Humanos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (PNPCDH-LGBT), o material “Escola sem Homofobia” veiculava informações orientadas pela Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do MEC, no governo Dilma Rousseff, em parceria com organizações da sociedade civil e entidades não governamentais, com vistas a promover a cidadania e os direitos humanos da comunidade LGBTQIA+. Cf. PROJETO de distribuir nas escolas kits contra a homofobia provoca debate. *In: G1*, Rio de Janeiro, 12 mai. 2011.

cultural do problema. Afinal de contas, há que se aprender com os atores, com suas ligaduras e interações bizarras, os modos de lidar com eles.

### 4.3 Seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo

Para colocar nossas lentes em foco e poder seguir a trilha diagramada até este ponto de nossa abordagem, precisamos retomar pontualmente um aspecto indicado a partir de Canclini (2016), no capítulo 1, relativo à pós-autonomia artística, especificamente quando essa condição é arrogada por criadores que, por meio da arte, procuram *atuar na jurisdição da realidade* – com suas lógicas alheias a qualquer postura desinteressada. Recapitulando, a perda de autonomia artística não se deve apenas aos critérios heterônomos de que se valem as audiências leigas para avaliá-la – ou às injunções instrumentalizadoras do mercado e às incorporações de expedientes artísticos por agentes externos ao seu metiê –, resultando também da renúncia da singularidade estética por práticas artísticas comprometidas com problemas culturais, políticos e contextuais, não raro ocupadas com o fomento de formas engajadas de participação. Logo, a desdefinição da arte como entidade específica e autônoma se processa *de parte a parte*, tanto por meio de atos receptivos “fora do lugar” levados a termo por públicos excêntricos quanto por intermédio de vertentes artísticas que abdicam da autonomia em prol de endereçamentos e/ou colaborações ancorados em dinâmicas estruturadoras da vida comum. Exemplos disso, entre os trabalhos citados anteriormente, podem ser encontrados na pintura de Bia Leite *Travesti da lambada e deusa das águas* (da série *Criança viada*, de 2013),<sup>232</sup> na performance do Coletivo Coiote realizada no evento “Xereca Satânica” (2014), na performance-instalação de Mujeres *Creando Espacio para abortar* (2014), na instalação

---

<sup>232</sup> Nessa série de pinturas, a artista se baseia em fotografias extraídas da plataforma de internet Tumblr, de uma conta intitulada “Criança viada”. Sua página publicizava retratos fotográficos de internautas homossexuais quando crianças. A proposta da artista, ao fazer uso de algumas dessas imagens em suas pinturas, é afirmar os traços homoafetivos que, na infância dessas pessoas, motivaram xingamentos e outras formas de violência em função da intolerância. Nas telas de série, as crianças retratadas aparecem sorrindo e as inscrições textuais que convivem com suas figuras enaltecem as posturas das mesmas, desviantes da heteronormatividade, designando as personagens como deusas ou super-heroínas. “Criança viada” foi o nome majoritariamente utilizado pelos veículos de imprensa para noticiar os ataques ao par de pinturas da artista. O nome original da série é *Born to Ahazar* [Nascido para arrasar], tendo sido concebida por Bia Leite, na condição de estudante, no âmbito de uma disciplina de graduação, “Pintura 2”, no curso de artes visuais da Universidade de Brasília – UnB. Cf. PALEÓLOGO, D.; RIBEIRO, V. Born to Ahazar – Entrevista com a artista visual Bia Leite. In: *Rebeh* – Revista brasileira de estudos da homocultura, v. 3, n. 9, 2020, p. 355-359.

do coletivo Etcétera... *Errar de Dios* (2014)<sup>233</sup> e na performance de Antonio Obá *Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015).<sup>234</sup>

Essa pequena amostra, com a vocação de seus exemplares para lidar com aspectos controversos da realidade, corroboram a tese de Canclini (2016) acerca do relativo abandono do estatuto autossuficiente da arte pelos artistas, ao menos por aqueles cuja produção enfrenta problemas de natureza cultural e política, como a homofobia, a subjugação do corpo feminino, o racismo e o dogmatismo religioso, entre outros – ainda que o faça por meio da arte. “Muitos movimentos artísticos deixaram de se interessar pela autonomia ou interagiram com outras áreas da vida social”, diz o antropólogo, sendo “as batalhas políticas imediatas” as que se evidenciam com maior relevo nos trabalhos citados e, na mesma direção, nas obras envolvidas nas chamadas guerras culturais (Ibidem, p. 29). Por mais que esses agenciamentos se valham do circuito institucional da arte para repercutir publicamente e se legitimar, figurando em museus, centros culturais e bienais, eles operam em clara intersecção com outros terrenos da vida social. Daí o crescimento, a partir dos anos 1960 e 70, de processos que deslocam a ênfase do *objeto estético* para a *intervenção contextual*, e comunitária, com modos de produção e circulação que fazem uso de espaços urbanos, modalidades de participação social, meios de comunicação e, mais recentemente, das redes digitais, onde “parece diluir-se a diferença estética” responsável por singularizar a arte (Ibidem, p. 24).

A periodização que Canclini faz desse fenômeno, cujo advento revela-se coetâneo à ascensão dos movimentos feminista, gay, negro e contracultural nos EUA, permite-nos ligar a condição pós-autônoma da arte com a dinâmica das guerras culturais. O antropólogo associa o parcial desembarque da arte do regime estético à centralidade adquirida pelos “movimentos sociais” nas práticas artísticas pós-modernas, sendo os “movimentos urbanos, de jovens, étnicos [e] femininos” aqueles que mais diretamente

---

<sup>233</sup> A instalação do coletivo argentino apresentada na 31ª Bienal de São Paulo tomava por base uma série do artista León Ferrari em que imagens religiosas são combinadas a objetos profanos, tais como a figura de Jesus Cristo crucificada numa miniatura de avião militar, a representação tridimensional da Santa Ceia colocada dentro de uma frigideira, a estatueta da Virgem Maria envolta por uma cobra de borracha e a imagem do Menino Jesus com a Virgem coberta por escorpiões e baratas de plástico, entre outras. Essas peças conviviam com declarações polêmicas de figuras políticas, religiosas, econômicas e culturais, bem como com trechos da *Bíblia*. Esse trabalho de Etcétera... procurava evidenciar a responsabilidade da Igreja Católica, entre outras forças políticas, nas guerras do século XX.

<sup>234</sup> Nessa performance, o artista coloca-se nu e de joelhos diante de uma bacia dentro da qual dispõe um grande ralador de alimentos. Nele, raspa sistematicamente a imagem em gesso de Nossa Senhora Aparecida, até transformá-la em pó. Parte desses resíduos da imagem cobrem o corpo negro de Obá, com a poeira branca sendo manipulada como instrumento crítico ao racismo estrutural vigente na sociedade brasileira e ao preconceito dispensado às religiões de matriz africana.



sugerem a referida ligação, embora o autor também destaque o Maio de 1968, na Europa, e as lutas antiditatoriais nos países da América do Sul como decisivos para artistas alinhados à esquerda no espectro político (Ibidem, p. 213-214). O que nos interessa explorar nessa intersecção entre atividades artísticas, movimentos sociais, lutas políticas e batalhas culturais – com a consequente perda de vigência, ou ao menos de exclusividade, dos critérios estéticos de avaliação – é o estatuto alternativo adquirido pela arte, o qual parece ter na antropologia e na sociologia da arte os recursos de análise mais promissores quando se trata de verificar as suas formas de recepção, como temos argumentado. Além de Canclini, outro antropólogo nos traz subsídios para delinear a questão. Referimo-nos a Alfred Gell (2018) e às conexões que ele estabelece entre arte e agenciamento social.

Motivado por construtos materiais implicados nas dinâmicas sociais de populações não ocidentais, logo, por peças que não se confundem com obras de arte e que não se definem por parâmetros estéticos, o autor inglês sustenta a necessidade de se conceber uma “antropologia da arte”, inclusive com consequências para a arte praticada no Ocidente (Ibidem, p. 25). Não entraremos nessa discussão aqui,<sup>235</sup> a não ser para reforçar um ponto já assinalado a partir de Latour (2012), e que confere aporte fundamental à abordagem dos nossos casos de estudo: as obras de arte *agem* sobre aqueles que se relacionam com elas; o que tende a se acirrar quando a ação exercida pela obra, ela também um *ator*, envolve valores e visões de mundo com potencial de deflagrar antagonismos relativos a costumes e aos preceitos morais que os moldam, resultando em controvérsias no mínimo tensas. Reforçando um tópico que tratamos exaustivamente no primeiro capítulo, Gell (2018, p. 25) afirma que, enquanto à crítica de arte tem cabido o trabalho de “valoração de obras de arte específicas”, com foco em suas propriedades estéticas, a antropologia da arte “se concentra no contexto social da produção, circulação e recepção da arte”, algo que coincide com sua disciplina vizinha, a sociologia da arte – aqui representada por Heinich (2008, 2011, 2022). Disso advém a ocupação da teoria antropológica da arte com os “processos sociais de interação” dos quais as obras de arte participam, *igualmente* desencadeados por elas, o que converge com a mecânica do ator-rede (GELL, 2018, p. 27).

O fato de o foco de atenção da antropologia da arte recair sobre as “relações sociais” que ao mesmo tempo envolvem os construtos artísticos e são por eles agenciadas,

---

<sup>235</sup> Lidamos com essa problemática no artigo “Transportes mediados: relações sociais agenciadas por índices materiais não ocidentais e obras de arte”. In: *Proa* (Campinas), 2020, v. 2, n. 10, p. 60-79.

e não sobre a arte em si mesma, faz com que suas investigações se voltem ao desafio de “tentar explicar as reações dos agentes sociais, em contextos específicos, diante de obras de arte específicas”, o que vem ao encontro de nossa necessidade de compreender os tipos de sentimento provocados por obras da 31ª Bienal de São Paulo (2014) e da “Queermuseu” (2017) nos públicos que viriam a se tornar seus detratores contumazes (Ibidem, p. 28). Esse viés favorável à descrição e à análise das formas de abominação da arte contemporânea, franqueado pela teoria antropológica com fundamento nas culturas materiais não ocidentais, parte do princípio de que a valoração de ordem estética *não dá conta* de refletir, apenas como exemplo, a natureza “das reações do ‘público’ indígena à sua produção artística [por assim dizer]”, uma vez que do ponto de vista antropológico não faz sentido abstrair os atributos estéticos de dado construto material dos “processos sociais” implicados-ativados na produção, circulação e recepção desses objetos (Ibidem).

Um exemplo bastante elucidativo trazido pelo autor toma a configuração visual do escudo usado por um guerreiro no campo de batalha para indagar os efeitos gerados no inimigo por seu desenho. Para Gell (2018, p. 30), seria improcedente supor que se trata de produzir “interesse estético” com a forma desse artefato de guerra, ainda que o escudo e suas características formais tenham sido meticulosamente concebidos para serem mostrados. O olhar antropológico voltado a esse dispositivo concomitantemente funcional e expressivo alvitra que “não se trata de um escudo ‘belo’, mas de um escudo destinado a provocar medo” (Ibidem). Tal ressalva corresponde a dizer que o arco de “reações sociais/emocionais aos artefatos (medo, desejo, reverência, fascínio etc.)” não poderia, caso se queira entender seus agenciamentos, ser subsumido às sensações de teor estético, mesmo que os recursos formais e conceituais mobilizados se dirijam aos sentidos e os afetem (Ibidem). Isso se explica pelo fato de que a operação em questão ocorre em virtude de dinâmicas que extrapolam o objeto e sua fruição contemplativa, desinteressada, distanciada e afeita à satisfação do gosto. Próprias ao regime estético, essas condições nem sequer têm como se sustentar em culturas nas quais a *arte*, com suas instâncias específicas e autorreferentes, não representa uma instituição em vigor.

Em que pese a sua localização em sociedades autóctones, a discrepância de que trata o antropólogo não é de todo estranha ao modo como os públicos leigos ocidentais, apartados da especialidade artística e de seus ritos institucionais, muitas vezes encaram exposições e trabalhos de arte contemporânea, especialmente aqueles que afrontam seus sentimentos e valores mais íntimos. A possibilidade de que um escudo feito com apuro ornamental, ostentado com bravura guerreira, provoque *pânico* no oponente não deixa de

sugerir paralelos produtivos com as reações hostis de públicos ultraconservadores, baseadas em pavores morais, diante de retratos pintados de “crianças viadas”, de registros em foto e vídeo de performances com universitários em “rituais satânicos e orgiásticos”, de passeatas-performances realizadas por “mulheres aborteiras” ou de ícones sagrados conspurcados por “indivíduos sacrílegos” – conforme os termos nativos dos litigantes. Essas imagens e eventos suscitam medo e repulsa em subjetividades refratárias ao avanço civilizatório e às conquistas de segmentos sociais historicamente oprimidos e minorizados. Pouco adianta dizer que tais psiques são autoritárias e reprováveis – ainda que talvez o sejam. Cumpre, isto sim, transpor o limite da denúncia de seu reacionarismo atroz, a fim de mapear, compreender e desdobrar essa rede de atores em suas conexões e disjunções, em suas induções de ações recíprocas e em seus engendramentos de diferenças e transformações entre si – ainda que os detratores não pareçam dispostos a se transformar entre estranhos, em público, como ocorre com o “legítimo” contrapúblico.

É, portanto, pelo caminho socioantropológico que temos de seguir para poder acompanhar os atos de recepção que soam tão-somente improcedentes e condenáveis a boa parte dos agentes da arte.<sup>236</sup> Até porque, esse é o ramo investigativo que se mostra mais hábil em “apresentar análises minuciosas de comportamentos, performances, discursos etc. que sejam *aparentemente irracionais*” (GELL, 2018, p. 36, grifo do autor). No limite, nosso intento é desemaranhar as motivações que levam os públicos confrontadores-narradores-obsessivos-arbitrários a conduzirem-se do modo como se conduzem, mesmo que suas condutas soem desarrazoadas. As disciplinas da arte e o regime estético, por suas vezes, obstarium o nosso seguimento e desdobramento das controvérsias acerca da arte orientada por agendas progressistas. Aqui, suspensão, desinteresse, singularidade, excepcionalidade e autonomia concorrem para nos impedir de enxergar os objetos artísticos como “agentes sociais” *equivalentes* aos artistas, aos curadores, aos gestores culturais, às audiências (Ibidem, p. 32). Em lugar de tomar o trabalho de arte como foco de interesse *em si*, como linguagem autorreflexiva, a teoria antropológica propõe que o observemos como um *nó* numa “rede de relacionamentos” cuja vigência se dá em “contextos de interação específicos” (Ibidem, p. 33). Portanto, nosso recorte conceitual, geográfico e temporal, pautado por investidas contra certa arte contemporânea, corresponde à delimitação da rede de atores em relação, do seu circuito interativo e, em última instância, do *mundo em disputa* nos casos enfocados.

---

<sup>236</sup> Cf. DUARTE, Luisa (Org.). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

No que toca à combinação das contribuições trazidas pelas teorias antropológica e sociológica, a Teoria Ator-Rede encontra repercussão na máxima de Gell (2018, p. 31) em torno de sua concepção da arte como “um *sistema de ação* cujo propósito é mudar o mundo” (grifo nosso), e não simbolizá-lo esteticamente, com seus efeitos práticos sendo processados de maneira necessariamente relacional e, assim, com o coletivo se transformando e se produzindo mediante a concatenação de agentes – entre os quais vigoram os trabalhos de arte. Deveras distante de uma posição desinteressada, bem como de qualquer tipo de suspensão da vontade, artistas e públicos acham-se *mutuamente* hipermobilizados na missão de transformar o estado de coisas – de acordo com seus próprios valores, visões de mundo e agendas – no âmbito cultural e político, embora em sentidos opostos, em chave antagonista. Entendemos que só uma abordagem aberta à *ação distribuída* consiga dar conta das confrontações e complexidades em jogo nos ataques a exposições de arte no Brasil dos anos 2010, com a devida precaução de que a *agência* não compete a esse ou àquele ator, mas à rede de conexões entre *todos* os que (performativamente) se implicam no coletivo, incluindo as entidades não humanas emblemadas pelas obras artísticas, ainda que elas não sejam as únicas, “com o papel prático de mediação exercido por objetos de arte no processo social” (Ibidem).

É por essa óptica que consideramos o *Espacio para abortar*, foco de nosso primeiro caso de estudo. A partir deste ponto, propomo-nos seguir as controvérsias de que participam, e nas quais intervêm, os integrantes do ultrarreligioso Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO em abominação ao referido trabalho artístico, de autoria do coletivo boliviano Mujeres Creando, integrante da 31ª Bienal de São Paulo (2014), sugestivamente intitulada “Como (...) coisas que não existem”. Com ênfase nos atores em dissensão, recorreremos a uma malha de enunciados, plataformas e documentos, eles também entendidos como actantes influenciadores do curso dos episódios, buscando detalhar as agendas e visões de mundo em litígio, com especial interesse pelas estratégias de atuação desenvolvidas de lado a lado para intervir no debate público – ou batalha cultural – acerca do *aborto*. Reiterando nossa opção por lidar com o problema a partir do léxico movimentado pelos próprios atores (acabamos de trazer expressões como “criança viada”, “rituais satânicos e orgiásticos”, “mulheres aborteiras” e “indivíduos sacrílegos” para reportar o tom adquirido pelas questões culturais na dicção dos agentes mobilizados, de ambos os lados da contenda), lançamos mão das noções de “ditadura do patriarcado” e “ditadura do feminismo”, igualmente utilizadas pelas partes em disputa, para verificar

o que elas denotam no decorrer da polêmica.<sup>237</sup> Forjadas em atenção a atos de recepção frustradores de programas artísticos e institucionais, as lentes de nossa formiga míope permitirão discernir, em particular, as *reações* do IPCO à proposição de Mujeres Creando, em suas diferentes modulações responsivas.

A jornada de protesto orquestrada por membros do Instituto contra *Espacio para abortar* em específico, e contra a 31ª Bienal de São Paulo em geral, faz uso da expressão “ditadura feminista” em suas matérias e convocatórias veiculadas pelo *Website IPCO* (VIDAL, 2014) (\*AMD). O termo surge daquilo que os representantes do órgão civil acusam de “afronta” ao sentimento religioso, baseando-se de maneira inflexível nos valores cristãos e da família tradicional, o que de saída sugere *obsessão* pela doutrina. A “injúria” é apontada pelos manifestantes também em relação a *Errar de Dios* (2014), trabalho já citado de Etcétera... realizado a partir de escrachos de León Ferrari com ícones sacros. Integram ainda esse rol a sala “Dios es marica” (2014), organizada pelo curador peruano convidado Miguel A. López com obras de Nahum Zenil, Ocaña, Sergio Zevallos e de Yeguas del Apocalipsis que parodiam imagens religiosas pela chave do gênero e do travestismo, e *Museo travesti del Perú* (2009-2013), instalação do artista Giuseppe Campuzano. Esses e alguns outros trabalhos em exibição conformam uma espécie de *moldura sacrílega* para o alvo principal dos gestos de repúdio dos integrantes do IPCO: a proposição de Mujeres Creando em torno da prática do aborto.

Além desses trabalhos, também estiveram na mira do IPCO o desenho do cartaz da 31ª Bienal, de autoria do artista indiano Prabhakar Pachpute, que representa forma similar à da Torre de Babel se deslocando no espaço, conduzida por oito pernas humanas, assim como *La escuela moderna* [A escola moderna], do artista espanhol Pedro G. Romero, que trazia entre os cartões postais disponibilizados ao público cenas que retratam igrejas, conventos e imagens religiosas atacadas durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Por fim, *Errar de Dios*, do coletivo Etcétera..., envolvia a presença de arte-educadores do programa educativo da Bienal que circulavam um abaixo-assinado entre os visitantes, em prol de uma “Petição ao papa Francisco pela abolição final do Inferno”. Como antecipado por nós no capítulo 2, uma nota do IPCO (2014a) acusa essas obras e ações promovidas pela 31ª Bienal de “cristianofobia”, afirmando que a mostra atacava a

---

<sup>237</sup> Durante a elaboração desta tese, como já adiantado em nota no capítulo 2, tivemos a oportunidade de publicar um artigo a respeito desse caso. Cf. SILVA, D. M. “Entre as ‘ditaduras’ do patriarcado e do feminismo: seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo”. In: *Políticas Culturais em Revista* – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 367-395.

fé cristã, “vilipendiando a religião católica”. Entre os sinais da afronta, a nota destaca o referido desenho de Pachpute estampado no cartaz de divulgação da Bienal. A versão obcecada do Instituto enxerga na Torre de Babel um “símbolo da soberba do homem”, sendo que a peça de comunicação estaria homenageando, segundo a visão de seus integrantes, algo que “desafia a Deus por tentar construir um monumento que chegue até o céu” (Ibidem).

O tom pitoresco da queixa, em sua entrega absoluta ao poder divino, é contrastado por outra expressão de rechaço aos trabalhos exibidos pela 31ª Bienal de São Paulo. Também adiantada por nós no segundo capítulo, trata-se do estridente libelo de um tal Jacinto Flecha (2014), publicado no *Website IPCO* (\*AMD) no contexto da campanha de repúdio à mostra, no qual o autor clama por castigo físico aos artistas ali representados, invocando o abjeto pelourinho e a sua hipotética e insensata instalação defronte o pavilhão expositivo. A *arbitrariedade* de sua narrativa começa por imputar a condição de “tranqueira disforme, ilógica, malcheirosa, criminosa e deturpadora” aos trabalhos artísticos reunidos na mostra, em particular aqueles listados pelo IPCO, sendo que Flecha não a visitou (Ibidem). Sua prosa autoritária segue com o relato da experiência malfadada de infância, quando a iniciativa de criar uma peça tridimensional com fragmentos extraídos da edícula da casa de seus pais lhe rendeu chineladas, o que nos deixa a par da base punitivista de sua educação no seio familiar. Entendendo como “legítima” a pena sofrida por si, por “fazer arte” com o que não devia, o reprimido opinante insta seu leitor a endossar a tresloucada proposta de um “pelourinho colocado bem diante da Bienal”, com este supostamente servindo de “um bom estímulo para a produção de obras realmente artísticas” (Ibidem). Chama atenção, em sua retórica indecorosa, a combinação entre a pretensa retidão moral do autor e o ataque despudorado a quem desafia seus credos – típica dos *trolls* de internet, como observaremos mais adiante.

Mujeres Creando, por sua vez, combinou a instalação *Espacio para abortar* com uma “passeata-performance pública e participativa” no interior e no entorno do pavilhão da Bienal, como se lê no guia da 31ª Bienal de São Paulo – senha que, vale dizer, estimulará a presença de representantes do IPCO no evento, com fins evidentes de patrulha ideológica (BÉLTRAN; MAYO, 2014, p. 72). É também nesse texto que aparece a expressão “ditadura do patriarcado”, especificamente no verbete que apresenta e contextualiza o trabalho artístico em tela, redigido por Max Jorge Hinderer Cruz, escritor e curador boliviano-alemão. Contra essa “ditadura” e as suas imposições “sobre o corpo da mulher” se insurge a proposição do coletivo boliviano, que encontra nos integrantes

homens e ultrarreligiosos do IPCO especial repercussão e, como teremos oportunidade de detalhar, abominação sistemática (Ibidem, p. 72).

A conjugação das instâncias de proposição, recepção, abominação e repercussão – representativa do tipo de interação praticado pelos membros do IPCO não exatamente com, mas *contra* o projeto do coletivo Mujeres Creando – tem na ideia de “ditadura”, com sua índole abusiva do ponto de vista do processo democrático, um emblema que funciona simultânea e inversamente, no caso em questão, para se referir àquele e àquilo que se repudia. Veja-se, aqui, a palavra também como actante, como entidade que exerce influência em direções contrárias. Mas antes que nossa entrada na polêmica seja vista como reiterativa de uma simetria que, a rigor, *não existe*, reforçamos que nosso propósito é o de acompanhar e desdobrar atos, atores (objetos e enunciados incluídos) e confrontações emergidos *da* situação pública de exibição e recepção dessa performance-instalação, colocando-nos *de permeio* às acusações recíprocas. A despeito da caricaturação e da assimetria – atestadas pelos fatos da realidade – dessa atribuição em via dupla, é válido retermos as principais acepções e os significados básicos do substantivo *ditadura*: autoritarismo, unilateralidade, concentração de poder, desrespeito aos pactos legais, subordinação do outro, suspensão de direitos, extinção das liberdades individuais, controle, censura, repressão e, enfeixando-as, a *arbitrariedade*. Embora nosso objetivo com o presente exercício descritivo-analítico não seja apresentar um veredicto sobre a qual desses atores “melhor” se ajusta a posição tirânica, cumpre deixar ecoar as acepções listadas, inclusive, para fazer jus ao léxico mobilizado nessa batalha em torno do aborto, logo, a seu vocabulário nativo. O juízo fica a cargo do leitor.

Destacamos, no decorrer deste relato que se deixa conduzir pelos agenciamentos dos múltiplos atores-mediadores em rede, os modos como a resposta prontamente *confrontadora* do IPCO à proposição de Mujeres Creando demonstra refranger verves complementares a ela, vocacionadas a fazer valer sua campanha de repúdio, com trações diversificadas e efeitos concretos na sequência da 31ª Bienal. Portanto, articulado à disponibilidade para discernir as nuances das condutas e discursos dos militantes do IPCO, tocará observar suas consequências práticas no contexto dessa edição da mostra, predisposta a embates culturais e políticos, e na regulação da frequência, pelos públicos infanto-juvenis oriundos do sistema escolar, da instalação integrante de *Espacio para abortar*. Caberá averiguar, também, em que medida a campanha e seus resultados podem ser lidos como *prenúncios* da onda de ataques a exposições de arte no Brasil, em 2017 – visto que os dilemas culturais de base moral lhes são comuns. Para isso, recorreremos a um

conjunto de actantes interligados aos personagens “patriarcais” e “feministas” envolvidos no caso, a fim de cotejá-los e desdobrá-los em meio à sua trama relacional e performativa, cujo acesso é facultado por entidades e recursos de diferentes espécies.

Percorrendo os condutos desse emaranhado de agentes em interação, orientamo-nos pela diligência captativa e pela lógica compreensiva no trato com (1) relatos de mulheres que viveram a experiência do aborto, reproduzidos em áudio na instalação artística, (2) estandarte e cabines de escuta em forma de útero, (3) depoimentos, opiniões, fotografias e convocações veiculados no *Website IPCO*, (4) indumentária e adereços de inspiração medieval usados por membros do Instituto em seus atos públicos de protesto, (5) câmeras e exemplar de vídeo hospedado no YouTube, registrando a ação do IPCO na “passeata-performance” organizada por Mujeres Creando, (6) matéria da *Folha de S.Paulo*, repercutindo o caso, (7) panfleto de protesto do IPCO distribuído em vias públicas, (8) comunicações e publicações da 31ª Bienal e da Fundação Bienal de São Paulo e (9) cartas e *e-mails* reproduzidos na *Revista Urbânia* (\*AMD), com o objetivo de trazer à tona as *razões reivindicadas* pelos personagens em litígio e suas respectivas estratégias discursivas e procedimentais. Buscando acessar as coerências *internas* aos atos e as concatenações entre eles, o seu seguimento por nossa formiga míope, munida dos diferentes óculos, está informado pelas guerras culturais, fenômeno que tem no terreno (desdefinido) das artes uma trincheira decisiva.

“Como (...) coisas que não existem”, título da 31ª Bienal de São Paulo, é apresentado por seus curadores como “uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta”, o que remete à sua predisposição em atuar na jurisdição da realidade, de um lado, e de relativizar a excepcionalidade e a suspensão da vontade, próprias da condição estética, de outro (BELTRÁN; MAYO, 2014, p. 17). Com vistas a antecipar “ações que poderiam tornar presentes as coisas que não existem”, a sentença e suas reticências sugerem complemento e variações: “Como *reconhecer* coisas que não existem”, “Como *lutar por* coisas que não existem” e “Como *ler sobre* coisas que não existem”, nas formulações trazidas pelo guia impresso da mostra (Ibidem, p. 1-3, grifos nossos). As variações são modulações que reconhecem a atual “crise de representação política”, ao mesmo tempo que buscam abrir passagens para o “desejo humano”, a “história e cultura locais” e as questões do “dia a dia” de sujeitos e comunidades cujos anseios e demandas ainda não encontraram lugar na existência comum (Ibidem, p. 18). O time curatorial internacional formado por Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv, além de Benjamin



Seroussi e Luiza Proença,<sup>238</sup> entende que “essas coisas que não existem são essenciais para superar expectativas e convicções”, na medida em que “tornam tangíveis” questões e ferramentas essenciais para a *ação no mundo*, no âmbito da realidade como tal (Ibidem, p. 17).

As reticências no título da mostra propunham que *também* os públicos as complementassem mentalmente, ou mesmo em mídias aptas a circular e ensinar seus próprios leitores, com verbos suscitados pela aproximação com as obras, programas, publicações e afins. Note-se, nesse liame da rede, que o próprio título da exposição *levava seus públicos a fazerem coisas* – coisas essas que não necessariamente coincidiam com os vislumbres dos curadores, dos artistas e dos demais profissionais envolvidos com a grande mostra. Tanto é que, em uma das matérias do *Website IPCO*, assinada pelo membro Daniel Martins (2014) (\*AMD), já citada no *Anedotário públicos dos públicos*, o título atribuído aponta numa direção totalmente alheia aos anseios emancipatórios do partido curatorial e das obras escolhidas: “31ª Bienal de artes: Como *zombar* da fé com uma *arte inexistente*”, paródia que nos leva a entrever o viés *narrativo* da campanha abominadora do IPCO, no sentido de formulações discursivas voltadas à rejeição peremptória “daquilo” enquanto arte e ao combate das agendas progressistas implícitas ao título dessa edição da Bienal de São Paulo (Ibidem, grifos nossos).

É nessa plataforma curatorial e discursiva, orientada para o potencial que teria a iniciativa humana de *intervir* num dado estado de coisas – de “mudar o mundo”, nos termos supracitados de Gell (2018, p. 31) –, que figura o projeto do coletivo Mujeres Creando, representado por Maria Galindo e Esther Argollo nas comunicações em resposta à medida restritiva que viria a se impor à instalação artística *Espacio para abortar*, que esmiuçaremos a seguir. Fundado em 1992, o grupo é formado por mulheres autodesignadas “ativistas urbanas”, “feministas” e “anarquistas”, as quais vivem nas cidades bolivianas de La Paz e Santa Cruz de la Sierra (BÉLTRAN; MAYO, 2014, p. 73). Identificado como um “movimento autônomo”, o Mujeres Creando tem entre suas integrantes “prostitutas, poetas, jornalistas, vendedoras de mercado, empregadas domésticas, artistas, costureiras, professoras etc.” (Ibidem). São elas que, valendo-se das ruas, dos meios de comunicação e dos espaços de arte contemporânea locais e internacionais – o que ecoa as ideias de Canclini a respeito da pós-autonomia na arte –, “atuam como guerrilheiras [em sua] luta contra o sexismo e o patriarcado

---

<sup>238</sup> Ambos já residentes e atuantes no país à época da mostra promovida pela Fundação Bienal, sendo Seroussi de origem francesa e Proença natural do Brasil.

institucionalizado” e, em sintonia com a proposição curatorial aludida, operam “abrindo espaços de visibilidade e descobrindo outros com seus próprios corpos” (Ibidem). Logo, é possível vê-las como guerrilheiras culturais orientadas por princípios progressistas de afirmação, e emancipação, da condição feminina.

Em termos práticos, *Espacio para abortar* – ele também entendido aqui como *ator* – almeja funcionar como um ambiente destinado ao diálogo e à discussão pública sobre a prática do aborto, em patente oposição à histórica “colonização do corpo feminino”, tendo por premissas “a decisão soberana, o livre-arbítrio e a liberdade de consciência [das mulheres]” num território que, sendo sul-americano e havendo sido submetido a processos históricos de colonização e imposição de dogmas da religião católica, tem o aborto, ainda hoje, como prática majoritariamente ilegal (Ibidem, p. 72). Propositalmente situada na entrada do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, local que abriga a Bienal, a instalação é assim resumida em carta do coletivo reproduzida pela *Revista Urbânia* (\*AMD): “um círculo onde foram instalados 6 úteros, uma virilha central e duas telas de televisão” (CENSURA NA BIENAL, 2014, p. 280). Tratando-se de representações tridimensionais e esquemáticas das partes do corpo feminino, “nos úteros foram colocados áudios com relatos na primeira pessoa de mulheres que fizeram aborto no Brasil. As televisões exibem uma marcha de mulheres na Bolívia feita com a mesma estrutura que está na instalação” (Ibidem). Com isso, Galindo e Argollo se referem ao fato de que a peça central, representando a virilha e o útero, funciona como estandarte carregado por mulheres em suas marchas em diferentes cidades do mundo, organizadas pelo coletivo Mujeres Creando em colaboração com grupos feministas locais – como no caso de São Paulo. Mais adiante, teremos oportunidade pormenorizar como a marcha e a instalação se combinavam no contexto da 31ª Bienal.

Já o IPCO, de cujas fileiras provêm os repudiadores mais mobilizados e organizados da 31ª Bienal e, em particular, de *Espacio para abortar*, configura-se como uma associação civil de direito privado, sem fins lucrativos, conforme consta em seu *website*. Neste, especificamente na seção “quem somos”, lê-se que o IPCO foi fundado em 2006 “por um grupo de destacados discípulos do renomado líder católico [que dá nome à organização]” (IPCO, [2022]). Plínio Corrêa de Oliveira (1908-1995) foi o fundador, em 1960, da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), em que atuou até seu falecimento. É conhecido o vínculo e a cooperação desse

segmento ultrarreligioso com a ditadura militar brasileira,<sup>239</sup> notabilizados pela “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, série de manifestações públicas iniciada em março de 1964.<sup>240</sup> Nela, a pauta dos costumes serviu de “arma” para o “combate ao comunismo”, visto pelos asseclas da TFP “como algo que operava por meio da cultura, do sexo e dos costumes”, conforme aponta Benjamin A. Cowan, pesquisador estadunidense que estuda as intersecções e aspectos comuns das guerras culturais nos EUA e no Brasil (MEZAROBBA, 2021). Também neste capítulo, na seção dedicada especificamente às guerras culturais, entraremos nas particularidades da correlação feita por setores da direita no Brasil entre o comunismo e a liberação no campo dos costumes.

Quanto ao Instituto, que, no século XXI, presta homenagem e procura “dar continuidade” ao legado de Plínio Corrêa de Oliveira e ao “seu vasto trabalho de mobilização da sociedade civil” (IPCO, [2022]), vale registrar algumas de suas principais frentes e bandeiras, inclusive, seu alinhamento com a missão arrogada pelos já mencionados *contrarrevolucionários culturais* nos EUA. Devotados à difusão do “pensamento contrarrevolucionário” desse líder religioso – autor de quatorze livros, vários deles traduzidos para outros idiomas –, os membros do IPCO defendem a “Igreja” e o que identificam como “civilização cristã” mediante uma “luta antissocialista, anticomunista e antiprogressista” (Ibidem). Acionando as baterias das guerras culturais, quando setores ultraconservadores veem seus valores e convicções em risco, os militantes do IPCO se organizam para “preservar os pilares da Civilização Cristã ameaçados pela Revolução anticristã” (Ibidem). Daí que, compondo o seu programa, o Instituto ministre “formação à juventude em nome da Fé católica”. São esses jovens, aliás, que assumem o papel de “caravanistas” nas campanhas organizadas pelo IPCO em torno de batalhas para “manter o Brasil livre do aborto, da agenda homossexual e do comunismo”, preocupação que também aparece no *slogan*: “Por um Brasil livre da ‘ideologia de gênero’”, noção controversa que será retomada em detalhes neste capítulo (Ibidem).

Apresentados os grupos antagônicos, anotamos agora de que modo a marcha organizada por Mujeres Creando e sua instalação *Espacio para abortar* se articulavam no contexto da 31ª Bienal de São Paulo. Valemo-nos, para isso, de outra carta do coletivo trazida pela *Revista Urbânia* (\*AMD). Nela, é detalhado que os áudios acessíveis na instalação – mediante o uso dos fones de ouvido instalados no interior de cada um dos

<sup>239</sup> Tanto é que autores como Marcos Nobre (2020b, p. 43) utilizam o termo “ditadura civil-militar”.

<sup>240</sup> O golpe de Estado é deflagrado em 31 de março de 1964, impondo fim ao governo do presidente João Goulart (PTB).

seis “úteros” formados por estrutura metálica e tecido translúcido vermelho, com o nome do órgão bordado em sua superfície – veiculavam gravações das falas “de dezenas de mulheres brasileiras relatando seus respectivos abortos clandestinos de forma direta, [...] com sinistra honestidade” (CONTINUA A CENSURA, 2014, p. 286). Para que esses depoimentos fossem coletados, reproduzidos e difundidos no ambiente da instalação para os visitantes da 31ª Bienal, o Mujeres Creando realizou previamente, durante todo o mês que antecedeu a inauguração da mostra, reuniões com uma variedade de associações de mulheres de São Paulo. Nessas reuniões preparatórias, aliadas familiarizadas com as questões do aborto, organizadas em torno dessa e de outras pautas progressistas, eram apresentadas aos planos de Mujeres Creando. A marcha seria, então, o momento de maior visibilidade da colaboração entre elas e o coletivo, funcionando como “uma combinação original entre poética do íntimo e pessoal com a poética do coletivo” (Ibidem). Essa descrição do processo de constituição da instalação artística, sem contar ainda a sua imbricação com agentes que se sentiram afetados por ela, dá uma ideia da pluralidade de entidades (humanas e não humanas) implicadas nessa rede sacudida por controvérsias, com um mediador levando outros a agir.

Em cartaz de 6 de setembro a 7 de dezembro de 2014, a 31ª Bienal promoveu, em seu primeiro dia de funcionamento para o público – um sábado –, a referida marcha, que percorreu parte do pavilhão expositivo e áreas do parque Ibirapuera com o agrupamento de mulheres carregando um grande útero (emoldurado pela virilha) feito, na ocasião, de estandarte. Após esse itinerário, chegando nas adjacências da Oca, edifício próximo à sede da Bienal e pertencente ao mesmo complexo projetado por Oscar Niemeyer, as dezenas de participantes que integravam a marcha convocada pelo Mujeres Creando escolheram uma área gramada para permanecer e compartilhar suas ideias e experiências. Com a peça tridimensional pousada na grama, era o momento de elas adentrarem “uma a uma ao útero e relatar o aborto [que haviam praticado em algum momento de suas vidas]” (CONTINUA A CENSURA, 2014, p. 286). Convidadas a ecoar pela plataforma de grande ressonância que distingue a Bienal de São Paulo, tais “vozes foram recuperadas [na] marcha” que, ademais, proveu o principal elemento da instalação *Espacio para abortar*: os relatos “simples e diretos” daquelas que enfrentaram as agruras de um aborto clandestino num país que as criminaliza por essa prática (Ibidem). Eis o material repercutido pela instalação, a partir da marcha inaugural: o som da fala daquelas que, baseadas em suas experiências de vida, entendem ser necessário tratar publicamente de

um problema relegado à esfera privada (como um problema exclusivo da indivíduo) e enquadrado entre as práticas ilegais.

Anunciada na programação da 31ª Bienal como uma “passeata-performance pública e participativa”,<sup>241</sup> a marcha funcionou não somente como ensejo para a reunião de mulheres engajadas na causa do aborto, mas também como chamariz para membros do IPCO avessos a essa agenda e iniciativa – o que denota as bifurcações produzidas por cada actante da rede (BELTRÁN; MAYO, 2014, p. 17). Em matéria nomeada “Vídeo mostra ditadura feminista: IPCO denuncia ‘Espaço para abortar’ na Bienal” (\*AMD), postada em 22 de setembro no *website* do Instituto, pouco mais de duas semanas após o ocorrido, Allysson Vidal (2014) narra como ele e os demais repudiadores de *Espacio para abortar* souberam da existência desse trabalho e da marcha que o subsidiaria com relatos de mulheres que praticaram aborto – acrescentando, em retrospecto, os primeiros movimentos realizados pelo IPCO no sentido de “denunciar” a proposição de Mujeres Creando. Dessa forma, no próprio dia 6 de setembro, data de inauguração da 31ª Bienal e também de realização da marcha, “vários amigos do Instituto nos escreveram desconcertados [com o *Espacio para abortar*]”, acrescentando que, como “se isso não bastasse, nos disseram que havia uma série de blasfêmias [na Bienal como um todo]” (Ibidem). Os membros do IPCO primeiramente recorreram ao *website* da 31ª Bienal, ali encontrando o informe, lido nesses termos: “O coletivo Mujeres Creando realiza uma procissão-performance [*sic*], pública e participativa, contra a ditadura do patriarcado sobre o corpo da mulher” (Ibidem). O ato falho do escriba, que em sua transcrição do anúncio substitui passeata por *procissão*, diz algo a respeito da ideia fixa desses militantes católicos pela liturgia religiosa.

Foi então que, prontamente, “os representantes do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira resolveram ir até o local”, fiando-se no que dizia o *website* da Bienal (Ibidem). A despeito da confusão sintomática feita pelos arautos contrariados da moral familiar entre o tipo de evento em questão, a princípio parece razoável que esses homens se dispusessem a ir até o local “para ver o que ia acontecer” (Ibidem). No entanto, essa

---

<sup>241</sup> A designação “passeata-performance” foi o termo encontrado pela curadoria da 31ª Bienal para ajustar a marcha à “linguagem do mundo da arte”, como explicam Galindo e Argollo (2014a, p. 286) na carta publicada pela *Revista Urbânia* (\*AMD). Segundo elas, contudo, “não foi performance”, e sim “uma ação [política] no marco da realidade concreta” (Ibidem). Em sua visão, aliás, “hoje a ‘performance’ como tal é um dos cenários mais despolitizados, banalizados e desgastados do mundo da arte” (Ibidem). Embora o termo “passeata-performance” tenha sido usado pela curadoria em comum acordo com o Mujeres Creando, ainda assim o coletivo acreditava que as participantes da marcha perceberiam, por si só, a diferença entre uma coisa e outra. É novamente de pós-autonomia artística que se trata.

disposição estaria associada a uma diligência de patrulha e abominação, como demonstra o desenrolar da situação, inicialmente despida de ostensividade: “para que não se criasse um ambiente provocativo, os representantes do Instituto foram sem nenhum símbolo e identificação, apenas para documentar a referida ‘procissão’ [sic]” (Ibidem). A ausência de caracterização aludida pelo militante nos leva, em seu reverso, a um expediente regularmente usado pelos cruzados do IPCO em seus atos públicos: a indumentária e os adereços de inspiração medieval que usam para se paramentar e protagonizar cenas rigorosamente coreografadas, povoadas por bandeira do Brasil hasteada, faixas verticais do Instituto içadas por mastros, placas com dizeres doutrinários, dosséis ornados, imagens religiosas, terços em mãos, gaitas de foles, metais, tambores, megafonos etc.<sup>242</sup> Nesse mesmo relato, o leitor é convidado a assistir um vídeo *embedado* na página do IPCO e hospedado na plataforma YouTube, mediante a chamada: “Veja no vídeo acima o que aconteceu!” (Ibidem).

Encarando a ação política instaurada por *Espacio para abortar* como uma afronta aos valores da “família natural, baseada no casamento monogâmico e indissolúvel entre um homem e uma mulher”, o que indica apego exacerbado a um ditame doutrinário, dois homens do IPCO se encaminharam à paisana, portando câmeras de vídeo, não para se juntar, mas para vigiar a marcha, agregando a isso o propósito de filmá-la (VIDAL, 2014). Instantes após o início da gravação da roda formada pelas mulheres no sopé da Oca, ao redor do “útero-estandarte”, um dos curadores da 31ª Bienal, cujo rosto aparece desfocado na edição do vídeo do IPCO, aborda o portador de uma das câmeras, afirmando que ele não poderia filmar o evento. Contra-argumentando que o mesmo ocorria em um espaço público, o rapaz insiste em seguir filmando. O curador diz, então, que, de acordo com a lei, ele não poderia filmar o rosto das pessoas sem que essas lhe dessem permissão, mas teve sua observação interrompida por uma militante feminista, cujo rosto também aparece desfocado no vídeo, que pede a palavra: “Deixa eu falar pelas mulheres. Esse é um evento para mulheres, mulheres clandestinas, sobre um assunto criminalizado. Pode filmar a minha cara. Olha, sou aborteira, filma a minha cara” (DITADURA FEMINISTA, 2014).

---

<sup>242</sup> Sobre a ascendência medieval das intervenções públicas dos homens do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, a pesquisadora Gizelle Zanotto (2001, p. 204) elucida: “O pensamento de Plínio Corrêa de Oliveira está centrado na ideia de que há séculos uma Revolução está destruindo a cristandade, sendo que a causa profunda dessa Revolução está na própria alma humana, portanto, para deter esse processo é necessário primeiramente reformar o homem com os valores morais e sociais de antigamente. O modelo ideal para tal aperfeiçoamento é encontrado na Idade Média, quando os ideais cristãos serviam como guias das ações humanas.” Cf. ZANOTTO, G. Plínio Corrêa de Oliveira e a TFP: um reacionário a serviço da contrarrevolução. In: *Esboços: Histórias em Contextos Globais*, v. 9, n. 9, 2001, p. 193-214.

Aos gritos de “fora, fora”, “você não são bem-vindos”, “fora pró-vida” e “aqui só participa quem a gente quer”, os membros do IPCO são enfrentados por uma parte das mulheres, algumas encapuzadas, que tentam arrancar as câmeras de suas mãos, ao mesmo tempo que os enxotam para longe da roda. Com a chegada de guardas civis metropolitanos, a dupla assente em se afastar do local e ir embora, ao som de vaías e expressões de revolta verbalizadas por algumas participantes (Ibidem).

Pressupõe-se que, no intervalo entre os dias 6 e 22 de setembro, o IPCO tenha deliberado sobre o que fazer e que estratégia adotar para confrontar pública e sistematicamente o *Espacio para abortar* e outros trabalhos exibidos na 31ª Bienal de São Paulo. Isto porque, no mesmo dia 22, outra postagem foi realizada no *Website IPCO*, assinada pelo próprio Instituto Plínio Corrêa de Oliveira (2014b), com o seguinte título: “Proteste! Aborto, Blasfêmia e Sacrilégio na 31ª Bienal de Artes de São Paulo” (\*AMD). O primeiro parágrafo do texto postado é emblemático do que estamos chamando de guerras culturais, neste exercício de desdobramento descritivo-analítico das controvérsias em jogo. O texto começa assim: “É bem possível que seu filho, sobrinho ou neto venha a ser convidado pela escola, se já não o foi, a visitar a Bienal de Artes de São Paulo. É o que costuma ocorrer... Mas neste ano, o que ele verá?” (Ibidem). Essa é a deixa do Instituto para apresentar – numa propensão narrativa infensa ao suposto conluio contra tudo o que é mais sagrado para esse grupo religioso – o que entende ser “um conjunto escandaloso de blasfêmias e sacrilégios contra Nosso Senhor Jesus Cristo e a Santíssima Virgem”, além de “um incitamento à total legalização do aborto e uma promoção aberta do homossexualismo [*sic*]” (Ibidem).

Em vista disso, vale abrir um parêntese para pontuar a origem da ideia de guerras culturais e sua vinculação originária com o ambiente educacional. Refletindo os combates travados nas trincheiras da família, educação, artes, meios de comunicação, direito e política, as guerras culturais têm origem semântica na *Kulturkampf* da segunda metade do século XIX, na Alemanha. Ressalvando as diferenças entre essas batalhas, Hunter (1991) sugere haver aspecto comum entre elas. Isso porque, no momento em que os principados alemães se unificaram, formando a nação liderada por Bismarck, um embate é deflagrado em torno da vida escolar das novas gerações. A centralidade da educação pública na produção de coesão nacional colocou protestantes e católicos em rota de colisão, em virtude do teor religioso do currículo. Apesar de as circunstâncias alemãs e norte-americanas não coincidirem, ainda assim a formação moral dá o tom em ambos os casos. Se na Alemanha do final do século XIX a educação representava terreno de

clivagem cultural, nos EUA, no final do século XX, esse campo de cisões se expande, incorporando vários outros domínios e personagens da vida social. O Brasil, como temos argumentado, não está longe disso; pelo contrário, é nesse sentido que a preocupação com a exposição dos filhos, sobrinhos e netos ao “ameaçador” universo simbólico difundido pela 31ª Bienal de São Paulo repercute o aspecto central dos fenômenos da *Kulturkampf* e das guerras culturais, qual seja, a *formação moral das novas gerações*. Como visto com Ortellado (2018), o sentimento de setores ultraconservadores brasileiros é de que as instituições de formação e reprodução de valores, como a escola e as artes, estariam “invadindo a competência da família e da igreja e sabotando a ordem moral tradicional”.

Com esse tipo de formação ocupando o centro das controvérsias acompanhadas neste relato, demonstra-se incontornável dedicarmos atenção ao que postulam tanto os militantes do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira como as artistas/ativistas do coletivo Mujeres Creando a respeito das crianças e adolescentes que entram em contato com *Espacio para abortar*. Se para o IPCO trata-se de evitar, ou mesmo impedir que essas pessoas fruam os estímulos e reflitam sobre os problemas colocados em cena por esse trabalho artístico de vocação política declarada, para o coletivo boliviano, por sua vez, “se trata de uma obra que foi criada justamente pensando num público massivo infantil e juvenil que visita a Bienal” (CENSURA NA BIENAL, 2014, p. 280). A propósito disso, o coletivo conta que, “depois de algumas semanas [de] inaugurada a 31ª Bienal de Arte de São Paulo, soubemos que o *Espacio para abortar* havia conseguido constituir-se como um espaço inescapável e convocador para uma quantidade impressionante de público juvenil e infantil” (Ibidem, p. 286). Isso se deveu tanto ao fato de a instalação estar situada logo na entrada destinada ao público no pavilhão expositivo como à intensa ação educativa institucional orientada às visitas escolares que, à época, arregimentava exponencial número de estudantes – perto de um terço do universo total de visitantes –, com ênfase na rede pública de ensino.<sup>243</sup>

Isso explica o porquê de a principal frente da campanha de repúdio do IPCO ter concentrado esforços na tentativa de dissuadir as comunidades escolares, a fim de alertar e pedir aos diretores de colégio que não levassem os alunos àquela edição da Bienal. A ferramenta adotada para facilitar a comunicação dos adeptos das visões da militância

---

<sup>243</sup> A 31ª Bienal de São Paulo contou com um total aproximado de 470 mil visitantes. Desse universo, 164.242 pessoas foram atendidas em ações promovidas pelo programa educativo da instituição, que tinha nas visitas agendadas com grupos oriundos de escolas públicas o principal instrumento de atração de visitantes (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2014).



ultrarreligiosa com as diretorias de ensino de São Paulo se constituiu mediante um canal criado pelo Instituto na forma de *hiperlink*, disponibilizado já na segunda postagem de 22 de setembro, em seu *website*, em que se lia: “Proteste agora mesmo e envie sua mensagem aos diretores das escolas de São Paulo, pedindo que não promovam a excursão de seus alunos à 31ª Bienal de Artes de São Paulo!” (IPCO, 2014b).<sup>244</sup> Note-se, nesse entroncamento de endereçamentos, como os actantes vão se avolumando e agindo no caso em tela, o que se intensificará com o prosseguimento da polêmica. Esse mesmo *hiperlink* aparece novamente na postagem de 24 de setembro, quando o texto assinado por Edson Carlos de Oliveira (2014) anuncia em seu título: “Campanha do IPCO contra a Bienal repercute na Folha de São Paulo” (\*AMD). Ao acessar a matéria do jornal, somos informados de que os militantes pró-vida “imprimiram 50 mil panfletos para denunciar ‘aborto, blasfêmia e sacrilégio’ [na Bienal]”, os quais foram distribuídos por integrantes da Ação Jovem do IPCO – formada por cerca de quarenta voluntários juniores – em diferentes pontos da cidade de São Paulo, incluindo o acesso ao metrô Butantã, próximo à Universidade de São Paulo – USP, e a entrada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, além do entorno do parque Ibirapuera (BALLOUSSIER; GUTIERRE, 2014).

No dia 4 de outubro, a propósito de “um ato de reparação” diante de obras tidas como “blasfemadoras” do sentimento religioso, as alas titular e jovem do IPCO se reuniram – a caráter, com direito a indumentária, bandeira, faixas e banda marcial – do lado externo do parque Ibirapuera, mais precisamente na cabeceira do *Monumento às Bandeiras* (1953), símbolo problemático do desbravamento e hegemonia paulistas no cenário histórico nacional (ATO PÚBLICO, 2014). No vídeo de registro dessa ação em praça pública (\*AMD), também *embedado* no *Website IPCO* e hospedado no YouTube, a legenda do conteúdo audiovisual situa o internauta de que se trata de uma manifestação em repulsa à 31ª Bienal, rotulada como “verdadeira babel de ódio a Deus” – numa imagem complementar aos comentários abominadores dirigidos ao desenho do artista Prabhakar Pachpute (Ibidem). O passeio dos olhos pela cena performatizada e filmada diante dos cavalos de pedra de Victor Brecheret permite-nos, além de identificar a presença de um dos rapazes que interveio na passeata-performance de *Mujeres Creando*, anotar inscrições estampadas em placas carregadas por jovens abnegados, tais como:

---

<sup>244</sup> Esse *hiperlink* vinha acompanhado de outro, logo abaixo, com a seguinte indicação: “Mande sua súplica ao cardeal Don Odilo Scherer, aos bispos e [aos] sacerdotes de São Paulo para que tomem uma forte medida contra essa afronta à Fé católica” (IPCO, 2014b).

“Blasfêmia é difamação! Não é liberdade de expressão”; “Aborto: pecado contra o 5º mandamento da lei de Deus”,<sup>245</sup> e “A 31ª Bienal de Artes está favorecendo a legalização do aborto” (Ibidem). A prosa persecutória do Instituto, que ao se sentir perseguido *persegue* quem lhe causa consternação, é verbalizada em voz empostada num megafono acústico, repetida em jogral pelos presentes, mediante sintomático encadeamento de imputações: “Na 31ª Bienal... Uma falsa arte, monstruosa... Que favorece e prepara a perseguição religiosa... Não se pode financiar a perseguição religiosa... Isso é cristianofobia!” (Ibidem).

A associação entre o que se entende por arte difamatória, corrompimento das novas gerações e perseguição religiosa, somados ao seu financiamento público (via leis de incentivo fiscal), é nada menos do que *explosiva*, independentemente do caráter conspiratório que possa ter. Contra tudo isso, o ato público e o seu vídeo difundido pela internet instam os potenciais apoiadores da causa católica a se engajarem *por meio* do sítio virtual administrado pelo IPCO: “Proteste já em ipco.org.br”, é o que se lê tanto nos dizeres exibidos no ato quanto nas legendas do seu vídeo de registro (Ibidem).

Quando torna a aparecer, na postagem de 13 de outubro do *Website IPCO*, dessa vez assinada pela Ação Jovem do Instituto (2014) (\*AMD), o *hiperlink* que promovia o contato com diretorias de ensino de São Paulo vinha acompanhado, no corpo do texto, de um novo dado, embora um tanto genérico: “mais de 50.000 protestos [haviam sido enviados]”. Não se sabe ao certo se todos esses protestos foram endereçados às diretorias de ensino por meio do canal criado pelo IPCO. Porém, independentemente da clareza, da consistência ou mesmo da confiabilidade dessa informação, o fato é que, de acordo com *e-mail* de Pablo Lafuente, um dos curadores da mostra, reproduzido na *Revista Urbânia* (\*AMD), os protestos coordenados pelo IPCO tiveram como consequência uma visita oficial de representantes da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, mais precisamente uma comissão de avaliação da Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE, órgão da secretaria responsável pelo desenvolvimento e acompanhamento de programas educacionais alinhados às políticas públicas de educação (LAFUENTE *et al.*, 2014). O objetivo da visita? Examinar os trabalhos alvos de acusação pelo IPCO e pelos adeptos de sua campanha. Como atesta essa inspeção alavancada pela campanha de repúdio encabeçada pelo Instituto, um ator induz outros a agir.

---

<sup>245</sup> O quinto mandamento determina: “Não matarás”. Ele está presente na *Bíblia*, no segundo livro do *Antigo Testamento*, a saber, o *Êxodo*.

No *e-mail* em questão, datado de 24 de outubro de 2014, Lafuente *et al.* se dirige, entre outros, ao coletivo Mujeres Creando, traçando um panorama abrangente da situação em que *Espacio para abortar* se encontrava implicado. Denotando a posição intermediadora que lhe cabia como integrante da equipe curatorial da mostra, o profissional inicia a mensagem se desculpando “pelo silêncio e demora em responder a todos vocês [artistas]”, comentando que, até então, a curadoria vinha “tenta[n]do recolher todas as informações durante os últimos dias, e tentando saber o que está acontecendo”, uma vez que “as informações [de que dispomos] são fragmentadas” (Ibidem, p. 283). Acreditando se tratar de “uma campanha organizada” em rechaço ao trabalho de Mujeres Creando, a mensagem acrescenta que “a Bienal também recebeu aproximadamente 5.000 queixas sobre os conteúdos da exposição” por meio de seus canais de comunicação com o público (Ibidem, p. 284). Algumas linhas antes de anunciar a recomendação trazida pela comissão de avaliação da Secretaria da Educação, o remetente lembra que, na iminência da inauguração da mostra, “uma série de trabalhos foram considerados inapropriados para menores de 18 anos pela equipe legal da Bienal”,<sup>246</sup> que, naquele momento, não havia incluído *Espacio para abortar* na lista de obras a serem acompanhadas de indicação etária (Ibidem, p. 283). Esse conjunto de informações contextualiza a principal notícia transmitida pelo *e-mail*: a Secretaria da Educação havia proposto que a Bienal adotasse a classificação indicativa<sup>247</sup> de 18 anos para a instalação artística de Mujeres Creando.

Em termos concretos, a recomendação apresentada pela Secretaria viria ser incorporada pela Fundação Bienal de duas formas: de um lado, mediante a colocação, nas adjacências da instalação, de placas informando se tratar de uma obra recomendada para maiores de 18 anos; de outro, por meio do impedimento de que o seu programa educativo incluísse *Espacio para abortar* nos roteiros de visitação junto aos estudantes que compunham os grupos escolares. Segundo as palavras de Lafuente *et al.*, transcritas na

---

<sup>246</sup> Lafuente *et al.* (2014) se refere a três trabalhos da 31ª Bienal, sendo que apenas um deles integrava a lista de abominação do IPCO: “Dios es marica”, sala organizada pelo curador convidado Miguel A. López. Os outros dois são: *Zona de tensão* (anos 1980), de Hudinilson Jr., e *Loomshuttles, Warpaths* [Lançadeiras de tear, trilhas de guerra] (2009-), de Ines Doujak e John Barker.

<sup>247</sup> O Ministério da Justiça e Segurança Pública do Brasil – MJSP define a classificação indicativa da seguinte forma: “Informação prestada às famílias sobre a faixa etária para a qual obras audiovisuais não se recomendam. São classificados produtos para televisão, mercado de cinema e vídeo, jogos eletrônicos, aplicativos e jogos de interpretação (RPG). A Classificação Indicativa não substitui o cuidado dos pais – é fundamentalmente uma ferramenta que pode ser usada por eles. Por isso recomendamos que os pais e responsáveis assistam e conversem com os filhos sobre os conteúdos e temas abordados na mídia” (MJSP, [2022]). Logo, o fato de os escolares visitarem a mostra em questão sem a presença dos pais ou responsáveis diretos, embora com sua anuência, fazia com que o acesso a obras com classificação indicativa de 18 anos fosse, na prática, obliterado.

carta de Mujeres Creando, “a Bienal se vê obrigada a seguir as recomendações [da Secretaria da Educação], ou as visitas das escolas poderiam ser canceladas em bloco, ou poderia haver denúncia [formal]” (CONTINUA A CENSURA, 2014, p. 287). Antes mesmo dessa decisão, Galindo e Argollo dizem ter recebido informações de arte-educadoras da Bienal sobre as obstruções que já vinham sendo internamente impostas à instalação e a outras obras (GALINDO; ARGOLLO, 2014a, 2014b). Reforçando esse dado, Graziela Kunsch (2014, p. 277), artista integrante da mostra e editora da *Revista Urbânia* (\*AMD),<sup>248</sup> reproduz o depoimento de uma arte-educadora não identificada:

Hoje [23 de setembro, um dia após o IPCO iniciar a campanha “Proteste!”], nós educadores fomos orientados a não trabalharmos essas obras com os grupos escolares. Segundo a orientação institucional, essa censura “ainda não é oficial”. Receberemos uma posição definitiva nos próximos dias.

Aqui, evidencia-se que o programa educativo da Bienal, ator responsável pela atração e condução de grupos escolares em larga escala na mostra, dobra-se à restrição etária antes mesmo da visita de representantes da FDE e da decisão oficial da instituição. Quanto a isso, ainda pesa o fato de que “educativo” e “curadoria” atuaram de maneira desarticulada entre si durante os períodos de preparação e realização da mostra,<sup>249</sup> em virtude de entendimentos distintos acerca das problemáticas enfocadas pela plataforma expositiva “Como (...) coisas que não existem”.<sup>250</sup> Nesse *front* de “desreconhecimentos” que não poupavam sequer aqueles que em tese seriam aliados, e no qual o IPCO logrou instaurar uma campanha com efeitos práticos na realidade comum – transpondo, assim, os limites de sua comunidade ultrarreligiosa, refratária aos direitos da mulher no que tange a seu corpo e seu destino –, vale observarmos como o coletivo Mujeres Creando se posicionou diante do que entende por “censura velada, disfarçada de qualificação educativa” por parte da Secretaria da Educação e da própria Fundação Bienal (GALINDO; ARGOLLO, 2014a, p. 285). Antes, contudo, cumpre ecoar uma afirmação de Galindo e Argollo em carta endereçada aos movimentos de mulheres com quem

<sup>248</sup> A historiadora e educadora Lilian L’Abbate Kelian é coeditora dessa edição da revista.

<sup>249</sup> Charles Esche, curador geral da 31ª Bienal de São Paulo, relata divergências conceituais com o programa educativo da instituição em entrevista concedida a Renata Cervetto (2015). Cf. “A voluntary tremor. An interview with Charles Esche”. In: CERVETTO, R. (Org.) *On Boycott, Censorship and Educational Practices*. Amsterdam: de Appel arts centre, 2015, p. 40-43.

<sup>250</sup> Esse é um aspecto, entre outros, que diferencia a Bienal de 2014 do MAM-RJ de 2012 no trato com forças detratoras direcionadas à produção artística. No caso envolvendo a instituição carioca, como visto, houve sinergia entre a curadoria de “Heartbeat” e o programa educativo do museu, que juntos promoveram o ciclo intitulado “O que significa expor Nan Goldin?”, a fim de dialogar com o público a partir das perspectivas sociológica, psicanalítica, educacional, artística e do direito.

havia colaborado, em 17 de outubro de 2014, data em que já se fazia mais do que evidente a influência exercida pelo IPCO no desenrolar da 31ª Bienal: “*Por pressões e razões que desconhecemos de onde vieram*, há alguns dias uma Comissão de Avaliação tem exigido colocar na frente da obra um pedestal que indica que se trata de uma obra para maiores de 18 anos”, medida que automaticamente impedia a inclusão de *Espacio para abortar* nos roteiros das visitas educativas com estudantes dos ciclos básicos (CENSURA NA BIENAL, 2014, p. 280, grifo nosso). Pressões e razões desconhecidas? Como assim?

A designação “desconhecidas”, usada para desaparecer com as manobras de abominação – e censura? – do IPCO, poderia ser substituída por “desreconhecidas”, dando a ver, em contrapartida, certa delimitação cognitiva e política própria à forma de atuar de Mujeres Creando na situação discutida, a qual não deixa de repor a invisibilidade produzida pelas disciplinas da arte quanto aos atos de recepção em desacordo com os programas artísticos. O coletivo parece se recusar a reconhecer a agência dos carolas do IPCO, que, aliás, foi de alguma forma bem-sucedida em seus propósitos – se legítimos ou não, essa é outra questão. “É inegável que se trata de uma censura política pelo nome da obra e por seu conteúdo”, afirma Mujeres Creando em reprovação categórica à movimentação iniciada pelo IPCO, aderida por parte da sociedade civil, encampada pela Secretaria da Educação e, finalmente, acatada pela Fundação Bienal e por seu programa educativo (GALINDO; ARGOLLO, 2014a, p. 285). A exigência do coletivo, manifestada em *e-mail* enviado ao então superintendente da Fundação Bienal Rodolfo Walder Viana era de que tanto a placa com a recomendação etária fosse retirada quanto o documento e argumentos apresentados pela Secretaria da Educação, por meio da FDE, lhes fossem revelados. Nessa mensagem de circulação restrita, entretanto, Galindo e Argollo reconhecem a existência de uma campanha orquestrada contra a obra, ainda que não nomeiem os responsáveis por ela: “Suspeitamos que a ação responde à pressão de grupos fundamentalistas religiosos” (GALINDO; ARGOLLO, 2014b, p. 281).

Seja como for, a tréplica de Mujeres Creando a esse quadro se orientava para a tentativa de coordenar uma carga de manifestações em resistência às medidas adotadas pela Fundação Bienal, quanto ao acesso dos públicos infantil e adolescente à instalação *Espacio para abortar*. É nessa linha que Galindo e Argollo (2014a, p. 286) pedem “à equipe curatorial [que] se manifeste com uma carta específica sobre o tema e que reconheça que é um ato de censura que a Fundação [Bienal] está aceitando”. O coletivo solicita, em 17 de outubro, às organizações de mulheres que estiveram presentes na

marcha realizada no dia da inauguração da mostra que “desafiem os critérios pedagógicos deste ato de censura”, a fim de “que se retire essa sinalização da obra” (CENSURA NA BIENAL, 2014, p. 280). Para isso, orientavam que as cartas de protesto fossem encaminhadas diretamente para o endereço eletrônico do superintendente da Fundação Bienal. Sobre o volume das manifestações contrárias à classificação indicativa, a mensagem já citada do curador Pablo Lafuente e colaboradores, de 24 de outubro, menciona que a Fundação Bienal “recebeu 14 *e-mails* protestando contra as limitações no acesso a trabalhos [artísticos]” (LAFUENTE *et al.*, 2014, p. 284).

Associado à tentativa de mobilizar manifestações em reação à restrição etária, o coletivo Mujeres Creando solicita, tanto à curadoria da mostra quanto à superintendência da instituição, acesso aos critérios e aos argumentos usados pela comissão de avaliação do órgão da Secretaria da Educação para atribuir a classificação indicativa de 18 anos ao *Espacio para abortar*. Para o coletivo, “essa comissão tem que mostrar publicamente os critérios utilizados, porque isso nos permitiria utilizar esses critérios como parte da discussão mesma que geram as obras” (GALINDO; ARGOLLO, 2014a, p. 285). Galindo e Argollo apostavam que, de posse do parecer da Secretaria da Educação, teriam plenas condições de contra-argumentar e desnudar a “forma como um estado obriga mulheres de 14 anos a parir[,] mas não lhes permite escutar as vozes daquelas que abortaram” (Ibidem, p. 286). Tudo indica que o Mujeres Creando não obteve acesso ao parecer da comissão de avaliação. Presumimos, todavia, que teria sido de fato uma boa oportunidade para que se trouxesse à luz os argumentos e critérios mobilizados por um órgão oficial de educação para enquadrar o *Espacio para abortar* na classificação indicativa de 18 anos. Inclusive porque, de acordo com o coletivo boliviano,

as meninas e meninos têm o direito de ouvir as condições em que uma mulher realiza um aborto no Brasil, uma vez que muitos desses relatos são feitos justamente por mulheres menores de idade, idade em que uma experiência de aborto é uma questão existencial fundamental. (CENSURA NA BIENAL, 2014, p. 280)

Enquanto em nosso retrovisor relanceia a “jurisprudência” legada pelo modo propositivo com que o MAM-RJ lidou com os assédios sofridos por “Heartbeat”, exposição de 2012 de Nan Goldin, a verificação dos meandros da polêmica de 2014, na Bienal de São Paulo, revela *desencontros* significativos entre artistas, curadoria,

departamento educativo e instâncias decisórias da Fundação Bienal.<sup>251</sup> Isso não pode ser explicado apenas pelo gigantismo da mostra e pela maior quantidade de agentes nela envolvidos, em comparação ao caso do museu carioca, embora esse aspecto não deva ser desconsiderado. De todo modo, uma daquelas quatorze mensagens eletrônicas endereçadas à instituição paulistana, posicionando-se contrariamente à medida restritiva, foi redigida por um coletivo que também se encontrava no bolo de controvérsias pautadas pelo IPCO. O Etcétera..., formado pelos artistas argentinos Loreto Garín Guzmán e Federico Zuckerfeld (2014), foi responsável pelo trabalho *Errar de Dios*. Solidarizando-se com o grupo boliviano, Etcétera... fez apontamentos que, a nosso ver, contribuem para o vislumbre dos encaminhamentos plausíveis em casos como o aqui descrito. Reiterando a demanda de Mujeres Creando pela obtenção de acesso ao parecer e aos critérios da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, com vistas a discuti-los publicamente, o Etcétera... chama atenção para o caráter duplamente pernicioso da “censura encoberta” (GUZMÁN; ZUKERFELD, 2014, p. 279). Isso porque, se “a censura aberta [ainda] nos permite responder, argumentar, abrir as mentes dos outros”, a encoberta, por sua vez, “assusta, intimida, silencia o protesto e agride a todos que trabalhamos nesta Bienal” (Ibidem). O oposto dessa intimidação e silenciamento teria a ver com a disposição dos agentes artísticos para “gerar um debate sobre o rol de instituições dedicadas à promoção da arte na proteção da liberdade de ação, expressão” – liberdade essa acusada de *blasfêmia* e *difamação* pelo IPCO (Ibidem). A carta termina com a esperança de que isso pudesse vir a ocorrer no contexto da 31ª Bienal: “que a discussão se abra à comunidade, para que a questão seja debatida abertamente por todas as partes envolvidas” (Ibidem).

Esquemáticamente falando, as partes implicadas seriam o coletivo Mujeres Creando, os demais artistas envolvidos com a 31ª Bienal, os diretores e professores de escolas, os arte-educadores da Bienal, os estudantes, os curadores, os gestores das instituições – Fundação Bienal e Secretaria da Educação – e o Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, sendo este o demandante primeiro das medidas restritivas. Sem advogar pela abertura de um fórum que reunisse todos esses atores – até porque, em casos de pânico moral e de leituras conspiratórias da realidade, é improvável que qualquer debate com figuras ultraconservadoras frutifique –, parece-nos valer a pena chamar atenção para ao menos dois movimentos que poderiam ter gerado consequências proveitosas. O primeiro

---

<sup>251</sup> Destacamos que o primeiro *e-mail* enviado pela curadoria às artistas, a respeito da restrição etária forçada pelo IPCO, é de 24 de outubro, um mês após as limitações já terem incidido, via departamento educativo, sobre a obra de Mujeres Creando.

deles foi apontado pelo próprio coletivo Mujeres Creando, que convocou a Fundação Bienal a publicizar o parecer da Secretaria da Educação, o que teria permitido uma discussão pública e realmente aberta acerca do mérito da limitação etária – lembrando que a “simples” classificação indicativa ceifou sumariamente a chance de crianças e jovens que visitavam a Bienal com suas escolas entrarem em contato com o debate em torno da prática do aborto, intermediado pelos arte-educadores da Bienal e também por seus professores. As indagações que sobrevêm a esse respeito são as seguintes: a instituição artística, ao evitar dar curso ao debate público em torno de uma medida restritiva, estaria corroborando e compactuando com seu caráter censor e silenciador? Não seria parte do rol de compromissos das instituições de arte e de educação *sustentar* as controvérsias, contribuindo para conferir-lhes balizas políticas e democráticas aptas a conter arbitrariedades limitadoras da livre discussão sobre temas que afetam diretamente as jovens?

Ainda mais estrutural, entendemos que o outro movimento convocaria os agentes da arte, aí incluídos os artistas, curadores, gestores e arte-educadores, para uma espécie de saída do próprio lugar. Referimo-nos a um deslocamento que procurasse compreender as razões que guiam iniciativas como as dos membros do IPCO, não no sentido de condescender com elas, mas com o fito de entender a abrangência, a gravidade e as implicações das batalhas culturais de base moral em que nos vemos imersos. Até porque, conforme refletido pelo conceito de guerras culturais, o campo conservador tem se mostrado diligente na tarefa de esquadrihar as visões de mundo que guiam o campo progressista, com vistas a combatê-las. Prova dessa disposição é o documento “A ideologia do gênero: seus perigos e alcances”, redigido pela Conferência Episcopal Peruana (2008 [1998])<sup>252</sup> em resposta à IV Conferência Mundial da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre a Mulher, realizada na cidade de Pequim, em 1995, com o tema “Ação para igualdade, desenvolvimento e paz”. Avessos à concepção feminista de que os gêneros correspondem a “papéis socialmente construídos”,<sup>253</sup> os autores do documento peruano – actante responsável pela cunhagem e difusão da noção de “ideologia de gênero” na América do Sul – repassam termo a termo os pressupostos

---

<sup>252</sup> Documento subscrito por Monsenhor Óscar Alzamora Revoredo, então Bispo Auxiliar de Lima, em abril de 1998. A tradução para o português de que nos valem é assinada pelo Apostolado Veritatis Splendor, plataforma de internet que reúne diversos apostolados católicos brasileiros.

<sup>253</sup> Uma referência central nesse quesito é o pensamento da filósofa estadunidense Judith Butler (2015), segundo o qual o gênero é produzido enquanto é socialmente performado. Cf. BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.



ligados à “perspectiva do gênero” apresentados na Conferência da ONU, encarada por eles como “uma campanha de convencimento” em prol dos valores progressistas (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008 [1998], p. 2-4). Em sua leitura do documento da ONU, por exemplo, os autores alegam distinguir na agenda das “feministas do gênero” a tentativa de disfarçar a demanda por aborto com a expressão “livre decisão de reprodução” (Ibidem, p. 4, 12). Veremos que o “caso Queermuseu” reflete choques de visão relacionados, sobretudo, à homossexualidade e à transição de gênero, com o crivo “ideologia de gênero” funcionando como um poderoso agente.

Esse é apenas um exemplo, entre tantos outros, do esforço dispensado por esse enclave reacionário – conterrâneo do *Museo travesti del Perú*, do artista Giuseppe Campuzano, anote-se – às ideias feministas, representativas do campo progressista. Daí que, no nosso entendimento, identificar as posições e as estratégias adotadas por atores como os militantes do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira no contexto da 31ª Bienal de São Paulo se mostre uma tarefa inescapável, inclusive como forma de enfrentá-las ou, quem sabe, desarmá-las. Em caso contrário, isto é, de “desreconhecimento” puro e simples, ou de mero asco diante de seu reacionarismo, ainda assim essas posições e estratégias seguirão produzindo efeitos na realidade comum, mesmo que as tachemos de “delirantes”, “conspiratórias”, “autoritárias”, “censoras” e “ditatoriais”, com a desvantagem de não termos dedicado a devida atenção às suas razões e astúcias. A propósito, visões e estratégias análogas – e até mais ostensivas – não terão *ressurgido* no segundo semestre de 2017, quando a exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” foi repudiada e encerrada com um mês de antecedência, desencadeando uma onda de ataques às artes Brasil afora?

Estamos levando em consideração, aqui, que a aversão manifesta pelo IPCO à possibilidade de crianças e jovens entrarem em contato, entre outros trabalhos “ameaçadores” e “blasfemadores”, com a instalação artística *Espacio para abortar* reaparece de maneira amplificada, e ademais vertiginosa, no caso envolvendo a “Queermuseu”, exatos três anos depois, e na voragem moralizante desencadeada no circuito artístico do país a partir dela. A propósito disso, Ortellado (2018) afirma, na mesma matéria citada anteriormente, que “a campanha contra as exposições artísticas, em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte[,] se deu, em grande medida, porque obras que contrariavam a moral convencional estavam abertas a crianças e à visitação escolar”. Com isso em vista, terá se desperdiçado a chance, em 2014, de fazer uma discussão aberta com a comunidade, como propunha o coletivo Etcétera... e como já recomendava a

jurisprudência de 2012 do MAM-RJ, a fim de lidar ampla e irrestritamente com o problema? Mais ainda, o que e como se deve *aprender* com os públicos e com seus atos de recepção vertidos em repúdio às artes? Parece-nos impossível lidar com os dilemas culturais de modo consequente sem que se adote essa disposição.

Retomando a objetável construção semântica com que iniciamos o relato sobre o caso, que parece colocar desavisadamente a “ditadura do patriarcado” e a “ditadura do feminismo” no mesmo patamar, justificamos essa opção formal – afeita a lidar com os termos movimentados na polêmica – como propícia à manobra de nos colocarmos de permeio nas controvérsias deflagradas por atores em franco desacordo, procurando acompanhá-las, descrevê-las, analisá-las e, quem sabe, intermediá-las na alçada das *jurisprudências*. Apostamos que esse tipo de propensão seja capaz de trazer à superfície – e à vista – aspectos, detalhes e filigranas que os rótulos acachapantes apenas obscurecem ou concorrem para jogar as coisas “para debaixo do tapete”, sendo *ditadura* uma expressão hábil em desaparecer com as complexidades do fenômeno aqui analisado – daí matizarmos a percepção dos gestos de abominação dos membros do IPCO com as lentes que nos permitem divisar as naturezas confrontadora, narrativa, obsessiva e arbitrária de suas verves. Com isso, não queremos tergiversar ou evitar “chamar as coisas pelo nome”. O problema é que, nas trincheiras das guerras culturais, as mesmas palavras adquirem sentidos bastante distintos quando mobilizadas por esse ou aquele ator, nesse ou naquele campo – mediante inversões frequentemente anuladoras das razões do oponente. *Ditadura* é uma delas, como acabamos de ver, assim como *liberdade*, *educação*, *justiça*, *democracia* e, até mesmo, *liberdade de expressão*. Na base mesmo do *dissenso* encontra-se a discrepância no entendimento das acepções desses emblemas que usamos para nomear as verdades em que se baseiam nossas visões de mundo.

Portanto, o deslocamento face à lógica crítico-normativa – em tese apropriada ao enquadramento e à denúncia das arbitrariedades e das opressões presentes na dinâmica social – em benefício de uma embocadura de caráter descritivo-analítico, mais inclinada a seguir e descrever os rastros dos diversos atores correlacionados em controvérsias comuns, abre-nos caminho para o trabalho de *desdobrá-las*. A partir do que recolhemos desse exercício, é possível reagrupar o social em novas bases, valendo-nos da recomposição dos recursos e artimanhas mobilizados pelos atores em suas ações, eles também actantes geradores de agências, desvios e diferenças, como de algum modo sugere Bruno Latour (2012) e a Teoria Ator-Rede – cujo acrônimo em inglês, *ANT*, remete-nos à atividade da formiga, esse inseto rasteiro e míope em que nos tornamos

heurísticamente. Em outros termos, devemos aprender com essas controvérsias e não somente nos valermos delas para apontar quem são os algozes e de que cepa são as suas tiranias. Além de “tirar Jesus da cruz”, como diz a música “Jesus”, cantada por Ney Matogrosso e Pedro Luís e a Parede,<sup>254</sup> valeria também desentronizar o bicho-papão.

Essa forma de lidar com problemas de ordem cultural e moral – como no caso da “censura” ao *Espacio para abortar* e, por outro lado, da “doutrinação” exercida sobre crianças e jovens em torno do aborto, em que as soluções de compromisso voltadas a satisfazer todas as partes envolvidas deixam de ser viáveis – surge como uma alternativa possível, no sentido de que produz mediações e novos repertórios para que possamos lidar com as questões em suas especificidades – e não somente recorrendo a jargões dados, estabilizados e, não raro, aquém das exigências colocadas pelas contendas em rede entre os atores. Há que se aproveitar cada uma dessas controvérsias para produzir outras categorias, outras ferramentas e outras balizas com base na miríade de gestos performatizados e de enunciados forjados por atores em plena atividade, inventando mil maneiras de fazer emplacar suas visões de mundo. Neste caso, interessa menos avaliar a pertinência de seus pleitos do que esmiuçar os *modos como eles são concatenados, materializados, operacionalizados e disseminados*. Consideramos que somente chafurdando nesses modos de fazer (ou nessa lama) é que poderemos *derivar* instrumentos para lidar com aquilo que emerge das atividades dos atores, e entre eles – numa dinâmica em que uns induzem os outros a fazerem coisas. A pergunta que fica é: as consequências de 2017, no que tange ao ataque, ao fechamento e às limitações impostas a exposições de arte, teriam sido as mesmas se, em 2014, a comunidade artística tivesse realmente se ocupado com os movimentos e efeitos produzidos pelos cruzados do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira? Não teria sido o momento de redobrar e incrementar a jurisprudência de 2012?

#### **4.4 Guerras culturais como fenômeno emergente e categoria analítica**

A abordagem compreensiva dos casos aqui estudados leva-nos a recorrer a um enquadramento conceitual – a título de armação para as lentes hauridas do *Arquivo Mediação Documentária* – que nos permita divisar as características dos atores e de suas agências em rede e, ao mesmo tempo, faça-nos enxergá-los como constitutivos de um fenômeno social mais amplo e disseminado. Quem inaugura essa forma de

---

<sup>254</sup> Cf. PEDRO LUÍS E A PAREDE, NEY MATOGROSSO. *Vagabundo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD. Faixa 12.

emolduramento, no domínio das ciências sociais, é sociólogo estadunidense James Hunter (1991, 2022), que em fins dos anos 1980 constata a emergência, nos EUA, de um tipo de conflito social de dimensões e intensidade inéditas e, em contrapartida, carente de categorias analíticas aptas a refletir seu deslocamento diante de pautas tipicamente político-econômicas e de classe. Testemunhando a recorrência de uma variedade de controvérsias culturais no cenário norte-americano dos anos 1980, após avanços progressistas sistemáticos nas décadas de 1960 e 70, Hunter (2022, p. 26) faz de seu espanto diante da *revanche* conservadora o principal motivo para “saber se questões sociais, morais e políticas aparentemente díspares estavam interligadas de alguma forma”, uma vez que no alinhamento e reação do campo conservador “parecia existir pontos de simetria e até mesmo de conexão que não estavam sendo explorados ou discutidos”. Seu paradigmático *Culture Wars: The Struggle to Define America* [Guerras culturais: a batalha para definir a América], de 1991, estudo que introduz a noção de “guerras culturais” no debate acadêmico, flagra o fenômeno em sua fase embrionária, quando ainda não havia sido devidamente reconhecido como tal e nem se consolidado completamente.

Inspirador de nossa lida com o *AMD*, bem como da composição do *Anedotário públicos dos públicos*, Hunter (1991, p. 3-29) abre seu livro, no prólogo chamado “Histórias do *front*”, trazendo uma série de relatos empíricos de situações controversas – provocadas por dilemas culturais – protagonizadas por personagens civis, em São Francisco, Nova York, Washington D.C., Cincinnati, Charlottesville, Miami, Saint Paul, Los Angeles, Birmingham e Condado de Hawkins, envolvendo contendas em torno de problemas de natureza moral. No leque narrado pelo sociólogo – aqui reposto em ordem alfabética, apenas esquematicamente – figuram os temas do aborto, autodeterminação feminina sobre o corpo, autoridade superior, bem-estar e direitos da criança, configurações familiares, desigualdade de gênero, direitos de gays e lésbicas, educação fundada em valores judaico-cristãos, ensinamentos de Cristo, ensino religioso, escola laica, escrituras sagradas, fé religiosa, feminismo, heranças culturais, homossexualidade, humanismo secular, liberdade de ensino, materiais didáticos escolares, moralidade tradicional, movimento pró-vida, obscenidade, pecado, poder da razão, pornografia, queima da bandeira nacional, restrições à arte contemporânea, sistema público de ensino, soberania da instrução parental, união homoafetiva, vida devota, visão centrada em Deus, entre outros. Ali, além de reportar fatos contestatórios, o narrador coloca o leitor a par das trajetórias de vida e das convicções daqueles que estão manifestando suas opiniões em

público, orientadas por visões de mundo moralmente definidas. Por essas narrativas, acessamos as motivações e algumas nuances de suas posições, assim como os aspectos *inconciliáveis* entre os atores em disputa. Nada mais adequado, portanto, aos nossos propósitos investigativos, fundados em relatos sobre atos de recepção da arte vertidos em abominação moralizante.

Reportando caso ocorrido em Nova York, em 7 de maio de 1989, um dos relatos do sociólogo prenuncia indiretamente – como antecedente próprio à jurisdição da realidade, e não da arte, ainda que vertentes da arte contemporânea também se inscrevam nela – a controvérsia compreendendo o coletivo Mujeres Creando e os militantes do Instituto Plinio Corrêa de Oliveira, na 31ª Bienal de São Paulo, embora se mostre muito mais abrangente e belicoso. Nele, Hunter (1991, p. 12-13) conta que centenas de ativistas avessos à prática do aborto se reuniram defronte clínicas especializadas em interrupção da gravidez<sup>255</sup> localizadas no centro de Manhattan, para protestar. Além dos novaiorquinos, o ato arregimentou cidadãos oriundos da Califórnia, Texas, Carolina do Norte, entre muitas outras localidades, num total de trinta e cinco estados representados. A singularidade do protesto, somada à sua representatividade geográfica, ficou por conta da disposição dos revoltosos em dar curso à *desobediência civil* por meio do que os líderes da manifestação chamaram de “Operação resgate” (Ibidem). Postados diante das clínicas, os piqueteiros formavam barreiras humanas, com o fito de obstruir a entrada ou saída de qualquer pessoa. No limite, o objetivo era impedir que as clínicas realizassem abortos por um dia inteiro – num “resgate” momentâneo e simbólico dos fetos em gestação. Apesar das orações e hinos entoados pelos manifestantes, Hunter conta que o clima era de tensão. Defensores “pró-escolha” que souberam do ato “pró-vida” se dirigiram à região, onde discutiram, cantaram e exibiram seus próprios cartazes (Ibidem). Os ânimos haviam esquentado, até que a polícia levasse boa parte dos militantes – o que nos faz recordar da intervenção da Guarda Civil Metropolitana no caso do IPCO, na marcha de Mujeres Creando. Nada menos do que oitocentas pessoas foram detidas na jornada de protesto em Nova York, “incluindo quatro rabinos, vários pastores evangélicos e meia dúzia de líderes católicos” (Ibidem, p. 13).

A seara das artes, por sua vez, também é abarcada pelos relatos “do *front*” de *Culture Wars*, demonstrando que as guerras culturais – como verificado com Heinich (2022) nos capítulos anteriores – não distinguem entre forma artística e conteúdo

---

<sup>255</sup> À época respaldadas pela decisão de 1973 da Suprema Corte dos EUA que, com base no caso *Roe v. Wade*, estabelecia que a *Constituição* do país contempla o direito à interrupção da gravidez.

ideológico, ficção e realidade, disposição estética e vida prática, representação e apologia. Ilustrando essa lógica, Hunter (1991, p. 28-29) relata que, em 7 de abril do mesmo ano, cerca de mil manifestantes protestaram diante do Contemporary Arts Center, em Cincinnati, aos berros de “fascistas!” e “Gestapo, vá embora!”, dirigidos a xerifes delegados e policiais municipais que entraram no centro de arte e o interditaram no dia de inauguração da mostra do artista Robert Mapplethorpe – cujas fotografias de homens nus e cenas homoeróticas costumam chocar sensibilidades conservadoras, como também já visto por nós. O subsequente indiciamento do Contemporary Arts Center e de seu diretor, por suposta contravenção, obscenidade e exposição de menores à pornografia, remete-nos a um dos episódios narrados, no terceiro capítulo, pelo *Anedotário públicos dos públicos*. Ali, fica-se a par de que o historiador e crítico de arte Douglas Crimp (2005) revê sua compreensão da obra de Mapplethorpe *em função* de uma acusação feita pelo senador ultraconservador Jesse Helms a fotografias desse artista.<sup>256</sup> Apesar do cunho conspiratório e autoritário de sua percepção, ela acaba levando Crimp a reconsiderar a compreensão que tinha da visualidade mapplethorpeana, que de “estética” e tributária do “estilo clássico” passa a ser vista pelo especialista como “abertamente homossexual”, em rompimento com a tradição artística (Ibidem, p. 8). Logo, em lugar de olhar os nus sexualizados de Mapplethorpe pela lente dos gêneros artísticos (retrato e natureza morta, por exemplo), tratava-se de reconhecê-los de uma vez por todas como emblemas de “uma subcultura gay autodefinida” (Ibidem, p. 10). É, uma vez mais, a condição pós-autônoma da arte que vem à tona, ao passo que o registro de compreensão dessa forma de arte passa a se valer de critérios da realidade de uma subcultura estigmatizada. Nessas imagens, “o ‘mundo de fora’ é admitido, revelando-se que a autonomia da arte é uma ficção, uma construção do museu”, nas palavras de Crimp (Ibidem, p. 14).<sup>257</sup>

Os atos aludidos anteriormente, respectivamente contrários à prática do aborto e à livre expressão da sexualidade nas artes, exemplificam a profusão de controvérsias públicas que pipocam local e extensivamente, nos EUA, a partir da década de 1980, sob a dinâmica das guerras culturais. Nelas, os extremos em litígio arvoram-se, cada qual, em sua própria superioridade moral diante do oponente tido como encarnação do mal, o que gera um tipo de surdez mútua entre os adversários, tornados francos inimigos. Entre as

<sup>256</sup> A visão do político, que enxergava uma combinação de homoerotismo, obscenidade e exploração sexual de vulneráveis nas fotos do artista, fundamentou medida legal que veio a controlar os recursos federais para as artes nos EUA, a fim de barrar projetos com temática homossexual, entre outras.

<sup>257</sup> Vê-se que o “cubo branco” e o seu ideal de pureza estética não servem à exposição dos trabalhos de um Mapplethorpe, por exemplo, para retomar aspecto discutido no capítulo 1.

novidades perceptíveis no “*front*”, como atestado pelo piquete “resgatador” antiaborto em Nova York, está o protagonismo assumido por lideranças religiosas em ações desafiadoras das regras e do decoro e, tão significativo quanto, a associação de segmentos religiosos tradicionalmente apartados e, inclusive, antagônicos, em prol de interesses comuns – algo que, em seu caráter contraintuitivo, aponta para um cenário sem precedentes.<sup>258</sup> São, portanto, as reações sistemáticas e articuladas do campo conservador que deflagram as guerras culturais, com seus setores mobilizados rechaçando o que enxergam como um “apocalipse moral”, na expressão de Ortellado (COMENTÁRIO, 2020). O pânico diante da revolução em bases culturais se deve à preponderância alcançada, nas duas décadas anteriores, pelos movimentos sociais identitários (feministas, negros e gays) e pela contracultura – com a defesa de que “o pessoal é político” pela Nova Esquerda norte-americana, cumprindo expô-lo publicamente em oposição ao silenciamento e às opressões históricas em âmbito privado – nas instituições de engendramento e disseminação de valores, com destaque para as universidades, as artes e os meios de comunicação, além das escolas.

Protestos análogos àqueles, contrários ao casamento gay e à legalização das drogas ou, correlativamente, favoráveis ao porte de armas e à pena capital, por exemplo, sugeriam haver algo que os conectava na cultura pública. Isso escapava ao padrão das disputas de classe, de um lado, e da lógica dos conflitos inter-religiosos, de outro, ensejando alianças até então estranhas ao conservadorismo – envolvendo colaborações entre setores de diferentes classes e de distintas matrizes religiosas, em benefício de agendas coincidentes no plano dos costumes. Em texto mais recente, intitulado “A guerra cultural contínua”,<sup>259</sup> Hunter (2022, p. 27) detalha que nessa pletora de controvérsias “as linhas de divisão eram semelhantes, as estratégias retóricas e os motivos culturais, comparáveis, e os padrões de engajamento se pareciam”. Sua tese é de que os EUA viviam um fenômeno social em plena ascensão e com alto poder de combustão e disseminação, gerador de enfileiramentos inéditos – não mais, ou nem tanto, na seara político-econômica e social, e sim no âmbito cultural – entre grupos divididos no passado. É por esse motivo que os casos controversos surgidos em lugares os mais diversos, acerca de uma barafunda

---

<sup>258</sup> A trajetória histórica dos EUA é marcada pela divisão e, até mesmo, pela perseguição entre a maioria protestante e os católicos, judeus e mórmons – quadro que vai arrefecendo somente na segunda metade do século XX.

<sup>259</sup> O texto é de 2006 e teve sua tradução para o português – a cargo de Cássia Zanon – alavancada pelo dossiê Guerras culturais: políticas em confronto, organizado por nós, em 2022, em colaboração com Pablo Ortellado, para o periódico *Políticas Culturais em Revista*.

de assuntos polêmicos, “podem, no entanto, estar relacionados uns com os outros de forma complexa e de maneiras importantes” (HUNTER, 1991, p. 33). O cientista social se dedica, justamente, a alinhavá-los em seus aspectos comuns, refutando qualquer impressão de que esses eventos esparsos pudessem se restringir a “*flashes* de loucura política” (Ibidem). Em lugar disso, observa-os como fatos reveladores de “preocupações honestas de diferentes comunidades envolvidas em um conflito cultural profundamente enraizado” (Ibidem). Engajadas nas guerras culturais, essas coletividades hipersensibilizadas podem ser definidas, segundo ele, como “comunidades de compromisso moral” (Ibidem, p. 32).

Cabe tentar responder, mesmo que apenas pontualmente, à pergunta sobre o que estaria motivando essas comunidades e as batalhas travadas entre elas, além das preocupações morais em si. “Por que um conflito cultural de tais dimensões está acontecendo hoje?”, essa é uma das principais questões colocadas por Hunter (1991, p. 62) em seu estudo de fins dos anos 1980. Como desenvolve o autor, o lastro desse fenômeno reside na mudança de modelo econômico, que de industrial vai assumindo feições pós-industriais, enquanto sistema voltado à produção e ao manejo de informações – em lugar do fabrico de bens, transferido para o mundo subdesenvolvido –, algo que começa a ocorrer após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Essa transição faz com que parte significativa da população norte-americana passe a trabalhar com dados e comunicação. Eis o advento da “economia do conhecimento”, em que as pessoas tiram seu sustento, cada vez mais, da lida funcional e cotidiana com “informações, ideias e similares”, aí incluídos os serviços (Ibidem, p. 63). Atrelada a essa alteração estrutural do quadro econômico e da prática laboral – e, mais do que isso, como sua condição de possibilidade – está a exponencial ampliação do ensino superior. O crescimento substancial das instituições universitárias, bem como da quantidade de civis que passa a acessá-la, faz com que parcela significativa de cidadãos das novas gerações desfrute de “experiências da vida universitária que mudam a visão de mundo”, com o que isso traz de conscientização e vontade de intervir no processo histórico (Ibidem).

Já na década de 1960, as mudanças sociais provocadas por esse novo cenário encontram-se estabelecidas, segundo a leitura de Hunter (1991), e podem ser sentidas pelo conjunto da população dos EUA. Um de seus sinais mais eloquentes é o movimento estudantil, que exerce papel decisivo nas frentes identificadas com a Nova Esquerda norte-americana, a saber, as comunidades de luta – ou compromisso moral – feministas, negras e homossexuais. Entre as consequências de suas sistemáticas mobilizações,



adquire relevo o empoderamento das mulheres em diferentes instâncias da existência. Transformações como essa colocam em xeque os consensos e os acordos em torno da vida nacional e, nesse sentido, dos pactos que estruturam a experiência coletiva – com as assimetrias que a constituem. O que está em curso é a luta para “estabelecer novos acordos sobre o caráter e o conteúdo da cultura pública norte-americana” (Ibidem, p. 63). Há que se ressaltar, no entanto, que os temas deflagradores das batalhas culturais não eram novos, ao contrário.<sup>260</sup> Ocorre que, até então, eles se situavam na periferia do sistema político, por fim migrando para seu centro e remodelando um debate público antes definido, sobretudo, por problemáticas de ordem político-econômica e social – marcado principalmente por discussões sobre o papel do Estado, se promotor da livre iniciativa e do comércio desregulado, voltado ao crescimento econômico, ou interventor nas dinâmicas do mercado, redutor das desigualdades e promotor do bem-estar social. Como resume Ortellado, “o conflito moral das guerras culturais praticamente substitui o antagonismo sobre políticas econômicas”, ou no mínimo as subordina (COMENTÁRIO, 2020).

A disposição de Hunter em buscar entender as diferentes motivações das controvérsias culturais emergentes e alastradas e, ato contínuo, em perseguir os rastros deixados por seus atores serve de paradigma à nossa investigação sobre os atos de recepção da arte convertidos em gestos de abominação – também eles dispersos e inopinados em suas razões. Isso porque, diante de comportamentos sociais opacos aos instrumentos à mão (portadores de critérios que perdem ênfase), o pesquisador se propõe a acompanhar, descrever e desdobrar os atores e suas ligações em novas balizas de entendimento, derivadas das situações em si e das concatenações verificáveis entre elas. Diante do que designa como uma “ausência de categorias” habilitadas à lida com as batalhas culturais em ascensão, o autor se pergunta: “Como vamos conferir sentido a tudo isso?” (HUNTER, 1991, p. 34). A aparente falta de coesão política nas insurgências motivadas por matérias que embaralham as divisões tradicionais (ricos e pobres, patrões e empregados, protestantes e não protestantes, direita e esquerda) resulta na dificuldade de se identificar a natureza mesma desses conflitos, assim como as prioridades e forças que os movem. O problema é de ordem epistemológica, uma vez que à “ausência de

---

<sup>260</sup> Ortellado comenta que as discussões sobre o lugar social dos negros são mais antigas, remetendo aos tempos da escravidão e das lutas abolicionistas. Também a questão feminina é anterior, com a causa sufragista adquirindo força no final do século XIX. O mesmo se aplica ao debate acerca do aborto, igualmente pregresso (COMENTÁRIO, 2020).

categorias conceituais ou ferramentas analíticas para compreender o conflito cultural” corresponde o fato de que “faltam formas de pensar sobre o assunto” (Ibidem). Assim, a busca por compreendê-lo pressupõe o trabalho de constituição de instrumentos aptos a concebê-lo em suas especificidades, com aquilo que trazem de inédito – o que também ecoa em nossos desafios diante dos excêntricos atos de recepção em arte. Os antigos enquadramentos e modelos de análise, focados na economia política e nas cisões religiosas, já não seriam capazes, ademais, de “explicar a paixão, o comprometimento e o sacrifício dos atores envolvidos” em alianças surpreendentes, sendo a abertura para assumir e compreender a vigência das guerras culturais “uma tentativa de *tratar* dessa charada” (HUNTER, 2022, p. 28, grifo nosso).

Deve-se deslindar, sob o ineditismo do conflito cultural contemporâneo, as preocupações que subjazem, por exemplo, aos dilemas sobre o aborto e, também, em torno do financiamento público da arte – ambos, por sinal, presentes na campanha de repúdio do IPCO ao trabalho artístico *Espacio para abortar*, no Brasil da década de 2010. O advento das conflagrações culturais nos EUA dos anos 1980, ou a vanguarda assumida em tal quesito por essa potência geopolítica, ajuda-nos a perceber os novos padrões que despontam em contendas públicas fundadas na “autoridade moral”, para usar outro termo empregado por Hunter (1991, p. 42), relativo à “base pela qual as pessoas determinam se algo é bom ou ruim, certo ou errado, aceitável ou inaceitável”. O sociólogo complementa, em relação ao que estaria em disputa sob o emblema do aborto, que as confrontações renhidas entre os ativistas “pró-vida” e “pró-escolha” encapsulam desavenças basilares “sobre o significado da maternidade, da liberdade individual e de nossas obrigações uns com os outros” (HUNTER, 2022, p. 28). A propósito, ao recapitular a polêmica da 31ª Bienal, somos levados a reconhecer que, impulsionando as militantes e os militantes, de parte a parte, está o engajamento acerca do significado do corpo e do ventre femininos, assim como sobre a condição do feto em gestação, se humana ou não, sem falar na índole sagrada ou estritamente fisiológica da gravidez. Quanto às políticas de mecenato público voltadas à produção e à difusão artísticas, mormente quando contemplam “arte controversa”, o autor registra que as contendas envolvendo o National Endowment for the Arts (NEA), alvo do já mencionado senador republicano, refletem a contestação “sobre o que constitui a arte em primeiro lugar e os ideais sociais que ela comunica simbolicamente” (Ibidem, p. 29). Para os membros do IPCO, por sua vez, a Bienal de São Paulo de 2014 não passava de uma vitrine de “arte inexistente” patrocinada com dinheiro público, quando não de uma “tranqueira disforme, ilógica, malcheirosa, criminosa e

deturpadora” dos bons costumes e, por conseguinte, da civilização cristã, inclusive por sua suposta “cristianofobia”, conforme expressões citadas anteriormente.

Isso para dizer que há razões próprias e lógicas internas às posições dos que combatem nas guerras culturais – patentes, por exemplo, nas linhas confrontadoras, narradoras, obsessivas e arbitrárias das condutas e discursos de seus segmentos ultraconservadores. Apesar de seus enfrentamentos soarem como agregados caóticos de opiniões, declarações veementes e posicionamentos radicais, viceja em sua base o que Ortellado chama de “uma espécie de filosofia pública”, embora no sentido fraco do termo, mas com sistematicidade e coerência intrínsecas, provedoras de concepções coesas (comumente impermeáveis ao contraditório) às militâncias (COMENTÁRIO, 2020).<sup>261</sup> Tal congruência “filosófica” endógena coloca em rota de colisão perfis conservadores ou tradicionalistas e tipos progressistas e flexíveis. Para o sistema de pensamento e crença dos primeiros, os valores vigem em sua permanência, fundados que estão em verdades absolutas e na autoridade transcendente, geralmente de origem religiosa. Já os progressistas creem que os valores derivam da experiência subjetiva, com a volatilidade que ela implica, bem como da racionalidade científica e da interação com diferentes tradições e comunidades, resultando numa perspectiva mais histórica e secular, além de multicultural. Nas palavras de Hunter (2022, p. 29-30), a visão conservadora “baseia-se nas realizações e tradições do passado como alicerce e guia para os desafios do presente”, mostrando-se amiúde “tingida de nostalgia”, “resistente a mudanças” e afeita a “padrões relativamente fixos”, o que se explica pelo compromisso “com os princípios ordenadores herdados do passado”, com estes sendo “considerados os mais nobres ideais e realizações da civilização”. A concepção progressista se coloca “contra isso”, ao mesmo tempo que é “ambivalente face ao legado do passado”, por considerá-lo “em parte como ponto de referência útil e em parte como fonte de opressão” – por dele decorrerem, por exemplo, o patriarcado, o racismo e a execração de sexualidades fora da norma (Ibidem, p. 30). Por outro lado, a ordem de valor adotada por tal visão “idealiza a experimentação e, portanto, a adaptação e a inovação diante das circunstâncias mutáveis de nosso tempo” (Ibidem). Infensa à autoridade externa e à fixidez de padrões, essa perspectiva persegue a “emancipação do espírito humano e a criação de um mundo inclusivo e tolerante”

---

<sup>261</sup> Hunter (1991, p. 32) comenta, a esse respeito, que “seria impreciso chamar qualquer uma dessas pessoas [implicadas na elaboração de uma ‘filosofia pública’] de ‘intelectuais’. No entanto, é justo dizer que todas elas são filosófica ou religiosamente reflexivas.”

(Ibidem). Vê-se, assim, que no âmago do conflito cultural operam percepções incompatíveis do que seja benéfico e maléfico à vida comum.

Vigora nessa dinâmica dicotômica aquilo que Hunter (2022, p. 33) identifica como “impulsos polarizadores”, os quais tendem a cindir a esfera pública em polos refratários e impermeáveis entre si. Isso se deve à substituição, ou sobredeterminação, de que falávamos anteriormente, das divergências político-econômicas e sociais por conflitos fundamentalmente morais. Se as primeiras admitem soluções ou compromissos intermediários, de arranjos que possam contemplar parcialmente as alas em desacordo, os duelos de ordem moral simplesmente não permitem composições de meio-termo. Ortellado recorre ao exemplo emblemático do aborto – dilema de proa das guerras culturais, como temos conferido aqui – para constatar que “qualquer encaminhamento desse tipo viola princípios morais fundamentais dos campos em disputa” (COMENTÁRIO, 2020). É por isso que “a permissão do aborto apenas em casos de estupro ou risco de morte para a mulher é vista como inadequada *tanto por religiosos como por feministas*” (Ibidem, grifo nosso). Para os combatentes culturais, aferrados às verdades inerentes às suas concepções de mundo, o saldo das lutas deve ser oito ou oitenta, sob o risco de infringirem a integridade de suas convicções, caso concessões sejam feitas ao campo contrário. Indispostos a negociar, e muito menos a transigir com o lado presumivelmente associado ao mal, os ativistas polarizados das causas culturais canalizam forças na *hostilidade* dispensada ao oponente e aos seus sistemas de crença e convicção – não necessariamente de modo equivalente e simétrico, é bom que se diga. Mas, como adiciona Hunter (1991, p. 42), tão importante quanto servir de motivo para se contrapor ao inimigo, esses sistemas “fornecem uma fonte de identidade, propósito e união para as pessoas que vivem por eles”, o que explica a tendência da ação política baseada nesses sistemas “ser tão passional”, ao passo que traduzem e conferem expressão à essência mesmo de um grupo, oferecendo a chance de pertencimento a ele e, portanto, a oportunidade de sentir-se parte de um coletivo.

O que se tem, então, é uma arena pública povoada por “identidades coletivas” que, relacional e negativamente, dependem “de um ‘outro’ para esclarecer os limites morais do grupo [a que pertencem] e reforçar a autoridade moral de suas elites” (HUNTER, 2022, p. 38). Essa dinâmica dúplici – de afirmar-se para se contrapor e de contrapor-se para se afirmar em bases identitárias e morais – é geradora de tendências de polarização, na medida em que “contrastam fontes de verdade moral” (HUNTER, 1991, p. 46). Seu fulcro reside no “impulso para a ortodoxia”, de um lado, e no “impulso para o progressismo”,

de outro (Ibidem, p. 43). Ao empurrar os grupos para polos opostos, esses impulsos atuam permanentemente como motores de controvérsias, como temos visto nos inúmeros exemplos evocados, fazendo de cada questão cultural um dilema insolúvel entre “indivíduos e comunidades [que] têm visões conflitantes do bem que consideram sagrado e, portanto, inegociável” (HUNTER, 2022, p. 24). Em contrapartida, a generalização dos confrontos de raiz moral, com as impossibilidades de diálogo e composição que lhe são inerentes, desafia e coloca em perigo a esfera pública e, mais até do que ela, o próprio modelo de democracia liberal. Enquanto projeto político voltado à “tentativa de encontrar uma maneira de viver juntos”, na definição de Hunter, o “liberalismo [político] não apenas permite, mas também protege a diversidade” (Ibidem, p. 60). Logo, quando cada facção político-cultural enxerga a outra como execrável, indigna de reconhecimento e respeito, são os ideais e as instituições democrático-liberais que são colocadas na berlinda. Se as diferenças, de valorizadas e cuidadas, passam a funcionar como causadoras de ódio e hostilidade, é possível que um colapso político esteja em marcha, como leva a entender a percepção do sociólogo estadunidense. É por isso que uma abordagem consequente do problema passa por, *no mínimo*, considerar e levar a sério as reivindicações dos grupos em litígio, por mais aut centradas que possam ser.

Porém, são as elites culturais que formulam e enunciam essas exigências, fornecendo-lhes conceitos, vocabulários, símbolos e acepções voltados a conduzir a vida da comunidade em certa direção. Formadas por trabalhadores do conhecimento – entre eles, jornalistas, advogados, especialistas em políticas públicas, funcionários de ONGs, ativistas, ideólogos, lobistas, editores, teólogos e religiosos, assim como por curadores de arte e artistas –, essas elites se incumbem da mencionada “filosofia pública” que molda o debate, ou batalha, sob as guerras culturais. Ela se manifesta por meio de ideias, informações, notícias, pronunciamentos, discursos, editais, leis, folhetos, ensaios, livros, filmes, trabalhos de arte, exposições etc. São os “trabalhadores intelectuais”, também no sentido fraco da palavra, conforme leitura de Ortellado,<sup>262</sup> que “estão debatendo com muita intensidade, sobressaindo-se e tomando o debate público” (COMENTÁRIO, 2020). São eles que, no período em questão, estão pautando os temas morais de modo altamente desigual face à propensão para um maior comedimento por parte do cidadão comum, conferindo o tom e organizando o debate público em extremos antagônicos. Quanto ao teor desse antagonismo, Hunter (2022, p. 52) pondera que “é do interesse

---

<sup>262</sup> O pesquisador também elucida que os intelectuais propriamente ditos, os pensadores em sentido estrito, não têm sido, por sua vez, os responsáveis por definir os termos do debate público (COMENTÁRIO, 2020).

dessas elites enquadrar as questões em termos rígidos, assumir posições intransigentes e deslegitimar seus oponentes”. Esse quadro, contudo, corresponde ao arco que vai dos anos 1980 ao início dos anos 2000, quando a internet ainda não havia se difundido e popularizado – o que começa a ocorrer somente a partir da segunda metade da década de 1990. Até então, a ascensão dos profissionais do conhecimento, pontas de lança dessas elites, se devia ao acesso facilitado que tinham aos meios de comunicação, “o que torna seu poder desproporcional na moldagem do discurso público e da esfera pública”, como pontua Ortellado (COMENTÁRIO, 2020).

A definição da gramática do discurso público pelas elites culturais engajadas concorre para a perda de nuances e posições intermediárias, em privilégio de divisões e cargas semânticas abertamente antagônicas.<sup>263</sup> Aí, praticamente não têm espaço as visões medianas, no sentido de mais moderadas, da ampla maioria da população norte-americana, com seu acesso quase nulo às ferramentas da cultura pública, uma prerrogativa das elites – situação que se altera com a popularização da internet e com o advento das mídias digitais, *embora a polarização tenha se acentuado*, e não diminuído. De viés acachapante, as narrativas mestras do debate público, articuladas pelos “intelectuais da informação”, traduzem as bases de autoridade moral subjacentes às identidades políticas coletivas que eles defendem. As sínteses representadas pelas visões polarizadas acerca das agendas culturais tornam suas perspectivas totalizantes concorrentes entre si, sendo que a atmosfera dos conflitos alimentados por elas conforma “uma realidade muito maior do que – na verdade, autônoma – a soma total de indivíduos e organizações que dão expressão ao conflito”, de acordo com ressalva de Hunter (2022, p. 38). Isso configura a vigência de uma espécie de suprarrealidade, que por conta da radicalização e amplificação das escaramuças em torno da *verdade* e do *bem* acaba recobrando os segmentos mais ao centro no espectro político-cultural. Essa realidade desmedidamente beligerante é forjada em *think tanks*, ONGs, institutos religiosos, jornais, editoras e congêneres.

A despeito de grande parte da população situada nas zonas médias da cultura pública polarizada assumir pontos de vista bastante diversos e matizados no tocante aos temas morais, a grandiloquência dos discursos extremados funciona como força atratora dos segmentos mais moderados e muito menos mobilizados – que no frígido dos ovos das

---

<sup>263</sup> Paradigmático disso é o discurso de Pat Buchanan, então candidato à presidência dos EUA, na Convenção Nacional Republicana de 1992: “Há uma guerra religiosa acontecendo neste país. É uma guerra cultural, tão crítica para o tipo de nação que seremos quanto foi a própria Guerra Fria, pois esta guerra é pela alma da América” (BUCHANAN *apud* NAGLE, 2017, p. 51).

controvérsias intensas, assim como dos processos eleitorais, se veem impelidos a se aproximar de um polo ou de outro, pois estes é que estão definindo os conceitos e fornecendo a gramática das disputas culturais. Quando consultado fora dessas condições de maior premência, todavia, algo em torno de 65% da população denota posições múltiplas, localizadas entre os extremos, sobre a prática do aborto, por exemplo, conforme dado do início dos anos 2000, nos EUA, trazido por Hunter (2022, p. 41). Essa gama de posições intermediárias, representativa da variedade alternativa aos polos do permissivismo progressista e da ortodoxia conservadora, acaba em contrapartida sendo atraída pelas elites e seus discursos mais combativos: “como as questões são frequentemente formuladas em termos tão rígidos, as escolhas públicas são forçadas”, eis a lógica divisionista (Ibidem, p. 52). Ainda que muitas pessoas preferissem opções mais comedidas e harmônicas, elas se veem divididas entre escolhas contundentes e desagregadoras, formuladas pelas elites culturais.

Tanto é que uma parte significativa desse arco intermediário acaba pendendo para um dos lados, *fazendo uma escolha* a partir do momento em que demonstra propensão a se vincular conjunturalmente ao progressismo militante, em virtude da luta ferrenha deste pelos direitos das minorias, pelos comportamentos não normatizados, pela desconstrução da autoridade externa à experiência e pelas possibilidades de mobilidade e emancipação sociais, enquanto a outra porção tende a aderir circunstancialmente à defesa intransigente e conservadora do patriotismo, da ética do trabalho, da moral familiar tradicional e da autoridade transcendente, por exemplo. Quantitativamente, até 15% da população daquele país cerra fileiras de modo sistemático nos *fronts* morais e ideológicos, com 5% a 7% dos combatentes culturais fincando pé de cada lado – num dado de meados dos anos 2000. Em contrapartida, algo em torno de 1/4 da população orbita no polo progressista, ao passo que outro 1/4 gira ao redor da ponta tradicionalista, manifestando alguma simpatia e endossando suas pautas principais (HUNTER, 2022, p. 44-46). Segundo Hunter, e como o comprova o cenário político recente dos EUA, essa lógica de adesão aos extremos é uma tendência crescente (Ibidem, p. 47).

Entre o que há de decisivo nas batalhas culturais destaca-se, portanto, a *divisão polarizada* resultante de visões de mundo não apenas diferentes, mas conflitantes e essencialmente inconciliáveis uma com a outra em sua deliberação sobre a virtude. O protagonismo assumido por grupos religiosos de matriz judaico-cristã – que, nos EUA, deixam de se indispor mutuamente em função de questões teológicas ou eclesiais, para se perfilarem em defesa de critérios morais coincidentes, sobrepujantes aos credos e

às liturgias que praticam – demonstra que são os valores-guia da experiência de vida que estão em dissensão, justamente os crivos “mais fundamentais e estimados sobre como ordenar [...] nossas próprias vidas e nossas vidas conjuntas em sociedade” (HUNTER, 1991, p. 42). É por conta de preocupações comuns que setores ortodoxos, e radicalizados, dessas religiões se alinham para combater as pautas progressistas de liberação e aceitação no campo dos costumes, bem como reagir ao arco de direitos conquistados (ou demandados) por segmentos civis vitimados por assimetrias e opressões históricas, ligadas ao gênero, à raça e à sexualidade. Essas reivindicações, aliás, não são tocadas apenas por secularistas, mas também por alas progressistas daquelas mesmas religiões, alinhadas em prol da diversidade e da tolerância. O termo “guerra” é aplicado principalmente em virtude da animosidade com que os combatentes conservadores – autodesignados “contrarrevolucionários culturais” – enfrentam seus oponentes num espaço público loteado por “trincheiras”, com estes últimos também se rebelando contra a insurgência conservadora, procurando resistir a ela, numa escalada sem fim à vista. Anote-se que os detidos menos habituais por “conduta desordeira” diante das clínicas de aborto, na delegacia de polícia da East 20th Street, em Manhattan, eram pastores evangélicos, padres católicos e rabinos ortodoxos (Ibidem, p. 47).

A guerra cultural, portanto, é metaforicamente descrita como uma conflagração beligerante em virtude do tipo de polarização que a caracteriza, geradora de ódio e hostilidade entre os campos. O antagonismo suscitado pelo acirramento desse sentimento e dessa conduta não pode ser identificado exatamente como um debate, uma discussão cotejadora de concepções acerca de preocupações comuns, e sim enquanto uma batalha em que o conflito é exacerbado a tal ponto que o reconhecimento da legitimidade do adversário e de suas posições é nulificado, fazendo com que o opositor seja visto como inimigo a ser combatido, senão eliminado simbolicamente. Mesmo que os dissensos se originem de entendimentos com ecos filosóficos ou teológicos, os confrontos decorrentes de suas diferenças estruturais desertam das modalidades e mediações liberais de disputa de ideias, descambando para o *choque* de visões de mundo. Aí, estão sob fogo cruzado o caráter mesmo da sociedade e os rumos da vida nacional. É por esse motivo que cada combatente, e a comunidade a que ele pertence em termos identitários, acredita que as batalhas travadas localmente (diante de clínicas de aborto, exposições controversas de arte, projetos pedagógicos experimentais, redutos e agendas homossexuais etc.) incidem e adquirem consequências nas instituições e ideais do país como um todo. A certeza de que o combate localizado repercute na realidade nacional acrescenta munção ao modo



como as pessoas e grupos estão buscando *sobrepôr* suas diferenças no âmbito público, e não as comparar, ponderar e negociar, o que explica a “extraordinária energia e intensidade emocional vistas em ambos os lados da guerra cultural”, como pontua Hunter (1991, p. 59).

O que se busca nesse duelo de escala nacional é nada mais nada menos do que “a restauração da antiga hegemonia ou o estabelecimento de uma nova hegemonia”, cada qual baseada em compromissos religiosos *ou* seculares, ortodoxos *ou* progressistas, mas ambos “enraizados num senso de verdade moral” (HUNTER, 1991, p. 59, 61). Disso advém o conflito aberto e permanente entre os polos mobilizados. Destarte, o recurso analítico à “linguagem do confronto, da batalha e até mesmo da guerra” não corresponde a um mero artifício retórico, haja vista que funciona como “uma ferramenta adequada para *descrever* o modo como as muitas questões contestadas na cultura pública norte-americana estão se estabelecendo” (Ibidem, p. 64, grifo nosso). Nota-se que diante da ausência de categorias aptas à apreensão do fenômeno cumpre encontrar a melhor forma de descrevê-lo, desdobrá-lo e, mediante isso, categorizá-lo *com base* nas propriedades que lhe são inerentes, a despeito (ou talvez por conta) do desarranjo que produzem nos esquemas crítico-normativos consolidados, baseados em critérios que perdem vigência. Como reforçado por Hunter (2022, p. 29), “não eram meras ideologias políticas, redutíveis a plataformas partidárias ou tabelas de desempenho político [que estavam se enfrentando], mas sim visões morais das quais as discussões e as disputas políticas derivavam sua paixão”. Nesse tipo de embate a aniquilação simbólica do oponente serve, morbidamente, como condição para a sobrevivência de coletividades e suas respectivas identidades políticas, dependentes que são de capitais simbólico-políticos, adesões e recursos para o triunfo de suas agendas, no sentido de torná-las dominantes.

Já está claro a esta altura que esse tipo de conflito é bem mais profundo, e arraigado, do que a mera “divergência de opiniões” sobre problemáticas culturais, configurando-se como uma guerra pela *verdade*; no limite, uma cruzada do *bem contra o mal*. Todavia, essa batalha de posições se processa na arena pública, em suas diversas plataformas de comunicação e debate, em que os discursos e as condutas produzem seus públicos de maneira performativa, como detalhado por nós no capítulo 2. É no ambiente público contemporâneo (nas trincheiras representadas pelos meios de comunicação, contextos educacionais, espaços de arte, fóruns públicos etc.), portador de transformações

drásticas diante da esfera pública liberal-burguesa ideal,<sup>264</sup> que “interesses pessoais e aspirações enraizadas na cultura privada se expressam como reivindicações políticas” (HUNTER, 1991, p. 56). A arte sem dúvida participa dessa esfera, como constatado nos exemplos de Robert Mapplethorpe e *Mujeres Creando* e, nas antípodas, nas reações de seus detratores Jesse Helms e Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, respectivamente. Se na esfera pública liberal o preceito era discutir abertamente, mediante argumentação crítico-racional, os temas de interesse *geral* a partir de uma posição privada *distanciada* – hipoteticamente suspensiva das demandas particulares – em prol do almejado *bem-comum*, a cultura pública contemporânea, transformada por uma série de fatores reestruturantes,<sup>265</sup> serve de “instância de atividade em que indivíduos e comunidades podem apresentar e defender seus [próprios] interesses” ou, dito de outro modo, formular “reivindicações particulares *como* discurso público” (Ibidem, grifo nosso).

Quando verificadas as controvérsias culturais suscitadas por manifestações artísticas contemporâneas afeitas a problemas de gênero, sexualidade e religião, vemos que a lógica da *existência pessoal como processo político* vigora de lado a lado, com progressistas e conservadores publicizando suas próprias visões de mundo fundadas em valores morais e convicções políticas enraizados em suas experiências vitais e formativas – reveladoras de cisões entre si e geradoras de animosidades figadais. Isso está no cerne do pânico produzido no campo conservador pelos avanços e conquistas dos movimentos sociais identitários e pela revolução nos costumes instaurada pela contracultura, nos EUA dos anos 1960 e 70. Daí o alinhamento e a organização política dos setores conservadores e ortodoxos, com uma geração de retardo, em reação estridente ao conjunto robusto de transformações alavancadas pelo campo progressista. É como se cada caso particular refletisse, em pequena escala, o que se passa na cultura pública sob a designação de *guerra cultural*, ao mesmo tempo que lhe abastece com doses de força beligerante. Como visto, a guerra cultural é feita de uma infinidade confrontos locais, em diferentes frentes da vida social e em diversos pontos do país examinado até aqui, os EUA. A despeito da

<sup>264</sup> Cf. HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. São Paulo: Editora Unesp, 2014; FRASER, N. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. In: FRASER, N. *Justice Interruptus*: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition. New York; London: Routledge, 1997. p. 69-98; e WARNER, M. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2005.

<sup>265</sup> Dentre os quais, o Estado de bem-estar social, que vincula a sociedade civil ao poder público e, assim, relativiza a divisão idealmente necessária entre eles; a indústria cultural de massa, que converte informação em entretenimento; e as reivindicações de movimentos sociais que não se viam representados na esfera pública burguesa e hegemônica, instaurando microesferas alternativas. Mais recentemente, na virada para o século XXI, essa transformação se aprofunda com a pulverização dos meios de comunicação provocada pela popularização da internet.

perplexidade que possam causar, o que está em jogo, em última instância, é a contenda por influência político-cultural: “A arena de disputa da guerra cultural é a arena da cultura pública. É nela que a luta pela hegemonia cultural ou pela dominação cultural ocorre” (HUNTER, 1991, p. 57). Falando francamente, o lado culturalmente dominado tende a não se resignar com essa condição, buscando reagir com os recursos de que dispõe e com as composições que é capaz de fazer – se legítimos, ou não, essa também é outra questão. A dinâmica é essencialmente relacional, com um campo levando o outro a agir, com vistas a se impor como força preponderante. Se na luta pela hegemonia cultural “os valores e interesses de uma comunidade moral ofuscaram e muitas vezes eclipsaram os de outras comunidades”, não chega a surpreender que os grupos mantidos na sombra busquem meios de se fazer visíveis e influentes na cultura pública (Ibidem).

A partir deste ponto, devemos verificar em que medida esses confrontos culturais também se disseminam e se estabelecem no Brasil, sobretudo, a partir da década de 2010. Quanto a isso, é sintomático que outro artigo de Pablo Ortellado (2014), intitulado “Guerras culturais no Brasil” e veiculado pelo jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*, seja do mês de dezembro de 2014, funcionando como uma espécie de retrospectiva de um ano que, conforme a genealogia traçada por nós neste capítulo, testemunhou reações virulentas a dois eventos artísticos umbilicalmente relacionados a problemáticas culturais: “Xereca Satânica”, ocorrido em maio daquele ano, em uma das unidades da Universidade Federal Fluminense, com foco na performance do Coletivo Coiote em que uma performer costurava a própria vagina, e a 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem”, em cartaz de setembro a dezembro, com ênfase na proposição *Espacio para abortar*, do coletivo boliviano Mujeres Creando. Captando a atmosfera formada por situações como essas, ainda que não as aponte nomeadamente, o autor afirma que “estamos vendo no Brasil e em outros países uma expansão mundial das guerras culturais que tomaram os Estados Unidos a partir do final dos anos 1980” (Ibidem). Lá como cá, embora com descompasso temporal e com especificidades locais, o que se observa é “um novo antagonismo entre, de um lado, um conservadorismo punitivo e, de outro, um progressismo compreensivo” (Ibidem). Também em comum entre as duas realidades nacionais desponta o fato de que foram os representantes do ultraconservadorismo que lograram remodelar o discurso e a arena públicos, hiperpovoando-os com suas manifestações refratárias às conquistas da contracultura e aos avanços dos movimentos sociais identitários.

A abordagem compreensiva que orienta nossa investigação poupa-nos de simplesmente buscar resistir a esse processo, para, em vez disso, investir na identificação de suas características. Somente assim, considerando as concepções punitiva e permissiva próprias às ordens morais conservadora e progressista, respectivamente, é que podemos entender o que está em jogo nas campanhas de abominação ao *Espacio para abortar*, por exemplo. Quando o tema é proteção à vida, faz-se útil confrontar, com auxílio de Ortellado, duas problemáticas cruciais na atual conflagração cultural, em tese incompatíveis, a saber, a interdição ao aborto e o dispositivo da pena de morte. À primeira vista, ao cotejá-las, parece haver incoerência de argumentos, de parte a parte. Se a proteção à vida em termos conservadores, enfeitada na bandeira “pró-vida”, condiz a um preceito religioso soberano, por que seus adeptos, ao mesmo tempo, recriminam o aborto e aderem à pena capital? Por outro lado, se a proteção à vida é um direito humano inalienável para os progressistas, identificados como “pró-escolha”, como é possível eles relevarem a morte de fetos abortados? Mas se observada “do ponto de vista da lógica da ordem moral” tal discrepância praticamente se dissolve, na medida em que o fiel da balança passa a ser o “erro”: “a mulher que fez sexo fora do casamento deve ser punida, assumindo a responsabilidade pela gravidez”, diz o discurso punitivo, enquanto a visão permissiva defende que ela tenha “as circunstâncias de sua vida levadas em conta para escolher outro caminho”; a mesma régua se aplica à decisão de “se o criminoso deve ser duramente punido com a pena capital, ou ter a oportunidade de se reabilitar” (ORTELLADO, 2014).

Vê-se que essas visões de mundo são essencialmente antagônicas, portanto, refratárias em suas convicções. A novidade – reeditada da realidade norte-americana – é que a visão radicalmente punitivista perde a vergonha de dizer o seu nome e passa a ser abertamente declarada, nos anos 2010, no Brasil, colonizando gradativamente a esfera pública. Desde então, nos meios mais variados, dentro e fora da imprensa, o embate político (não mais um debate propriamente dito, na medida em que as balizas de discussão se deterioram) é dominado por discursos incendiados, portadores de fortes cargas de intolerância e ódio, acerca de assuntos de extração moral, sendo o combate à prática do aborto um dos mais destacados, acompanhado de tantos outros. Também aqui, a exemplo dos EUA, a guerra cultural “subordina as questões econômicas e sociais a essa visão de mundo punitiva”, calcada na culpabilização individual (ORTELLADO, 2014). Em que pese o assombro gerado pela irrupção desse fenômeno, há de se reconhecer, conforme a constatação de Ortellado, que “quem reorganizou o discurso político nesses termos foram

os conservadores” – inclusive com o emprego do termo “guerra cultural” para se referirem à sua luta –, cabendo aos progressistas (de cujos setores provém grande parte da classe artístico-visual brasileira influente) “se adaptar ao novo terreno de disputa discursiva”, *não bastando* criticá-la e denunciá-la (Ibidem).

Se nos EUA a organização “contrarrevolucionária” da direita cultural se inicia nos anos 1980, como refluxo das conquistas progressistas das duas décadas anteriores, no Brasil o levante ultraconservador se dá, igualmente com retardo, duas décadas e meia depois da abertura do regime político, passado o período de mais de vinte anos de ditadura militar (1964-1985). Aqui, o calço progressista, em termos formais, é a *Constituição* de 1988, conhecida como “constituição cidadã” graças ao reconhecimento expreso das minorias e de seus direitos. Com ela, é inaugurada a denominada Nova República, marcada por avanços políticos democratizantes e civilizatórios – capazes de moderar os discursos conservadores mais abertamente infensos às comunidades vulnerabilizadas e às suas demandas históricas. Passados vinte e cinco anos da consolidação desse novo contrato político-social, o cordão (sanitário) de contenção foi rompido, fato atestado não apenas pela emergência dos casos comentados até aqui, com foco no universo artístico, mas também – e como condição de seu afloramento – pelo lugar de grande visibilidade e apelo assumido por um ideólogo de extrema-direita como Olavo de Carvalho (1947-2022), até o início dos anos 2000 uma figura folclórica e marginal no jornalismo de opinião brasileiro. Confrontador contumaz dos protocolos do debate público e destruidor deliberado dos limites impostos a discursos histriônicos, hostis e conspiratórios, o ideólogo foi o principal responsável por abrir espaço para todo um segmento conservador-reacionário que, até ali, se sentia constrangido em suas visões avessas à *diversidade*. De acordo com diagnóstico de Ortellado, os sinais crescentes de autorização dados por Olavo de Carvalho e seus pares a esse flanco social radicalmente conservador fizeram com que o tipo de discurso praticado por eles passasse “a dar o tom geral” tanto da imprensa opinativa quanto dos posicionamentos civis pulverizados nos meios digitais (Ibidem).

Mas se a “retrospectiva” de 2014 de Ortellado dá conta da ascensão do discurso ultraconservador com base nas intervenções midiáticas do principal porta-voz da subjetividade de extrema-direita no Brasil, seu artigo publicado na imprensa no segundo dia de 2018, como já visto aqui, faz o retrospecto de 2017. Ali, o autor chama atenção para o pânico moral gerado pelo que designa como “cavaleiros do apocalipse”, em alusão, entre outros, à causa LGBTQIA+, ao feminismo e à contracultura, sendo a “Queermuseu”, destaque de seu texto, uma exposição vista pela militância extremista de

direita como propagadora de valores degenerados.<sup>266</sup> É também de 2017 que trata o artigo de imprensa “Guerras culturais à brasileira”, de Eduardo Wolf (2017), veiculado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 18 de dezembro daquele ano. Apontando para o caráter apenas episódico, até 2017, dos casos de abominação civil às artes – entre os exemplos trazidos pelo autor, está a exposição “Erótica”, de 2006, mencionada em nota neste capítulo, quando frequentadores do CCBB-RJ exigiram que a fotografia *Desenhando com terços*, de Márcia X, fosse retirada da exposição por afrontar a fé católica –, Wolf está certo de que “2017 foi o ano em que o Brasil viveu o que os americanos chamam de ‘guerras culturais’” (Ibidem). Suas observações dão a entender que, *até a onda de repúdio às exposições e a outras manifestações artísticas*, não era possível afirmar tão categoricamente que tais “guerras” também vigiam por aqui, “pela simples razão de que não havia mais do que um lado nos debates culturais do país” (Ibidem). Ele está se referindo, com alguma ironia, à “hegemonia cultural de esquerda”, configuração *possivelmente* estabelecida desde os anos 1960 por aqui, *a despeito* dos mecanismos de repressão e censura impostos pelo regime militar brasileiro, aspecto que retomaremos com Roberto Schwarz (1975).

Autodesignado um pensador alinhado à “direita civilizada”, Wolf (2017) permite-nos entender que a *nomeação* “de que o que vivemos, em verdade, é o *capítulo tropical das guerras culturais*” (grifo do autor) coube, também ela, ao campo ultraconservador brasileiro – o que explica, em parte, as reticências de uma parte dos analistas progressistas com o uso desse conceito para analisar a conjuntura político-cultural do país.<sup>267</sup> A identificação do protagonismo conservador-reacionário, inclusive na atribuição do nome

<sup>266</sup> Em *Guerras Culturais: Uma Batalha pela Alma do Brasil*, *podcast* organizado por Pablo Ortellado e Elisa Martins, em 2022, produzido pela *Globoplay*, o episódio dedicado aos ataques à exposição “Queermuseu”, ao espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* e à performance *La Bête*, todos mencionados anteriormente aqui, tem por título “Artes Degeneradas”, num paralelo semântico com a exposição internacional “Entartete Kunst” [Arte degenerada], de 1937, montada em Munique, na Alemanha, pelo regime nazista, para defenestrar a arte moderna. Disponível em: <<https://spoti.fi/3DKX706>>. Acesso em: 29 out. 2022.

<sup>267</sup> Ricardo Lísias (2020), por exemplo, deixa clara sua contrariedade ao uso do conceito, além de produzir a impressão de não ter estudado suficientemente a sua origem e acepção, ao dizer que: “É preciso atenção para os termos que estão se tornando populares demais. ‘Guerra cultural’ é um deles. Trata-se da importação para o campo da cultura (o termo aqui é inadequado, pois inclui arte) de embates políticos. Esse tipo de conflito sempre existiu no ambiente artístico. [...] Imaginar que isso seja uma guerra é usar o vocabulário que interessa ao neofascismo consciente e, lateralmente, reduzir a discussão a um subcaso de outros campos do conhecimento. O termo traz para o protagonismo as hostes neofascistas que agredem a arte com seus argumentos moralistas. O ideal é abandonar a expressão ‘guerra cultural’” (Ibidem, p. 90). Vemos nesse tipo de posicionamento a recusa em reconhecer o protagonismo assumido pelo campo conservador-reacionário, o que, no nosso entendimento, dificulta a compreensão do fenômeno. Além disso, trata-se, no caso do escritor militante, de embocadura crítico-normativa que elege o léxico e os critérios de julgamento em função do que define como legítimo, e “ideal”, do ponto de vista político, recusando-se a descrever e analisar os repertórios e formas direitistas em seus próprios termos.

ao fenômeno, surge do acompanhamento, por Wolf, do que vinha “ganhando corpo” no ambiente digital, em *blogs*, *websites* independentes e, principalmente, nas mídias sociais, da perspectiva do ativismo de direita (Ibidem). Este, aliás, nos parece o mérito de Ortellado (2014): mesmo se incluindo entre os “socialistas e progressistas”, o analista *se dispõe* a trabalhar com as noções movimentadas *pelo* campo oponente, a fim de buscar entender sua nova, e altamente eficaz, forma de organização, inegavelmente capaz de se sobrepor conjunturalmente ao progressismo – tornado objeto dos afrontamentos de um reacionarismo abertamente indecoroso e hostil. Embora situados em diferentes campos do espectro político, tanto Ortellado como Wolf estão de acordo com o diagnóstico de que, dos anos 1960 a 2010, no Brasil, houve uma hegemonia progressista no âmbito dos costumes, o que corresponde a dizer, nas palavras do segundo, que nesse longo período não houve “qualquer coisa remotamente similar a uma cultura ou a uma forma organizada de vida intelectual expressiva que fosse liberal [na economia] e conservadora [nos costumes]” (WOLF, 2017).

Aliás, um reclamo repisado por agentes identificados com o campo da direita é de que a vida universitária brasileira, sobretudo nas instituições públicas e nos cursos de humanidades, teria sido dominada pelo pensamento de esquerda, com ampla preponderância de autores, visões e valores contrários ao liberalismo econômico e ao conservadorismo moral. Essa máxima é reiterada, por exemplo, pelo filósofo Luiz Felipe Pondé, em debate com seu colega de ofício Marcos Nobre, situado em posição oposta no espectro político, por ocasião do encontro “Desentendimento: esquerda, direita e outras vias” (2011), promovido pela revista *Serrote* e mediado por Otavio Frias Filho, então diretor de redação da *Folha de S.Paulo*:

[...] Pega, por exemplo, o nosso cotidiano universitário. Pelo menos no âmbito onde a gente “cresceu”, dentro da universidade. Às vezes me parece que o pensamento identificado como de esquerda é, na realidade, bastante [representativo do] *status quo*, no modo como ele se reproduz na sala de aula, no modo em que a bibliografia se reproduz, na escolha dos autores trabalhados, no olhar que você recorta para apresentar em sala de aula [...]. (DESENTENDIMENTO, 2011)

Ao que Marcos Nobre responde:

[...] Eu acho que a sua imagem, Pondé, é a imagem de um espantalho. Quer dizer, eu não consigo [enxergar isso]. A menos que a gente vá para casos muito concretos, eu não consigo ver o que você vê. Eu não consigo ver isso na universidade. E inclusive acho que é um sintoma muito interessante. Quer dizer, essa coisa de que existe uma opressão de esquerda na universidade, ou alguma coisa parecida, eu acho que não

corresponde à realidade. Simplesmente eu acho que não é isso [...].  
(Ibidem)

Seja como for, o advento das guerras culturais no país, analogamente aos EUA, reflete a composição e a insurgência do lado da disputa que, até a primeira década dos anos 2000, hibernava em alguma medida (na verdade, permanecia circunscrita a grupos radicais que atuavam no submundo da cena pública) diante dos avanços e conquistas dos movimentos sociais identitários e da contracultura no domínio comportamental. Esse despertar pode, de tal modo, ser lido como “uma resposta à hegemonia de esquerda”, na definição de Wolf (2017), ainda que ela talvez seja apenas relativa, ou como um tipo de “*contra contracultura*”, na definição *dobrada* da curadora e crítica de arte Clarissa Diniz (2018, p. 142, grifo da autora) em sua contribuição para *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*, compêndio editado na esteira dos ataques sistemáticos a exposições no Brasil, no segundo semestre de 2017.

Antecipando aspecto que detalharemos à frente, Wolf reforça que o interesse crescente por temas, agendas e nomes representativos da subjetividade de direita não pode ser dissociado da popularização da internet e de seu flanco altamente interativo: as mídias sociais. Estas fornecem a *forma* pela qual conteúdos pautados por autores e ideólogos conservadores passam a ser difundidos, replicados e amiúde hipersimplificados, moldando a esfera pública em bases inéditas. A principal novidade surgida desse ecossistema informacional é a constituição de um “público que, dispensando os filtros tradicionais oferecidos pelos esquemas institucionais da academia e do jornalismo convencional, engajava-se na leitura desses autores”, cujas concepções contrastam com as daqueles que pertencem ao campo culturalmente dominante, ou mais influente (WOLF, 2017). Ao mesmo tempo, esse novo público vulgarizava essas ideias nas plataformas digitais, tanto ampliando o alcance das pautas conservadoras como alterando os parâmetros do debate político-cultural, transformando-o numa guerra de posições. Portanto, terá sido “no mundo sem mediações da internet e das redes sociais” – onde *o que cai na rede* é comumente editado conforme vieses de interesse, como visto anteriormente – que se processou o consumo e disseminação de ideias *contra* contraculturais, oportunamente “sem a regulação do circuito tradicional de editores dos grandes jornais e revistas”, justamente aqueles que mantinham figuras como Olavo de Carvalho longe da pauta (Ibidem).

É nesse ambiente que prospera uma infinidade de *websites* e *blogs* com o mesmo espírito contrarrevolucionário nos costumes e ultraliberalizante na economia, assim como



editoras e produtoras de conteúdos audiovisuais que engrossam a onda. Esse é o meio de propagação em larguíssima escala da “virada de referenciais e de mentalidade na cultura e na política” (WOLF, 2017). Dentre os canais e seus públicos, podemos destacar os novos comunicadores do YouTube, os *youtubers*, e os militantes opinativos do Twitter, assim como os influenciadores e os *haters* do Facebook. Incorporando, por exemplo, o papel de repudiadores de expressões artísticas progressistas (que, ainda por cima, se valem de recursos públicos e são exibidas, inclusive, para adolescentes e crianças), esses novos personagens encontram abertas as vias de acesso à arena de disputa de visões de mundo; tempos atrás, essa massa de pessoas, caso quisesse participar do debate público, podia quando muito ter considerados seus comentários endereçados ao setor de “cartas à redação” dos veículos tradicionais de imprensa (Ibidem).<sup>268</sup> Contudo, não se pode esquecer que, na metade dos anos 2000, é criado o Orkut, mídia social que antecede o uso massivo do Facebook no Brasil. Em sua investigação sobre a emergência da nova direita no país, Camila Rocha assinala que “o Orkut rapidamente se tornou muito popular” por aqui, por “facilitar a criação de espaços de debate alternativos”, possibilitando a “disseminação de ideias que praticamente não circulavam na mídia tradicional ou na academia, como as propagadas pelo escritor Olavo de Carvalho” (ROCHA; MEDEIROS, 2020). Vê-se, nesse quesito, que também a noção de elites culturais – com seu acesso privilegiado aos meios de comunicação – se ressignifica, na medida em que muito mais gente passa a ter voz na cultura pública.

Esse processo, todavia, está repleto de ambivalências: sua tendência democratizadora, o enorme poder de alcance de suas plataformas e a velocidade com que a informação se propaga produzem, em contrapartida, consequências problemáticas para a mensagem e a comunicação em si, também de acordo com Wolf (2017). Segundo o analista, o bem-vindo alargamento, redirecionamento e pluralização das ideias e referências político-culturais, em sua patente *virada à direita*, acaba sorvido “por um suporte [ele também um ator] que em nada parece favorecer [...] a leitura, a reflexão e a análise tal qual a supunham esses mesmos clássicos e novos autores” – e aqui ele está se referindo a medalhões como Edmund Burke, Ludwig von Mises, Eric Voegelin, Russel Kirk, Roger Scruton e Roger Kimball, e também a nomes mais recentes e próximos como Martim Vasques da Cunha, Joel Pinheiro da Fonseca, o próprio Eduardo Wolf, Marcelo Consentino, Leandro Oliveira, João Pereira Coutinho, Luiz Felipe Pondé, Reinaldo

---

<sup>268</sup> Detalhamos isso no capítulo 2, a propósito da seção “cartas dos leitores”, quando discutimos o funcionamento da esfera pública burguesa.

Azevedo e, como figura de proa, Olavo de Carvalho (Ibidem). Em lugar da ponderação e reflexão, o que predomina nos fóruns digitais é “a irritação fácil, a violência anônima e a verborragia pseudo-doutrinária [...], angariando mais seguidores e alimentando o ciclo” (Ibidem) – algo que, convenhamos, era programaticamente estimulado pelo expoente mencionado por último, sobre quem ainda falaremos aqui e cuja capacidade retórica, verve colérica e tom conspiratório parecem ter engolfado os discursos mais sóbrios, e civilizados, de direita. Mas nosso objetivo não é arbitrar sobre a legitimidade, ou mesmo ilicitude, dessa ou daquela posição, e sim tentar entender algo das motivações da ascensão da direita, e das estratégias de seus destacamentos extremados, nas décadas recentes, voltando nossas lupas para o contexto artístico. Daí a importância de recorrermos ao registro de Roberto Schwarz (1975, p. 61) sobre as imbricações entre “cultura e política” nos anos de 1964 a 69, primeiro quarto do período ditatorial no Brasil sob os militares.

“Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, anota Schwarz (1975, p. 61-62) em seu texto escrito entre 1969 e 70, no qual também afirma que a instalação do regime militar “contra o socialismo” no Brasil não extinguiu a “presença cultural da esquerda”, que em realidade, a despeito do caráter contraintuitivo da alegação, “não parou de crescer”. Seu relato enfatiza a faceta artística de um universo cultural mais amplo, embora praticamente não se refira às artes visuais, e sim ao teatro, à música, ao cinema, à literatura e à arquitetura, além do movimento estudantil, da alfabetização de adultos e das manifestações da cultura popular. Mas antes de sumarmos os principais exemplos de tal dominância no âmbito cultural – que se relacionava intimamente com a abertura e experimentação no plano dos costumes, a busca por emancipação em diversos níveis e de diferentes comunidades e o revigoramento das ideologias anti-imperialista e anticapitalista –, cumpre observar que as alas radicalizadas do conservadorismo moral estiveram ativas nos bastidores e na deflagração, mediante golpe de Estado, do regime de exceção que perduraria até meados dos anos 1980. Este, contudo, em virtude da prerrogativa da imposição, do uso autoritário da força e da irrelevância atribuída ao apoio e à sustentação populares, praticamente se *desincumbe* do desenvolvimento de uma agenda cultural própria e, ato contínuo, da busca por conquistar corações e mentes pelas vias ideológica e persuasiva.

O conservadorismo, porém, desempenhou papel importante no pré-golpe, por exemplo, por meio da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, às vésperas da ofensiva militar de 31 de março de 1964, já citada por nós a propósito da gênese do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – detrator de obras da 31ª Bienal de São Paulo

relacionadas ao aborto, à sexualidade, ao gênero e à religião. Em atos como aquele, segundo Schwarz (1975, p. 70), “a direita conseguira ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia”. A franqueza do crítico reporta que “tesouros da bestice rural e urbana saíram às ruas”, desfilando pérolas sob a forma de “petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero”, quando não eram polidas em privado, “rezando[-se] o ‘Terço em Família’, espécie de rosário bélico para encorajar os generais”, como se Deus os pudesse acudir e descarregar as baterias “em cima dos comunistas” (Ibidem). Também já dissemos neste capítulo, com Benjamin A. Cowan, que a direita brasileira “via o comunismo como algo que operava por meio da cultura, do sexo e dos costumes”, o que para o historiador estadunidense condiz a um indício de “guerra cultural”, embora a cronologia nos desaconselhe a falar de sua vigência no Brasil naquele momento (MEZAROBBA, 2021). De todo modo, Cowan diz que a cooperação dos conservadores com a ditadura brasileira baseava-se na intersecção entre “anticomunismo” e “luta cultural”, com as agendas morais sendo disputadas “em ‘campos de batalha’ como o sexo, os costumes, a roupa, a aparência, especialmente da juventude”, cuja liberação e experimentação comportamentais eram vistas como “ameaças culturais” do *inimigo comunista* (Ibidem). É com isso em mente que um conjunto de ideólogos (incluindo advogados, médicos, políticos e teólogos) defendia a ideia de que o comunismo se introduz por meio de “armas culturais, como a pornografia, as drogas e até peças de roupa, como a minissaia” (Ibidem). O historiador grifa, de tal modo, que a patrulha moralista e o anticomunismo eram indissociáveis.

Mas, a partir do golpe, surge um limite para a atuação dos arautos da moral. Em que pese o triunfo inicial do “obscurantismo” dos setores “mais antiquados” da classe média, que reabilitam e ritualizam bordões como “a célula da nação é a família”, “o Brasil é altivo” e “nossas tradições [são] cristãs”, algo impede que o reacionarismo cultural se converta em política oficial (SCHWARZ, 1975, p. 71). A liga dos brasileiros “de bem” – na luta contra o “mal”, em marchas e orações contra o comunismo – “não pode se impor, sendo posta de lado em seguida pelos tempos e pela política tecnocrática do novo governo” (Ibidem). Nisso desponta a instrumentalização do moralismo e do sentimento de pânico que o alimenta, com os militares “salvadores” recebendo o aval dos segmentos mais retrógrados para a presidência do país – que, entretanto, acaba adquirindo forma inapropriada a seus olhos, no tocante aos costumes. Cowan assinala que embora os conservadores influíssem nos bastidores da administração, “eles não eram a ‘cara’ da ditadura”, pois “a opção do governo brasileiro pelo capitalismo deixou o campo cultural

permeável ao que acontecia no exterior”, permitindo que a condução do país adquirisse “a forma que os conservadores temiam” (MEZAROBBA, 2021). De um lado, eles testemunhavam “a penetração instituída e maciça da cultura [de massa] dos EUA, que não casa bem com Deus, pátria e família” (SCHWARZ, 1975, p. 73). De outro, escandalizavam-se com a pornochanchada “financiada pelo governo, interessado em promover a indústria cinematográfica nacional” (MEZAROBBA, 2021). Mas a pornografia não era justamente uma “arma” dos comunistas? Pois então: uma coisa é o “anticomunismo moralista” como usina de pânico e passaporte para o golpe, outra, bem diferente, é a necessidade de fazer a economia girar e a impossibilidade de regular o comportamento e o sexo na vida cotidiana. Em suma: “a ditadura promovia um modelo econômico e cultural que produzia exatamente o que se tentava evitar”, inclusive no que tange à produção simbólica de viés esquerdista (Ibidem).

Porém, independentemente dessa discrepância, é preciso entender que a mobilização conservadora dos setores sociais fanatizados não se restringia ao contexto nacional, sobretudo quando se considera os agentes e grupos que participavam de “uma rede transnacional de ideias [reacionárias]”, exercendo decisiva influência (embora pouco conhecida) na obsessão do regime militar em perseguir comunistas, fundada em concepções culturalmente retrógradas (MEZAROBBA, 2021). As visões persecutórias não eram privilégio do conservadorismo no Brasil, haja vista que, segundo Cowan, essas mesmas ideias circulavam no mundo Atlântico, com destaque para os EUA. A propósito das ressonâncias desse processo nas décadas recentes, o historiador declara que a trajetória do Brasil e a de seu país têm diversos pontos comuns quanto à ascensão da nova direita e à correlata deflagração das guerras culturais – apesar de as cronologias não coincidirem. Aliás, ao analisar o papel exercido pelos ativistas conservadores dos sessenta, fomentadores do “engajamento cristão”, Cowan diz que a *semelhança* entre os conflitos culturais no Brasil e nos EUA sugere que as histórias recentes desses países, no quesito cultural, “devem ser pensadas em termos transnacionais”, relativizando a origem nacional e norte-americana do fenômeno (Ibidem). Dos ativistas brasileiros com maior trânsito entre os países do Atlântico, Cowan ressalta justamente Plínio Corrêa de Oliveira, fundador da TFP no Brasil, em 1960. Sua pesquisa realizada nos arquivos da Escola Superior de Guerra – ESG<sup>269</sup> mostra que a “visão transnacional” do líder religioso foi

---

<sup>269</sup> Essa pesquisa resultou em dois livros: *Securing Sex: Morality and Repression in the Making of Cold War Brazil* [Sexo seguro: moralidade e repressão na construção da Guerra Fria no Brasil] (The University of North Carolina Press, 2016) e *Moral Majorities Across the Americas: Brazil the United States, and the*

responsável por suas tentativas de “criar uma rede internacional da TFP”, que o levaram a colaborar com Paul Weyrich, fundador da Heritage Foundation, em 1973, um *think tank* conservador norte-americano com sede em Washington D.C. (Ibidem).<sup>270</sup>

Cowan argumenta que o retorno vigoroso da direita, hoje, origina-se de “uma história de ativismo conservador que uniu brasileiros, norte-americanos, católicos, protestantes, conservadores seculares, oportunistas autoritários, entre outros” (MEZAROBBA, 2021). Mas se, na visão do pesquisador, a direita religiosa é “talvez o mais influente fenômeno político e cultural da atualidade” – apoiando-se no “conservadorismo cristão transnacional” fomentado décadas atrás por ativistas e organizações que construíram alianças no mundo Atlântico –, nos anos 1960 e 70, a hegemonia cultural *era de esquerda*, tanto nos EUA como no Brasil (Ibidem). A visada que Schwarz (1975) faculta a esse respeito, acerca de nosso país, dá ênfase ao campo artístico, embora já esteja claro que a noção de *cultura* abrange outros domínios da vida, como o dos costumes, do sexo e da moralidade – sem falar na condição pós-autônoma da própria arte, detalhada anteriormente. De todo modo, cumpre pontuarmos as principais manifestações artístico-culturais que, nos anos 1960, gozavam de primazia sobre as “arcaicas” expressões do conservadorismo, a despeito da vigência de um regime autoritário respaldado por valores reacionários. Argutamente, aliás, o principal movimento do período, a Tropicália, tomava o “espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria”, oferecido pelo conservadorismo religioso em casa e nas ruas, como “matéria-prima” de suas experimentações nas searas da música, literatura, cinema, teatro e, também, artes visuais (Ibidem, p. 71, 74). Era a *contracultura* que florescia.

Trabalhando com a “conjunção esdrúxula de arcaico e moderno”, o tropicalismo e sua veia *pop* se valiam do “espetáculo acabrunhador” protagonizado pelos beatos-patriotas-tradicionalistas para compor uma “alegoria do Brasil” e de seus “anacronismos” – postos a nu, no meio da sala ou do palco, sob a “luz branca do ultramoderno”

---

Creation of the Religious Right [Maiores morais nas Américas: Brasil, Estados Unidos e a criação da direita religiosa] (The University of North Carolina Press, 2021).

<sup>270</sup> Além dos conservadores católicos, os evangélicos também estiveram envolvidos com essa rede de ideias que extrapolava fronteiras nacionais. Cowan relata que evangélicos brasileiros cooperaram largamente com o pastor Carl McIntire, um conservador radical estratégico para o desenvolvimento da extrema-direita nos EUA, que esteve engajado na estruturação de “uma rede global de instituições e espaços em que conservadores evangélicos pudessem se reunir, trocar ideias e influenciar políticas culturais” (MEZAROBBA, 2021). McIntire encontrou forte interlocução no Brasil, onde esteve algumas vezes e para onde enviou missionários protestantes, além de contar com a ajuda de ativistas evangélicos brasileiros na organização de conferências em diferentes partes do mundo. Um de seus principais colaboradores no país foi o reverendo Israel Gueiros, da Igreja Presbiteriana Fundamentalista do Brasil. Suas pautas combinavam “anticomunismo ferrenho com reacionarismo cultural” (Ibidem).

(SCHWARZ, 1975, p. 74, 76). Era, portanto, com meios modernos e conteúdos arcaicos que os artistas tropicalistas profanavam o reacionarismo “aberrante”, sintomático do “atraso do país”, ao mesmo tempo que rompiam suas amarras e liberavam desejos reprimidos por pais e avós da juventude, que desertava de seus lugares e valores de origem (Ibidem, p. 76-77). Parece-nos que algo dessa clivagem comportamental esteja presente em músicas como “Mamãe coragem”, cantada por Gal Costa em *Tropicália ou Panis et Circenses*, álbum de 1968.<sup>271</sup> Produtos culturais desse tipo abundavam em lojas e livrarias das grandes capitais do país, que demonstravam a presença preponderante da esquerda da mesma forma que as estreias teatrais festivas, os *shows* musicais contagiantes, a profusão de livros fundados no marxismo e a movimentação estudantil intensa: “Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (Ibidem, p. 62). Involuntariamente alinhada com a tecnocracia militar capitalista, a esquerda cultural era deveras atraente do ponto de vista comercial, demonstrando ser “um grande negócio”, capaz de alterar em pouco tempo “a fisionomia editorial e artística do Brasil” (Ibidem, p. 66).

Tal fisionomia, como visto com os tropicalistas, incorpora a fratura ocorrida no interior da classe média. Outro exemplo é o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa (filho de mãe beata), delineado “a partir da experiência interior de desagregação burguesa em 64”, de acordo com Schwarz (1975, p. 85). A resposta cênica formulada pelo grupo face a tal desagregação se dá pela ritualização ofensiva de suas dinâmicas, mediante o choque produzido no espectador – tomado como imagem-tipo dos instintos e ideias da classe média a serem atacados. Essa figura é vista como a de alguém que precisa ser retirado de seu suposto estado de letargia, para ser libertado das amarras devidas à sua condição de classe. “A peça o agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente”, ao passo que “qualifica o espectador de cretino, reprimido e reacionário”, arrastando-o para o centro da cena e o açulando de diversas maneiras (CORRÊA *apud* SCHWARZ, 1975, p. 85).<sup>272</sup> Apesar do sistemático aviltamento da plateia, as peças do Oficina faziam grande sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro, demonstrando a afeição do público pelo suplício redentor. Também à esquerda, o Teatro de Arena, dirigido por Augusto Boal, adotava caminho distinto, investindo na atração simpática de um público estudantil politizado. Em lugar de afrontar a plateia, o Arena

<sup>271</sup> Cf. CAETANO VELOSO, GAL COSTA, GILBERTO GIL, NARA LEÃO, OS MUTANTES E TOM ZÉ. *Tropicália ou Panis et Circenses*. São Paulo: Philips Records, 1968. 1 CD. Faixa 10.

<sup>272</sup> No capítulo anterior, no âmbito do *Anedotário públicos dos públicos* (C17. *Públicos confrontadores bolinadores*), reportamos uma situação hipotética em que esse espectador sexualmente provocado reage de maneira inesperada, desarranjando o esquema do grupo teatral ao tocar o corpo das atrizes.

apostava numa espécie de colaboração analítica junto dela, em bases brechtianas, convidando-a a examinar “uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados”, a fim de endossá-los, criticá-los ou rejeitá-los (SCHWARZ, 1975, p. 81). Diante de gestos cuidadosamente recolhidos da vida social e reencenados pelos atores, os espectadores deveriam se divertir ao mesmo tempo que se educavam conforme um projeto político anticapitalista, em linha com o teatro socialista da Alemanha Oriental.

Foi pelo viés musical, contudo, que o teatro logrou elaborar a primeira reação ao golpe civil-militar, com o retumbante *show*-manifesto *Opinião* (1964), também montado por Boal, inicialmente com Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti. Era a música popular, expressão artística com maior penetração no país, funcionando como catalizadora da indignação social, demandante da “*opinião* que todo cidadão tem o direito de formar e cantar” (SCHWARZ, 1975, p. 80, grifo do autor). Igualmente o Festival de Música Popular Brasileira, criado pela TV Record, em 1965, reflete o grande alcance da canção de protesto. Na área educacional, tanto na universidade como no movimento social de orientação popular, ainda antes da ruptura institucional, os programas pedagógicos também apresentavam marcada orientação à esquerda, com a primeira priorizando “o estudo de Marx e do imperialismo [norte-americano]” e o segundo centrando forças na alfabetização politizada de adultos, com protagonismo do “método Paulo Freire” e de sua concepção da leitura como “força no jogo da dominação social”, desenvolvidos a partir do Movimento de Cultura Popular em Pernambuco (Ibidem, p. 68). Também o cinema, com o Cinema Novo, os semanários satíricos, como *O Pasquim*, a literatura militante emblemada por *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e a arquitetura racional e coletivista de vislumbre socialista, representada por Brasília, se impunham como expressões culturais dominantes, permitindo-nos concluir a sumarização dos principais vetores da hegemonia cultural de esquerda, nos anos 1960, no Brasil.

Entretanto, a crescente aproximação e colaboração de artistas e intelectuais com o segmento estudantil e com o operariado e o campesinato – exemplificadas pelas improvisações teatrais do CPC (Centro Popular de Cultura), no Rio de Janeiro, em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e também em favelas, assim como pela promoção do acesso à palavra escrita e à conscientização política dos desfavorecidos, a partir do método freiriano de alfabetização – passa a ser vista como um risco iminente pelos militares, dada a progressiva disposição popular para a luta contra a ditadura. A constância e o volume de atuação da classe artística e da intelectualidade de esquerda, que permanecia “estudando, ensinando, editando, [encenando,] filmando, falando etc.”,

contribuíram a seu modo para a formação de uma geração maciçamente insatisfeita com os rumos do país (SCHWARZ, 1975, p. 63). Essa atuação programática deu lastro, inclusive, para a constituição de grupos revolucionários prontos a pegar em armas para combater o regime. Daí o endurecimento do governo militar, em dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional Número Cinco, o AI5. Se, como compara Schwarz, “em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural”, uma vez que sua conexão com a massa trabalhadora praticamente inexistia,<sup>273</sup> 68 revela-se insustentável nesse aspecto, tendo em conta que o público da cultura de esquerda “já constitui massa politicamente perigosa”, restando aos ditadores “censurar os professores, os encenadores, os músicos, os livros, os editores” (Ibidem). Eis a tarefa nada abonadora que restara à direita atônita com o “terrorismo cultural da esquerda”: cortar-lhe a cabeça, já que naquele momento era incapaz de conquistar os corações e mentes da juventude e dos despossuídos (Ibidem, p. 67).

Como a imposição autoritária – via censura, perseguição, prisão, tortura e assassinato, até fins dos anos 1970<sup>274</sup> – não combina com a *conquista* de prevalência no plano cultural, é possível afirmar, voltando a Wolf (2017), que o domínio da esquerda nesse âmbito acabou vigorando “dos anos de 1960 até o início da década de 2010”, tempo em que, também de acordo com o autor, não existiu um conservadorismo cultural e intelectual suficientemente robusto e influente no Brasil. Mas, como atestam os casos estudados neste capítulo, tal cenário se modifica na segunda década dos anos 2000, quando surgem respostas significativas, e bastante estridentes, à relativa hegemonia cultural de esquerda no país. Nelas, parte expressiva da *juventude* desempenha papel-chave, no sentido de se rebelar contra o seguinte quadro: “Para quem cresceu e foi educado nesses últimos vinte e cinco anos, a identificação entre ‘vida cultural/intelectual’ e ‘esquerda’ foi *naturalizada*”, cabendo aos insatisfeitos desarranjar essa equação (Ibidem, grifo do autor). Castro Rocha (2021, p. 143), por sua vez, detalha e desdobra esse processo em seu estudo sobre a “guerra cultural brasileira”, pontuando que, “*na percepção da emergente juventude de direita*” (grifo do autor), pós-abertura política nos

<sup>273</sup> Sobre o caráter restrito do acesso à produção cultural no Brasil daquele período, Schwarz (1975, p. 91) calcula que esta “não atingirá [de forma regular] 50.000 pessoas, num país de 90 milhões”.

<sup>274</sup> A título de exemplo, o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, editado primeiramente na Itália, em 1974, é censurado no ano seguinte ao seu lançamento no Brasil em 1975. Este, aliás, é o ano em que o jornalista Vladimir Herzog, então diretor do departamento de telejornalismo da TV Cultura, foi morto pelos militares. Censurado em 1976, o livro de Brandão só será liberado pela censura em 1979.



anos 1980, “o *establishment* cultural era dominado pela esquerda, assim como, a partir de 2002, o *establishment* político foi dominado pela conquista da presidência pelo PT”.

A permanência por quatorze anos do Partido dos Trabalhadores no poder federal – de 2003 a agosto de 2016, quando Dilma Rousseff é deposta, vendo ceifado seu mandato que deveria se encerrar em 2018 – produziu um efeito reverso do ponto de vista das conhecidas insurgências de esquerda ao *status quo*: “ser oposição ao sistema, ao *establishment*, passou a significar assumir posições de direita” (ROCHA, 2021, p. 128). Da parte da juventude, isso significou que toda uma geração, que testemunhou durante a adolescência e início da vida adulta o mesmo partido de esquerda vencer quatro eleições presidenciais consecutivas (e com fôlego para outras,<sup>275</sup> não fosse a manobra do sistema político), tinha diante de si a chance de se contrapor ao poder instituído, afirmando-se como uma *juventude de direita*. O moto-contínuo que a atraía, encorajava e mobilizava era justamente o da duradoura hegemonia cultural, e depois também política, da esquerda, propagado por uma figura tida como “revolucionária” por jovens que não se reconheciam nos valores e códigos progressistas, sentindo-se inclusive silenciados por eles (Ibidem, p. 143). Estamos falando de Olavo de Carvalho, o guru da mocidade antiesquerdista. Sua atuação como ideólogo de direita, embora marginal nos veículos convencionais de comunicação e amplamente rejeitada pelos círculos intelectuais e acadêmicos, tem início já nos anos 1990.

Seu plano para combater tal *hegemonia* – reiterada como um mantra pelo mestre a seus seguidores – é apresentado por Castro Rocha como um “tríptico”, com a trilogia bibliográfica de sua lavra ao centro: *A nova era e a revolução cultural*: Fritjof Capra & Antonio Gramsci (1994), *O jardim das aflições*: de Epicuro à ressurreição de César: ensaio sobre o materialismo e a religião civil (1995) e *O imbecil coletivo*: atualidades inculturais brasileiras (1996). Justaposta a esse painel central votado à sua visão da condição brasileira – do qual também fazem parte as colunas publicadas no *Jornal do Brasil* – encontra-se, de um lado, “uma bem vinda ampliação da bibliografia então dominante por meio da divulgação de autores conservadores e liberais”, no entendimento de Castro Rocha, compartilhado por Wolf, como visto anteriormente; e do outro, arrematando e insuflando o conjunto, verifica-se “uma campanha virulenta direcionada estrategicamente contra os principais nomes da esquerda brasileira”, que descambaria para a ulterior “fase desavergonhadamente escatológica”, em que seus adversários são

---

<sup>275</sup> Como o demonstra a eleição de Lula (PT) para a Presidência da República, em 2022.

transformados em inimigos públicos a serem eliminados simbolicamente, e não só (ROCHA, 2021, p. 55-56).<sup>276</sup> Portanto, antecedendo e conferindo musculatura aos movimentos ultraconservadores que viriam explodir no Brasil, na década de 2010, é a Olavo de Carvalho que cabe o posto de principal confrontador da esquerda cultural, intelectual e política no país.

Em que pese o fato de que a propalada *hegemonia cultural de esquerda* deva ser reavaliada, e relativizada, em função da grande influência exercida pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa, comprometidos com o capital e reprodutores de valores convencionais, a verdade é que a reiteração obsessiva, algo alucinada, dessa máxima se mostrou capaz de produzir efeitos decisivos no campo da extrema-direita, aglutinando-a. Nesse bordão se assenta o que Castro Rocha (2021, p. 38-39) chama de “*sistema de crenças Olavo de Carvalho*” (grifo do autor), um conjunto de percepções conspiratórias da realidade – moldadas pelo pânico ao pretenso comunismo e à agenda de costumes a ele associada – cuja expressão é a “retórica do ódio”. Carvalho foi o principal artífice e propagador dessa linguagem hábil em irmanar a nova direita brasileira, que perde a vergonha de dizer o seu nome ao assumir a “violência verbal” e o “binarismo apaixonado” para hostilizar de forma sistemática o adversário de esquerda, visto como inimigo a ser combatido, senão extinto. Movida por ressentimento, a expressão de ódio dispensada às pautas progressistas – e a seus defensores “esquerdopatas”, no vocabulário nativo – goza de cerrada “coerência interna”, impermeável a qualquer questionamento, graças ao “padrão tautológico” que a sustenta, definido por uma espiral ensimesmada vertida em “prosa bélica”, impressionantemente persuasiva e mobilizadora do conservadorismo reacionário (Ibidem, p. 50-51, 71, 77). Não há dúvida de que as questões envolvendo sexualidade, gênero e religião ocupam lugar de peso nesse conjunto de alta combustão.

Tal “sistema de crenças” compreende, ademais, uma leitura *revisionista* da ditadura militar brasileira, precedida por um “movimento subterrâneo de direita”, articulado em reação, primeiro, à política de distensão adotada entre 1974 e 79 por Ernesto Geisel e, depois e sobretudo, à abertura política conduzida pelo último general da série, João Figueiredo, de 1979 a 85 (ROCHA, 2021, p. 41). Essa leitura releva, ou

---

<sup>276</sup> O “não só” serve, aqui, para marcar a prática de ameaças à integridade física dos oponentes, e mesmo agressões ou mortes levadas a termo. O assassinato premeditado da vereadora Marielle Franco (PSOL-RJ), mulher negra, lésbica, criada na favela e de esquerda, é a expressão mais brutal da animosidade bélica incitada por Olavo de Carvalho e seus asseclas.

mesmo nega, as arbitrariedades e os crimes praticados pelo regime militar, fiando-se no que Castro Rocha nomeia como um “delírio”, a saber, o pseudoargumento de que “o regime militar merece aprovação por ter impedido a imposição de uma ditadura do proletariado em 1964” (Ibidem, p. 157). Também integra essa leitura enviesada a ideia de que faltara à ditadura sobrepor-se no plano cultural, o que terá permitido à esquerda – ou ao “comunismo”, nos termos de Olavo de Carvalho – infiltrar-se e influir em diferentes meios de difusão de valores (escolas, universidades, igrejas, sindicatos, grande mídia, sistema judiciário e partidos políticos, conforme o elenco do ideólogo), a ponto de alcançar o poder federal nos anos 2000. Para essa mentalidade, portanto, a ditadura “não foi *suficientemente dura*”, inclusive por haver negligenciado a cultura (Ibidem, p. 103, grifo do autor). Eis o “anticomunismo delirante”, motor da guerra cultural brasileira no juízo de Castro Rocha (Ibidem, p. 186). Dois eventos na primeira metade da década de 2010 servem de estopim (dando vazão a uma energia acumulada por décadas) para a irrupção da extrema-direita na cena pública brasileira: a instalação da Comissão da Verdade, em 2011, pelo governo Dilma Rousseff, para apurar os crimes da ditadura; e as manifestações de Junho de 2013, que apesar da pauta inicial à esquerda sobre o transporte e outros serviços públicos, *em chave antissistêmica*, acabaram capturadas por setores de direita, em sua recente verve afrontadora do *establishment* político e cultural.

Essa emergência da extrema-direita atualiza e amplifica, com retumbância inédita, a mesma suposição vigente nos anos de chumbo, alimentada por ultraconservadores alinhados à TFP, de que o comunismo se infiltra na sociedade pela cultura e pelos costumes. Para a nova direita brasileira – cuja “novidade” reside na forma transgressora de se manifestar, e não em suas pautas, que apenas repisam paranoias do passado recente – o elemento determinante a se articular com o fantasma do comunismo, fomentando-o supostamente, é a “ideologia de gênero”, noção controversa colocada em circulação pelos reacionários culturais para indicar, e refutar, as intersecções entre o feminismo, a homossexualidade e a ideia de construção social do gênero, às quais retornaremos. Como acompanhado no caso envolvendo o trabalho artístico de Mujeres Creando, *Espacio para abortar* (2014), e como veremos em detalhes, a seguir, com a exposição “Queermuseu” (2017), as problemáticas de gênero produzem medo, pânico e repulsa entre os ultraconservadores do presente, que sem constrangimento de se expor publicamente as abominam nas trincheiras das guerras culturais. Apesar de Castro Rocha (2021, p. 110, 116) enxergar nas *culture wars* norte-americanas menos um “diagnóstico preciso” do que um “sintoma” da situação brasileira, envolvida em uma onda transnacional, ainda assim

ele nos auxilia a caracterizar o fenômeno e a discernir o papel central – combinado com o do “anticomunismo de almanaque de Guerra Fria” – desempenhado pela “adesão irrestrita à denúncia de uma hipotética ideologia de gênero [a ser combatida]”.

A armação de nossas lentes de observação dos atos de recepção (confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários) em artes visuais – ou da formiga míope em que nos transmutamos heurísticamente, a fim de acompanhar e desdobrar as controvérsias instauradas – estaria pronta, não fosse a necessidade de ajustá-la *em congruência* com a conflagração cultural que se processa, majoritária e extraordinariamente, nos ambientes digitais de interação propiciados pela internet, com suas especificidades comunicativas e abrangência sem precedentes. Encarar o “caso Queermuseu” de modo minimamente avisado pressupõe esse acerto derradeiro em nossos instrumentos de análise.

É consenso que as mídias sociais *deram voz* a uma quantidade muitíssimo maior de pessoas, quando comparado aos meios tradicionais de comunicação e aos seus espaços de enunciação pública franqueados quase exclusivamente às elites culturais, como visto. Sem as barreiras dos veículos convencionais de informação (que, hoje, convivem e se imbricam com os digitais), mídias sociais como o Twitter, Facebook e YouTube, para ficarmos com apenas algumas delas, facultam participação ativa na esfera pública a praticamente qualquer usuário conectado. Por outro lado, o modelo de funcionamento dessas plataformas, desvinculado da verificação dos fatos e do devido cotejamento das versões acerca deles, favorece *discursos exaltados* a seu respeito, associados a conteúdos que tendem a produzir sentimentos fortes entre os usuários, movidos a indignação, sobre problemáticas atinentes às guerras culturais – sem falar nas notícias falsas. Essas abordagens despertam grande atenção e geram espantoso engajamento entre os perfis dessas mídias, servindo inclusive para a constituição e afirmação de suas identidades, em franca hostilidade aos adversários tidos como inimigos. Tais discursos baseiam-se em convicções morais, repercutindo e circulando de maneira muito mais intensa do que aqueles que não apelam emocionalmente a tais certezas.

Essa nova *economia da atenção* foi entendida e exponencialmente explorada, antes de mais ninguém, por ativistas de extrema-direita. Marcos Nobre (2022) pondera que foram eles os primeiros a dominar e a conferir o tom desse “império do escândalo, do xingamento”, saturando-o com posicionamentos indecorosos, e mesmo aberrantes,<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> Entre as afirmações mais estapafúrdias de Olavo de Carvalho circuladas na internet, está a sua famosa ilação sobre o suposto uso de células de fetos humanos *abortados* na indústria alimentícia: “A Pepsi-Cola está usando células de fetos abortados como adoçante nos refrigerantes.” A frase é verbalizada por ele em

altamente eficazes na “luta pela atenção”. Ortellado, de sua parte, detalha que “a [própria] arquitetura das mídias sociais privilegia os discursos inflamatórios”, ao passo que a lógica de funcionamento dos algoritmos<sup>278</sup> *depende* da permanente excitação e engajamento dos usuários, cujas emoções e temores são a todo instante mobilizados (COMENTÁRIO, 2020). Esse “império do algoritmo”, na expressão de Nobre (2022), fora pioneiramente conquistado e operacionalizado por Olavo de Carvalho, por meio de suas intervenções regulares no ciberespaço sob a forma de textos, vídeos, transmissões e aulas programaticamente polêmicos. O combate cultural olavista, via mídias sociais, tinha por alvo as pautas progressistas, tomadas como pontas de lança da repisada “ameaça vermelha”, sendo sua ofensiva sistemática no plano discursivo o principal vetor de consolidação e disseminação do *sistema de crenças* que carrega o seu nome.

Aliás, a trajetória de Olavo de Carvalho como expoente da extrema-direita no Brasil se constitui *pari passu* ao advento da internet comercial e à sua popularização iniciada em meados dos anos 1990. Surfando no crescimento da *world wide web*, o ativista descobre nesse ambiente livre dos pedágios dos meios tradicionais de informação, bem como dos protocolos científicos da academia, a plataforma ideal para que sua visão de mundo essencialmente conspiratória alcançasse um público de imensas proporções, nele encontrando espantosa repercussão. Como assinala Castro Rocha (2021, p. 128, 142), a penetração crescente da figura contraintuitiva de um “conservador revolucionário” entre uma juventude com propensões à direita, desde a década de 1990, “tornou-se pura progressão geométrica a partir de sua mudança para os Estados Unidos em 2005”,<sup>279</sup> quando a “ativa participação do escritor nos labirintos do universo digital

---

um vídeo-depoimento hospedado no YouTube, e está claramente orientada para a geração de pânico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ju0sSdseqXA>>. Acesso em: 4 abr. 2023.

<sup>278</sup> Em acepção básica, o algoritmo é um conjunto de regras matemáticas de operação traduzidas por programas computacionais que fazem uso de inteligência artificial para determinadas ações. Quem sumariza a lógica de funcionamento dos algoritmos nas mídias sociais é a especialista em tecnologias digitais da imagem Giselle Beiguelman (2021). De acordo com ela, as informações (visuais e textuais) veiculadas nessas mídias “são contextualizadas por seus algoritmos”, o que significa dizer que estes relacionam os padrões dos dados com os perfis daqueles que os disseminam e fruem (Ibidem, p. 49). Ao produzir, consumir e impulsionar informações cotidianamente, participando da “cultura do compartilhamento”, os usuários das redes de interação virtual são necessariamente rastreados pelos algoritmos em atividade, por exemplo, no Facebook (Ibidem). As reações a essas informações (mediante tempo de atenção dedicado a elas, curtidas, comentários e compartilhamentos) fornecem um agregado robusto de dados altamente subjetivos à plataforma, que por sua vez controla os conteúdos que serão direcionados a esse ou àquele usuário, por meio de suas *time lines*, “com base em seus gostos e hábitos” (Ibidem). Além de antecipar predileções e de prever comportamentos, esse *modus operandi* torna a distribuição personalizada de mensagens, fatos cotidianos, discursos políticos, expressões artísticas, propagandas e produtos muito mais eficaz e, também, limitadora da diversidade, tendo em vista a canalização dos mesmos tipos de conteúdos para os mesmos tipos de pessoas, ou perfis.

<sup>279</sup> De acordo com Benjamin R. Teitelbaum (2020, p. 160), etnógrafo estadunidense que entrevistou Olavo de Carvalho (além de Steve Bannon e Aleksandr Dugin) por ocasião de sua pesquisa sobre o que identifica

ampliou exponencialmente seu público”. Se entre os anos 1960 e 80 a direita e suas agendas soavam pouco ou nada atraentes aos jovens, esse quadro vai se alterando nas décadas de 1990 e 2000. Também a emergência de uma juventude de direita no país coincide com o (e é promovida pelo) desenvolvimento e disseminação da internet, esse “poderoso meio de comunicação que alterou radicalmente a ecologia das relações humanas” (Ibidem, p. 145-146). Nesse aspecto, podemos considerar que a rede mundial de computadores se configura, ela mesmo, como *ator* no processo cultural e político.

O estudo de Castro Rocha (2021) traz uma série de relatos de (então) jovens que, nos anos 2000, se envolveram diligentemente em fóruns virtuais promovidos por novos grupos situados à direita no espectro político-cultural, em grande medida alinhados com as compreensões de Olavo de Carvalho. Entre os atrativos mencionados por tais participantes, destaca-se uma espécie de liberação para afrontar as bandeiras progressistas, as regulações próprias do politicamente correto e, em última instância, o que sentiam como constrangimentos esquerdistas. Esse movimento de ascensão de jovens de direita logrou aproveitar maximamente as possibilidades inauguradas pelo mundo virtual, numa mescla eficaz de determinação, despudor e domínio das técnicas de engajamento nas mídias sociais. Muitos desses jovens frequentavam os cursos virtuais ministrados por Olavo de Carvalho, inspirando-se no mentor para criar seus próprios canais no YouTube e até institutos nos moldes de *think tanks*.<sup>280</sup> Associado à produção de conteúdos audiovisuais conservadores, ou abertamente reacionários, a organização de *hangouts*<sup>281</sup> e de *podcasts* também integra o rol de recursos comunicativos ativados por essa direita rejuvenescida e estridente, “fortalecendo comunidades nas mais diversas

---

como “o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista”, o ideólogo brasileiro se mudou para a zona rural da Virgínia, nos EUA, com a companheira Roxane Andrade de Souza e seus filhos. Segundo o pesquisador, “a visibilidade de Olavo no Brasil, paradoxalmente, aumentou com a mudança”, sendo a “sua presença *on-line*” a principal responsável por isso (Ibidem). Já no primeiro ano de sua residência no país, Olavo de Carvalho inaugurou um *blog* e começou a produzir programas de *web* rádio, além de experimentar as redes sociais Twitter, Facebook e YouTube, o que lhe rendeu frutos bastante significativos em termos de seguidores. Cf. TEITELBAUM, B. R. *Guerra pela eternidade: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista*. Tradução: Cynthia Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

<sup>280</sup> Exemplo disso é o Instituto Borborema. Fundado em 2015 e com sede em Campina Grande (PB), o instituto se apresenta, em seu *website*, como “associação cultural” cujo propósito reside no “resgate da verdadeira educação e da verdadeira cultura”, em oposição aos valores e aos ícones de esquerda. Seus membros promovem palestras, cursos *on-line* e presenciais, além de “aulas de formação básica”. Valendo-se de plataformas digitais como o YouTube e o Facebook, seus líderes afirmam textualmente: “conseguimos alcançar milhares de pessoas ao redor do país”. O vídeo institucional que apresenta o Instituto Borborema aponta que o mesmo conta com mais de cem mil internautas inscritos em seu canal no YouTube, onde podem ser encontrados cerca de quinhentos vídeos de acesso gratuito. Disponível em: <<https://institutoborborema.com/sobre>>. Acesso em 21 nov. 2022.

<sup>281</sup> Combinando mensagens instantâneas, *chat* de vídeo e telefonia em banda larga, a lógica do *hangout* viria a ser popularizada pelo aplicativo WhatsApp.

redes sociais por meio do compartilhamento sistemático e recíproco”, num processo de multiplicação e robustecimento do chamado *sistema de crenças olavista* (Ibidem, p. 151).

Como antecipado, a própria arquitetura e modelo de funcionamento das mídias sociais estimulam o “ânimo bélico”, canalizado via de regra no sacrifício simbólico do inimigo, servindo de solo fértil para as guerras culturais (ROCHA, 2021, p. 161). Daí o sucesso retumbante da retórica hostil, deliberadamente bombástica, adotada como *técnica belicista* por Olavo de Carvalho, um exímio incitador de emoções paranoicas entre as comunidades penduradas nas redes. Sua estratégia voltada à “desqualificação nulificadora” do oponente foi rapidamente “aprendida e multiplicada pela miríade de *youtubers* de direita”, que disseminam exaustivamente seus discursos e conteúdos nas redes sociais, com impressionante capacidade de ordenar e intensificar suas dinâmicas de visualização, consumo e compartilhamento das informações por parte das massas digitais hiperexcitadas (Ibidem, p. 163). Além disso, transpondo os limites das postagens públicas expostas ao escrutínio geral dos usuários das redes, sujeitas a seus *likes* e *dislikes*, a usina de mensagens eletrônicas mantidas pelos militantes conservadores-reacionários logo “alcançou [também] a esfera privada de dezenas de milhões de pessoas através das temidas correntes de WhatsApp”, concorrendo para a criação de realidades paralelas<sup>282</sup> talhadas no conspiracionismo e, como sua contraparte, no “linchamento [verbal] permanente do inimigo de plantão” (Ibidem).

Estão dadas, assim, as condições para os públicos digitais se guiarem – em meio a fluxos de dados condicionados pela lógica dos algoritmos e pelas listas de transmissão dos aplicativos de mensagens privadas – segundo *vieses de confirmação* de suas próprias convicções, fechando-se cada vez mais ao contraditório. Inclusive porque “os algoritmos modelam comportamentos”, conforme a especialista em tecnologias digitais da imagem Giselle Beiguelman (2021, p. 125), assim como “impactam processos políticos” atrelados a tais comportamentos. Esse novo ecossistema informacional, gerador de comunidades ensimesmadas, é examinado pelo pesquisador Márcio Moretto Ribeiro com base em *Network Propaganda: Manipulation, Disinformation, and Radicalization in American Politics* [Propaganda política de rede: manipulação, desinformação e radicalização na política americana], estudo paradigmático de Yochai Benkler, Robert Faris e Hal Roberts (2018). Na revisão dessa pesquisa, Ribeiro destaca que as mídias sociais, em virtude de seus atuais padrões de funcionamento, concorrem para a produção de “câmaras de eco”,

---

<sup>282</sup> Não por acaso, talvez, uma das principais produtoras de conteúdo audiovisual de extrema-direita no país se chama “Brasil Paralelo”.

no sentido de ambiências de interação digital encerradas nelas mesmas, inacessíveis a tudo o que não reforce as *verdades* balizadoras das diferentes identidades políticas e culturais (MÍDIAS SOCIAIS, 2020). A parcialidade crescente, e a respectiva surdez a tudo que não reitera as convicções, dos espaços de intercâmbio entre perfis coincidentes resulta de uma “desordem informacional” provocada por atores distintos, acirrando e instrumentalizando aspectos inerentes à arquitetura das redes digitais (Ibidem).

Ao menos quatro atores se imbricam nesse processo, entre humanos e não humanos – para repor a dinâmica do Ator-Rede introduzida a partir de Latour (2012). Entre os humanos, estão os artífices de *clickbait*s, com seus ardis de estimulação de cliques baseados em pseudoinformação de cunho político-cultural, e os editores de *websites* moldados por conteúdo e forma sensacionalistas. Ambos combinam mobilização desproporcional de emoções com a monetização de seus efeitos, numa equação que mescla arregimentação política e interesse comercial. Esses atores se valem da mudança no modelo de negócios da internet, que passa a priorizar o engajamento dos usuários em detrimento da apuração e probidade das informações que eles consomem. Da parte dos atores não humanos, Ribeiro salienta os papéis exercidos pelos “algoritmos de curadoria” e pelos “filtros bolha”, em sua convergência mútua com as câmaras de eco mencionadas, no sentido de as subsidiar (MÍDIAS SOCIAIS, 2020). No caso dos primeiros, ocorre que os algoritmos “aprendem” quais são as *preferências* dos usuários, oferecendo sempre o tipo de conteúdo que estes gostariam de receber. As “bolhas”, por sua vez, filtram e direcionam os fluxos informacionais, fazendo com que os internautas mantenham contato apenas com matérias que “corroboram suas crenças” (Ibidem). Beiguelman (2021, p. 171), por sua vez, reforça que esse tem sido o destino das comunidades digitais, “cada vez mais confinadas a bolhas, algoritmicamente dirigidas, e nas quais os grupos tendem a falar entre si e para si”.

É dessa forma que as mídias sociais “permitem uma hipersegmentação do público”, sendo este um decisivo recurso nas mãos da extrema-direita, em diversos países do mundo (MÍDIAS SOCIAIS, 2020). A vantagem para esse setor *radicalizado* do espectro de posições em disputa, no seu propósito de reverter a qualquer custo a propalada hegemonia de esquerda, reside na possibilidade de direcionar propaganda político-cultural a um público específico, reforçando a sua identidade e, assim, apartando-o da arena *comum* de debate, diversificada em suas tendências. Em outras palavras, a direita passa a consumir somente os conteúdos produzidos pela própria direita, isolando-se num solipsismo. Ressalve-se, todavia, que esse fenômeno não poupa a esquerda, também ela



submetida a filtros bolha, câmaras de eco e vieses de confirmação, embora o aparato informacional da direita a tenha levado a uma dinâmica ainda mais fechada de *retroalimentação*. Ribeiro apelida o fenômeno de “alergia ao contraditório” (Ibidem).<sup>283</sup> Quem provê esse modelo enviesado de intersecção político-tecnológico-midiática é a *alt-right* norte-americana – alternativa ao conservadorismo tradicional na adoção de estratégias transgressoras do decoro e descumpridoras dos contratos sociais e ritos institucionais das democracias liberais. Castro Rocha (2021, p. 135), aliás, identifica em Steve Bannon, principal ideólogo e ativista da extrema-direita norte-americana, o par por excelência de Olavo de Carvalho, neles reconhecendo uma “dupla muito vocal e com estilos gêmeos”.<sup>284</sup> A régua da nova direita transnacional é responsável por gerar e alimentar um ecossistema digital de desinformação, o qual representa o principal *front* das guerras culturais contemporâneas, englobando todas as suas trincheiras (educação, artes, meios de comunicação, família, direito, política).

A direita alternativa (*alt-right*), tanto nos EUA quanto no Brasil, só pode ser compreendida em sua diferença diante do conservadorismo tradicional quando se percebe que as dinâmicas digitais *on-line* produzem uma “nova sensibilidade de direita”, como assinala Angela Nagle (2017, p. 29), em seu estudo de caráter etnográfico – na mesma linha do de Castro Rocha (2021), com sua “etnografia textual” procedida nas mídias sociais – sobre o papel exercido pela internet na ascensão da nova direita. Essa irrupção remoçada se dá sob o signo da transgressão e da irreverência, na forma de *memes*,<sup>285</sup> zombarias e humilhações dispensadas aos oponentes da esquerda cultural. Nagle (2017, p. 6) indica se tratar de uma nova fase das guerras culturais inaugurada nos anos 2010, distinta das batalhas dos anos 1960 e 70, quando a Nova Esquerda logra um avanço expressivo em suas pautas, e do contra-ataque conservador das décadas de 1980 e 90, em que “uma legião tipicamente mais velha de conservadores morais e culturais” reage com

---

<sup>283</sup> Isso significa que tanto os perfis de direita quanto os de esquerda, embora sem simetria, têm seus vieses de confirmação, uma vez que se mostram ávidos por receber informações que corroborem suas posições.

<sup>284</sup> O estudo antropológico de Benjamin R. Teitelbaum (2020) reporta uma reunião realizada em janeiro de 2018 na casa de Steve Bannon, em Washington D.C., acompanhada pelo pesquisador *in loco*, em que o ideólogo estadunidense e Olavo de Carvalho dialogam sobre os rumos de seus países. Bannon afirma em determinado momento: “Celebramos nossos antigos heróis, abraçamos nossos costumes e tradições atemporais [...], nossa própria luta pelo Ocidente não começa no campo de batalha: começa em nossas mentes, nossas vontades e nossas almas” (BANNON *apud* TEITELBAUM, 2020, p. 151). Diante disso, Olavo de Carvalho e os demais brasileiros presentes prometem, em uníssono, “alinhamento com o Ocidente judaico-cristão” (CARVALHO *apud* TEITELBAUM, 2020, p. 152).

<sup>285</sup> A definição dicionarizada de *meme* indica se tratar de uma imagem, ideia ou informação difundida rápida e amplamente por meio dos canais de internet, envolvendo na maior parte dos casos a reutilização ou alteração satírica de uma imagem ou texto pelos usuários das redes digitais. (Fonte: *Priberam Dicionário*)

atraso à onda progressista entre os jovens envolvidos com a contracultura. A ofensiva *on-line* do século XXI, por sua vez, mobiliza um surpreendente destacamento de adolescentes *nerds*, jogadores de *videogame*, fãs de anime, além de antifeministas e *trolls* criadores de conteúdos de internet cuja verve transgressora e humor perverso tornam difícil distinguir entre “opiniões políticas genuinamente sustentadas” e provocações zombeteiras na chave das “piadas internas” (Ibidem, p. 7).

A propósito desse novo personagem decisivo para as guerras culturais *on-line*, recordamos que ele já foi citado em outros dois momentos desta tese. No capítulo anterior, o *troll* é apresentado com base no inventário de seres imaginários do escritor Jorge Luis Borges (1996), em seu recurso à mitologia escandinava. Essa cosmogonia identifica os *trolls* como seres sórdidos, propensos à demolição de tudo e de todos. Em convergência com a discussão em tela, o personagem mítico e sua forma de se conduzir revelam-se modelares para as formas de atuação digital de atores de extrema-direita. Tanto é que Rodrigo Nunes (2020) enquadra o gesto de Roberto Alvim – o ex-secretário especial da cultura do governo Bolsonaro que reencenou em vídeo oficial a liturgia nazista de Joseph Goebbels – na categoria da *trollagem*, como visto no segundo capítulo. Idelber Avelar (2021, p. 256), em sua análise do discurso da nova direita, comenta que a “a língua da *trollagem*” representa, nos anos recentes, uma modulação própria da internet e, particularmente, da direita digital. Segundo ele, essa língua se constitui com base em “uma constelação de operações retóricas”, sendo as principais delas: o tom “extremamente agressivo” contra o sujeito endereçado, o “modo hiperbólico do discurso”, o quinhão de “humor necessário para manter a atenção”, a “atuação reiterada” nos mesmos canais de comunicação, o abandono de qualquer distinção “entre verdade factual, hipótese não fundamentada e pura invenção”, a ilação sistemática e conspiratória de “algo oculto” e, principalmente, “a adoção de uma ambiguidade acerca da seriedade ou não do enunciado”, de forma que o *trollador* possa desmentir a tempo qualquer acusação em torno da monstrosidade, e ilicitude, de seu posicionamento (Ibidem).

Contudo, não se pode deixar de considerar que o fenômeno das guerras culturais travadas no ambiente digital, assim como sua etapa anterior, é essencialmente *relacional*, o que exige reconhecer que a direita não alucinou sozinha em seu solipsismo impermeável ao contraditório – apesar de a bolha informacional mantida pela nova direita a conduzir a uma dinâmica de retroalimentação mais cerrada e isolada, ao que se soma, ainda, a assimetria produzida por seus métodos no mínimo questionáveis de detratção das pautas e dos representantes da esquerda cultural. Há, pelo menos, dois aspectos coincidentes

compartilhados pelos lados em litígio em seus engajamentos em prol do que entendem ser o *bem*. O primeiro diz respeito à arrogação de *virtude moral* de parte a parte, com o outro, na condição de inimigo, sendo visto como a encarnação do *mal*. O segundo ponto comum condiz à posição *antiestablishment* assumida por ambos os polos mobilizados. As guerras culturais *on-line* são, assim, violentamente pelejadas à parte do *mainstream* midiático, igualmente refutado pelas subculturas de direita e esquerda. Moretto diz, a respeito delas, que seus públicos “não se deixam desafiar” por informações oriundas da mídia tradicional que possam contradizer suas perspectivas, fiando-se tão-somente naquilo que as confirma (MÍDIAS SOCIAIS, 2020). Autocentradas em suas próprias razões, elas se altercam mutuamente sobre problemáticas relativas à condição da mulher, à sexualidade, à identidade de gênero, ao racismo, à liberdade de expressão e à (in)correção política, por exemplo. Se, como sugere Nagle (2017), alguma coisa nas mídias sociais conduz à vaidade política talhada nos termos da verdade e da virtude, por outro lado, os progressistas recebem a pecha e contraem o ônus da seriedade, da prescrição de regras de costumes, do politicamente correto e do autoelogio baseado na superioridade moral, ficando bastante sujeitos, em seus telhados de vidro (senão de cristal), às *trollagens* da extrema-direita – que capitaliza inclusive com a indignação do campo progressista diante delas.

Fazem parte dessa nova sensibilidade *antiestablishment* a chamada “cultura do *meme*” e o repertório correlato de conteúdos produzidos pelos próprios usuários das mídias sociais – imensurável em sua escala, insondável em sua confiabilidade e incontrolável em seus efeitos. É nesse contexto que a direita alternativa adquire espaço inédito, impondo-se cada vez mais mediante a depreciação pública dos valores, causas e personagens progressistas. Essa proeminência ocorre em função da escalada de controvérsias em torno de assuntos de natureza moral, quando a quebra deliberada dos tabus politicamente corretos pelos *trolls* direitistas gera perplexidade e desencadeia reações em cadeia, de lado a lado, “cada qual respondendo com raiva à existência do outro” (NAGLE, 2017, p. 11). Inerente a essa dinâmica relacional é o fato de que os públicos progressistas, particularmente as suas subculturas *on-line*, se tornam mais *sensíveis* às provocações voltadas àquilo que lhe é mais caro, no sentido de se convencerem ainda mais da misoginia, da opressão heteronormativa e do racismo praticados por seus inescrupulosos inimigos reacionários. A questão que se coloca com essas *trollagens* sistemáticas é se os ativistas de direita estão sendo irônicos ou não, até porque a forma mesmo de seus ataques é propositalmente dúbia. Nagle formula o

problema de modo a sustentar sua ambivalência: “É possível que eles sejam ao mesmo tempo parodistas irônicos e atores sérios em um fenômeno de mídia?” (Ibidem).

É nessa ambiguidade estrutural, articulada à interdependência tóxica entre perfis antagônicos e hostis entre si, que o “ultrapuritanismo” da cultura de esquerda é instrumentalizado pelo oponente – ao mesmo tempo que, reciprocamente, a castidade da direita, intolerante e avesso às diferenças, é desafiada pela permissividade da esquerda (NAGLE, 2017, p. 12). A pesquisadora estadunidense situa na década de 2010, mais precisamente a partir do ano de 2012, o período em que vídeos de internet investidos de preocupações morais passam a viralizar (obtendo milhões de visualizações nas mídias sociais) e provocar polêmicas infundáveis entre os representantes da virtude, de um lado, e seus cínicos gozadores, de outro.<sup>286</sup> Estes últimos se valem da hipersensibilidade dos primeiros – para quem quase tudo é considerado “problemático”, “desde de comer *noodles* até ler Shakespeare”, do mesmo modo que enxergam boa parte dos gestos e figuras mais mundanos como “misóginos” e “supremacistas brancos” (Ibidem, p. 11). Com a agudeza analítica necessária para a apreensão das complexidades em jogo, Nagle afirma que “o clamor histérico liberal [no sentido progressista do termo] produziu um terreno fértil para a reação *on-line* de zombaria irreverente e refratária ao politicamente correto” (Ibidem, p. 12).

De acordo com a autora, ao reclamo generalizado da esquerda cultural, denunciador de quase tudo que não convergisse com seus princípios morais mais puros, se seguiu a manifestação escancarada – ou a “saída do armário”, conforme a linguagem das redes – de uma direita declaradamente reacionária, cujos representantes mais destacados fizeram fama justamente “expondo as absurdidades praticadas pelas identidades políticas *on-line*, com sua cultura de acusações de misoginia, racismo, capacitismo, gordofobia, transfobia e assim por diante, lançadas levianamente” (NAGLE, 2017, p. 12). Ou seja, a *virtude moral* progressista forneceu, indireta e reversamente, muita munição para o belicismo da extrema-direita *trolladora*, programaticamente constrangedora da superioridade autoarrogada pelas subculturas de esquerda no plano dos costumes. Em sua busca por “mapear as guerras culturais *on-line* que formaram as

---

<sup>286</sup> Nagle (2017) menciona a esse respeito o vídeo *Kony 2012*, peça audiovisual de uma campanha que denunciava atividades ilícitas envolvendo crianças na guerra de Uganda. Com mais de cem milhões de visualizações nas redes digitais, o vídeo despertou comoção nunca antes vista no público jovem ocidental face a problemas do continente africano, desdobrando-se numa série de petições *on-line* em apoio ao país em questão. Os gestos de compaixão e revolta foram seguidos por uma onda de reações irônicas e zombeteiras daquela que começava a se apresentar como a *nova direita*, numa bateria de piadas dispensadas àqueles que se mostravam sensibilizados e indignados com a situação.

sensibilidades políticas de uma geração”, Nagle identifica mais uma inversão eficaz praticada pela direita alternativa, relativa à sua *forma* de combate (Ibidem). Se o “estilo antimoral transgressivo” dos anos 1960 e 70 estava umbilicalmente associado à militância progressista (feminista, gay, negra e contracultural), servindo inclusive de motivo para sua condenação pelos conservadores, que a ela atribuíam a responsabilidade pela “destruição da civilização”, agora seria a vez da nova direita tomar o ímpeto demolidor para si, desvinculando-o, porém, “de qualquer filosofia igualitária da esquerda ou [mesmo] da moral cristã da direita” (Ibidem, p. 37).

O que se tem a partir da década de 2010, portanto, é um novo capítulo das guerras culturais enquanto um fenômeno transnacional. De acordo com o histórico apresentado nesta seção – baseado na experiência dos EUA, mas ocupado das transposições para a realidade brasileira –, a batalha de base moral conta com três momentos-chave: (1) a insurgência e organização política das minorias de gênero, sexo e raça, nos anos 1960 e 70, (2) a reação atrasada, mas robusta, dos conservadores cristãos, nos dois decênios subsequentes, 1980 e 90, e, por fim, (3) a reconfiguração dos confrontos entre a direita e a esquerda culturais em função de um novo ecossistema informacional, a partir dos anos 2000, com a popularização da internet e a proeminência crescente adquirida pela direita alternativa. Somado a essa transformação drástica nos meios de comunicação e na forma de interação das pessoas (ou perfis), a nova direita tem como trunfo uma juventude radicalizada e arrojada jogando a seu favor, formada por *nerds*, *gamers*, *youtubers*, *incels*<sup>287</sup> e *trolls* movidos por convicções abertamente reacionárias. No Brasil, essa juventude de direita, emblemada pelo Movimento Brasil Livre,<sup>288</sup> teve papel decisivo, por exemplo, na onda de ataques a exposições de arte no segundo semestre de 2017, como veremos em detalhes na próxima seção.

Se a etapa conservadora das guerras culturais nas duas últimas décadas do século XX se distinguiu pela reação brusca aos eloquentes avanços da esquerda cultural nos domínios do feminismo, aborto, homossexualidade, identidade de gênero, ação

<sup>287</sup> *Incels* é a contração de *involuntary celibates* [celibatários involuntários]. Trata-se de uma caracterização masculina, representativa daqueles que se veem afetiva e sexualmente rejeitados, mantendo-se virgens.

<sup>288</sup> Movimento que representa a contraface conservadora do MPL – Movimento Passe Livre, organização horizontal de esquerda criada em 2005, durante o Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, responsável por levar milhões de pessoas às ruas das principais capitais brasileiras, em 2013, contra os aumentos nas tarifas do transporte público. Dando a ver a relacionalidade do processo de ascensão da extrema-direita no país, ao longo da década de 2010, o MBL captura – inclusive mediante a adoção de sigla similar – a combatividade *antiestablishment*, ou antissistêmica, do MPL, canalizando a verve transgressora do movimento pela tarifa zero e pela ampliação das responsabilidades do Estado para, nas antípodas, agendas neoliberais de desidratação desse mesmo Estado e desarticulação das já parcas políticas de bem-estar social, associando-as oportunisticamente à defesa de valores morais tradicionais.

afirmativa, arte, pornografia, configuração familiar, entre outros, sua fase seguinte, eminentemente *on-line*, conjuga premissas de direita com a irreverência, ironia e quebra de tabus, numa espécie de *disfarce satírico* do reacionarismo mais antiquado. Em contrapartida, a direita alternativa rompe com compromissos e valores do conservadorismo, abandonando a devoção religiosa, a retidão moral e os princípios da família tradicional, por exemplo. De acordo com o diagnóstico de Nagle (2017, p. 51), a cooptação do estilo transgressor – típico do progressismo contracultural dos sessenta e setenta – pela direita rediviva e digital a converte em algo que “está mais no espírito dos *trolls* de comentários desbocados do que no estudo da *Bíblia*, mais no *Clube da Luta* do que nos valores familiares, mais alinhado com Marquês de Sade do que com Edmund Burke”. É, portanto, esse novo *amálgama* que temos que considerar em nosso relato sobre a defenestração da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), objeto de campanha hábil em *produzir pânico* naqueles que, diferentemente dos *trolls*, ou *trolladores*, se agarram nos preceitos bíblicos e defendem os valores cristãos e da família. Com essas caracterizações e imbricações devidamente apontadas, podemos dizer que as lentes de nossa formiga míope passam a contar com a armação necessária para mantê-las fixas à sua cabeça, diante de seus olhos limitados e vista curta – condutores de nosso apetite descritivo-analítico.

#### **4.5 Mobilizando o instrumental descritivo-analítico para desdobrar as controvérsias geradas pelos atores-rede do “caso Queermuseu”**

Para percorrer as galerias obscuras de nosso caso de estudo derradeiro – justamente aquele que nos levou a dar uma série de passos atrás, antes de, por fim, podermos encará-lo de frente –, devemos recapitular o que já vimos, até agora, a respeito do cancelamento da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, em setembro de 2017. Entre as menções preliminares ao caso, nos três últimos capítulos da tese, incluindo este, tivemos oportunidade de preparar uma trinca de instrumentos conjugados de descrição e análise, a nosso ver imprescindível para o acompanhamento e o relato das controvérsias em torno da mostra promovida, e depois censurada, pelo Santander Cultural. Referimo-nos, além das lentes de observação (reveladoras de atos de recepção complementarmente confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários) e da armação que as emoldura e as fixa na cabeça da formiga (apta a enquadrar dilemas inerentes às guerras culturais), à rede de atores múltiplos em plena atividade na campanha de repúdio ao evento artístico de Porto Alegre. Nossa incursão nesse caso, a partir daqui, *condiciona*

e *incrementa* o uso desses óculos com a atenção dispensada aos vários atores-rede implicados na polêmica. Como veremos, eles são bem mais diversificados e numerosos do que os detratores de primeira hora da exposição. Destarte, *ator* passa a ser, em nossas visadas mediadas por tais implementos, todo e qualquer *actante* – seja ele humano ou não – gerador de efeitos, diferenças e consequências na situação em tela, entendida como uma *teia de agências*.

Recordamos, para efeito de reabertura dos condutos por onde se processa o combate sobre a curadoria assinada por Gaudêncio Fidelis, que a narrativa responsiva que adquiriu maior poder de influência, a ponto de provocar o fechamento antecipado da exposição, foi a de que a “Queermuseu” *fazia apologia à zoofilia e à pedofilia, assim como vilipendiava símbolos religiosos*. Já dissemos que essa versão paranoica, vastamente difundida pelas mídias sociais, se baseava em um número reduzido de obras presentes na exposição, sendo replicada majoritariamente por perfis na internet de pessoas que não chegaram a visitar a mostra. As obras cujas imagens mais foram replicadas – em chave abominadora – em redes como o Facebook, Instagram, Twitter e YouTube foram: *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão; *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (ambas de 2013 e pertencentes à série *Criança viada*), de Bia Leite; *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; e *Et Verbum* (2011), de Antonio Obá. Também o par de macacões de *O eu e o tu* (1967), proposição relacional histórica de Lygia Clark em torno da percepção e inversão dos padrões de gênero masculino e feminino, esteve na mira dos repudiadores da mostra. No registro de análise com que estamos operando, tanto o partido curatorial de Fidelis quanto os trabalhos artísticos que o integram são percebidos como *atores*, na medida em que atraem a atenção e produzem efeitos em *outros*, mutuamente, em rede. Acrescente-se à lista de actantes derivados da exposição o seu projeto para captação de recursos, o encarte de apresentação ao público e o material pedagógico elaborado pela equipe de arte-educação do Santander Cultural, este último com abordagens didáticas de aspectos da exposição, para uso dos professores, com foco na valorização da diversidade. Esses documentos são aludidos pelos detratores em sua campanha.

O projeto de exposição submetido em comum acordo com o Santander Cultural ao Ministério da Cultura (MinC) – a fim de obter autorização para o uso de recursos de isenção fiscal da instituição financeira da qual o centro cultural é um braço, via Lei Rouanet (Lei Federal de Incentivo à Cultura) – apresenta os aspectos centrais do partido curatorial a cargo de Fidelis. Nele, pode-se ler que a mostra “reunirá cerca de 120 obras

de arte brasileira nas mais diversas modalidades”, com vistas a “explorar a *diversidade* na arte e na cultura contemporânea, através de um conjunto de obras que percorrem um arco histórico de meados do século 19 até a contemporaneidade” (QUEERMUSEU, 2017, p. 1, grifo do autor). Na prática, porém, a única peça oitocentista que esteve presente na exposição foi o óleo *Busto de jovem* (1889), de Pedro Américo. Em compensação, a montagem em Porto Alegre reuniu não cento e vinte, mas 264 obras artísticas, justapondo de maneira não cronológica produções nacionais dos séculos XX e XXI, em suportes variados: pintura, escultura, gravura, desenho, fotografia, colagem, vídeo, objeto, indumentária. Anunciada pelo curador como “a primeira exposição sobre o assunto” no país, a mesma pretendia “dar projeção à cultura contemporânea, através das inúmeras questões de gênero”, investigando suas ressonâncias “nos objetos, [nos] hábitos, no comportamento, nos costumes, na moda, na diversidade comportamental e geracional, na evolução estética, nas manifestações do corpo através da história e, em última análise, na construção da arte” (Ibidem). Um ato falho ortográfico, no trecho sobre os benefícios socioculturais da “Queermuseu”, não poderia passar-nos despercebido, quando é assinalada a “sua contribuição para o expectador [*sic*] contemporâneo” (Ibidem). De fato, seus detratores *viriam abandonar* essa posição, revelando-se “ex-espectadores”, senão traidores mesmo desse papel.

Quanto aos termos que, fundidos, dão título à sua proposta curatorial, Fidelis elucida se tratar de um museu provisório, um tipo de “museu sem paredes” – em referência ao *museu imaginário* concebido por André Malraux com base nas oportunidades de convivência imagética facultadas pela reprodução fotográfica de obras de arte e outros artefatos –, o que o subsidia conceitualmente em seu delineamento de um conjunto expositivo situado “para além dos parâmetros restritivos do cânone artístico” (Ibidem). A possibilidade de *incluir* em uma mostra com respaldo e visibilidade institucionais o que está fora do cânon e, particularmente, aquilo que se desloca das normas de comportamento e gênero encontra na expressão *queer* uma senha oportuna em sua polissemia. Como adiantado por nós em nota no segundo capítulo, o vocábulo em inglês designa, originalmente, algo ou alguém “estranho”, “esquisito”, “bizarro”, funcionando como forma de estigmatização de minorias sexuais. Tendo sido reapropriada por parcelas da comunidade LGBTQIA+, nos anos 1990, em sinal reverso, com conotação *afirmativa*, a noção é reinvestida de novos significados e potências, tendo esvaziada sua acepção depreciativa das identidades representadas pelas letras da sigla. Ao mesmo tempo que é capaz de abrigar, e valorizar, tendências comportamentais desviantes,



antinormativas, o termo *queer*, quando associado a *museu*, sugere a chance de se abranger criações artísticas *diversas* no âmbito institucional, no sentido das pluralidades comportamentais, sexuais, identitárias e estéticas.

É nessa plataforma conceitual que estão inscritos, entre tantos outros, os trabalhos artísticos destacados anteriormente em função da ampla repercussão que produziram, bem como da enorme atenção que receberam (principalmente nos meios digitais) por parte de públicos chocados e indignados com os pretensos sacrilégios e apologias praticados principalmente por seus conteúdos temáticos – o que denota o poder de atuação e afetação das obras artísticas como atores não humanos. A começar por *Cena de interior II*, óleo sobre tela, medindo 120 x 110 cm, em cuja superfície encontram-se representados, ao estilo de *Kama sutra* [Dissertação sobre o amor, em sânscrito], mediante emulação pictórica do papel de arroz, quatro grupos que praticam sexo de modo explícito. Do alto para baixo, vê-se duas mulheres orientais lésbicas (figuradas de ponta-cabeça) explorando suas vaginas, seguidas de um casal interracial, ela oriental e ele negro, copulando sobre uma rede; da metade do quadro para baixo, aparecem dois jovens brancos mantendo relação sexual com o que parece ser um cordeiro e, por fim, dois homens brancos introduzindo o pênis na boca e no ânus de um rapaz negro. No projeto de exposição encaminhado ao MinC, para o aval de captação por meio da Lei Rouanet, essa obra é brevemente apresentada pelo curador em seus aspectos histórico, crítico e ficcional – perspectiva que será totalmente desconsiderada pelos abominadores da imagem. No verbete dedicado à obra, Fidelis pontua que “a dimensão histórica da colonização e as influências transculturais são fundamentais para entendermos características *queer* na produção artística”, sugerindo que a metáfora pictórica trazida por *Cena de interior II* permite indagar um “processo histórico [em que] o corpo é também sujeito das circunstâncias que atravessam a subjetividade e sobre a qual diversas forças estão em permanente ação”, cabendo à arte abordá-las criticamente (QUEERMUSEU, 2017, p. 17). Varejão, todavia, afirma em entrevista para o *El País* que sua “compilação de práticas sexuais existentes”, para efeito artísticos, “não visa julgar essas práticas”, e sim oferecê-las ao exame dos públicos (MENDONÇA, 2017).

Outro actante na geração de pânico junto à audiência que se vira moralmente ameaçada é o díptico formado por *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano bafônica e Luiz França She-há*, duas telas justapostas, de um por um metro cada, tingidas com tinta *spray*, acrílica e óleo. Sua figuração é despojada, combinando contornos marcados, manchas de cor escorridas e palavras gravadas com estêncil. Estas replicam os

termos veiculados pelos títulos das pinturas, acrescidos de “criança viada”, expressão que nomeia a série, estampados sobre as representações estilizadas de corpos infantis em poses desafiadoras dos padrões heteronormativos. As criações plástico-discursivas se baseiam em imagens fotográficas de um perfil de rede social, da plataforma Tumblr, organizado pelo jornalista Iran Giusti, igualmente intitulado “Criança Viada”, que hospedava e exibia retratos de internautas LGBTQIA+ em suas infâncias, quando trejeitos homossexuais já os caracterizavam. Ecoando as manobras semânticas por que passou o conceito *queer*, a obra exhibe crianças sorridentes, desviantes e seguras de si, buscando justamente “celebrar esses traços, que durante a infância foram motivo de xingamentos e violência”, nas palavras da artista Bia Leite (LEITE *apud* DIAS, 2017).<sup>289</sup> Essa inversão questiona, ademais, o *bullying* sofrido por tais pessoas no passado e por muitas crianças no presente – intenção que igualmente se mostrará nula aos olhos dos detratores da obra.

Há também o par de obras acusadas de agenciar injúrias contra símbolos sagrados cristãos. Uma delas é *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, pintura em acrílico sobre tela, medindo 150 x 125 cm, cuja moldura emula o estilo tradicional e é seccionada de modo a enquadrar somente os quatro ângulos da superfície pictórica figurativa. Na imagem em *trompe-l'oeil*, de acentuada ilusão tridimensional, o Cristo crucificado aparece sobre uma espécie de altar no qual repousam itens como computador, garrafa de Coca-Cola, revólver, maçã, velas, lata de sopa e um retrato de Marilyn Monroe à la Andy Warhol. Na cruz, Jesus aparece de ténis e com quatorze braços extras, em alusão à deusa hindu, além dos dois membros pregados na tábua horizontal. Em suas muitas mãos surgem signos representativos da religião cristã, do consumismo ocidental e da guerra. Enquanto para o artista o que está em jogo na imagem “é uma crítica à Igreja, de como a instituição nos empurra as coisas”, para seus difamadores ela não passará de vilipêndio a um ícone religioso supremo (BARIL *apud* SIMÕES, 2017). A outra é *Et Verbum* [E o verbo], formada por uma caixa de madeira (40 x 54 x 14 cm) contendo grande quantidade de hóstias (não consagradas) em cujas faces estão escritas, mediante uso de corante alimentício, palavras relativas a partes e fluídos corporais, tais como: “vulva”, “pênis”, “cu”, “boca”, “língua”, “saliva”, “suor”, “gozo”, “sangue”. O título do trabalho faz referência à frase em latim enunciada em missas católicas, *et verbum caro factum est* [e o verbo se fez carne], representativa da transformação da palavra em corpo, no caso, de

---

<sup>289</sup> Tendo feito recentemente a transição de gênero, Bia Leite atualmente se apresenta no masculino.

Cristo. A obra, assim como outras desse artista, tem por lastro sua formação católica na infância, além das experiências de racismo e exclusão que sofrera na condição de pessoa negra, abordando as relações entre a existência de Cristo, representada pelas hóstias, e a dos mortais comuns, com seus fluxos, desejos e dores – comparação que não será tolerada pelos repudiadores do objeto artístico resultante de uma *apropriação* (DESTAQUES, 2018).<sup>290</sup>

Amarrando a lista das obras-actantes produtoras de temor e consternação nas sensibilidades ultraconservadoras, reativas à “Queermuseu”, está *O eu e o tu*, proposição integrante da série histórica clarkiana *Roupa-corpo-roupa* (1967), formada por um par de macacões interligados por tubo flexível, costurados em material vinílico, encimados por capuzes e permeados por seis fendas prontas para serem exploradas por quem os veste. Assim como *Cena de interior II*, esse é outro dos dezoito trabalhos contemplados com verbete específico no projeto apresentado ao MinC, o que demonstra sua posição-chave na proposta curatorial de Fidelis – ao passo que as obras comentadas no projeto são designadas como “exemplares da estratégia de estruturação dos diversos vetores e abordagens que a exposição irá adotar” (QUEERMUSEU, 2017, p. 2). Ali, consta que as cavidades das vestes trazem materiais diversos para manipulação tátil por parte de quem se paramenta e interage com o par do sexo oposto.<sup>291</sup> Sacos plásticos com água, buchas de palha de aço, blocos de espuma e superfícies de borracha são alguns dos elementos presentes nos vãos preparados para serem adentrados e tocados – sendo que cada recurso evoca partes, formas e texturas do corpo do homem e da mulher. A indumentária sugere que os participantes toquem o corpo guarnecido um do outro, “identificando assim sensações que alteram a percepção de gênero, permitindo experienciar características femininas e masculinas, inversamente” (Ibidem, p. 9). Esse tipo de experimento causará espécie nos guardiões do gênero e do sexo “biológicos”.

A revisão dos *atos de recepção* performatizados pelos detratores de primeira hora dessas e de algumas outras obras integrantes da “Queermuseu” – que estiveram de corpo presente no Santander Cultural, registrando e comentando partes da exposição –, bem

<sup>290</sup> Como já mencionado neste capítulo, é também de Antonio Obá a performance *Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo* (2015), na qual o artista raspa a imagem em gesso de Nossa Senhora Aparecida, deixando que a poeira branca se deposite sobre seu corpo nu.

<sup>291</sup> Fazemos menção a isso no segundo capítulo, a partir de um registro integrante de *Arquivo para uma obra-acontecimento* (\*AMD), em que o artista David Medalla relata uma situação descontraída envolvendo *O eu e o tu*, ocorrida em Paris, nos anos 1960, quando o escultor Sérgio Camargo, junto com sua esposa Aspásia Camargo, aceita vestir o macacão, sem, contudo, se deixar afetar pela experiência propiciada pelo dispositivo e por seus materiais.

como a introdução e o detalhamento dos gestos receptivos manifestos pelos abominadores digitais da mostra, ligados ao Movimento Brasil Livre – que orquestraram a campanha de repúdio exclusivamente por meios remotos –, se dá de duas formas conjugadas, a exemplo do ensaio preliminar ensejado pelas controvérsias em torno do aborto na 31ª Bienal de São Paulo (2014). De um lado, pela via do discernimento e desdobramento dos atores-rede em atividade no curso da polêmica e, de outro, pelo crivo das quatro lentes que se complementam entre si, forjadas com base no exercício tipológico realizado junto ao *Anedotário públicos dos públicos* (2020-), que por sua vez deriva de nossa lida com o *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-), com o foco gradualmente direcionado para os teores e formas *intolerantes* emergidos das situações relatadas, indiciadores de combates próprios das guerras culturais contemporâneas. A seguir, nossa *tipologia de recepção* é apresentada de maneira esquemática, com os quesitos “tipos” e “características” adquirindo primazia em nossa tarefa de descrição e análise do “caso Queermuseu”.

<b>Tipos</b>	<b>Subtipos</b>	<b>Características</b>
Confrontadores	Gatilhos; Trocadilhistas; Pregadores de peça; Iconoclastas; Difamadores; Porcos; Adulteradores; Repudiantes; Evasivos; Silenciosos; Aspirantes; Indignados; Enfurecidos; Linchadores; Espancadores; Acusadores; Bolinadores; Ladrões; Cortineiros; Irônicos; Rasuradores; Fantasma; Bairristas; De prontidão; Surradores.	Impulso antagonista; Contraste de referências, critérios e valores; Tendência à polarização; Postura combativa; Batalha pelo aceitável; Disputa pelo “bem”; Geração deliberada de tensão; Inversão da posição enunciativa; Furor nos modos de endereçamento; Discrepância estética, cultural e ideológica; Incompatibilidade nos crivos moral e valorativo; Expressão estridente e violenta; Motor colérico e intolerante; Forma e teor hostis e indecoros.
Narradores	Conspiratórios; Fofoqueiros; Frustrados; Altruístas; Evocativos; Desaparecidos; Edificantes; Zombeteiros; Artistas; Afetivos; Emuladores; Aquários; Criativocionistas; Piadistas; Fabulistas; Ordenadores de afazeres; Republicanos; Politicamente incorretos; Parodistas; Licenciosos; Imagéticos; Esteticistas;	Contação de histórias idiossincráticas; Apreensão enviesada de obras e curadorias; Ostentação pública de fábulas; Visão de mundo refratária aos vislumbres da arte; Veiculação oral, textual, imagética e performática; Captura e distorção dos discursos artísticos; Formulação paranoica, delirante e polêmica; Apego aos temas da arte; Interpretação moralmente orientada;

	Compadecidos; Desviantes; Deturpadores.	Denúncia da pretensa depravação dos agentes da arte; Ambivalência dos relatos; Combinação de retidão moral, pregação e proselitismo com irreverência, incorreção política e assédio.
Obsessivos	Vítimas; Agitadores; Consumistas; Gulosos; Miradores; Aniquiladores; Trapaceadores; <i>Selfiers</i> ; Afanadores; Que se recusam a partir; Loucos de palestra; Fotografadores; Enlouquecidos; Mais interessados no celular; Melodramáticos; Homofóbicos; Devoradores; Autistas; Sugestionados; Eufóricos; Decepcionados; Miméticos; Tementes; Militaristas; Examinadores.	Carga compulsiva; Viés obstinado, obcecante e obsedante; Deserção de critérios crítico-rationais; Atitude e discurso reiterativos; Importunação de quem pensa diferente; Extroversão de ideias fixas; Investimento em contrassensos, excessos e barbaridades; Aferro a sentimentos e ideias desarrazoados; Impertinência; Lógica peculiar endógena; Ridicularização e achaque; Intransigência e animosidade; Emoção moldada pelo pânico moral; Temor do outro; Rompante fóbico e execrador; Fixação pelos valores familiares; Fanatismo religioso; Reação agressiva.
Arbitrários	Repressores; Desavisados; Resistentes; Equivocados; Mal-entendidos; Baderneiros; Contaminadores; Ignaros; Declinadores; Improvisadores; Tocadores; Solitários; Esteticamente decaídos; Tumultuadores; Cismados; Confidentes; Que querem encontrar dinossauros; Admoestadores; Explicadores; Que correm pelas galerias; Sonegadores; Manuseadores; Canônicos; Domingueiros; Trepados.	Natureza caprichosa; Voluntarismo e impulsividade; Decisão individual; Ensimesmamento; Ação e discurso guiados pelo que dá na veneta; Escárnio dos códigos artístico-institucionais; Desprezo às regras de decoro e urbanidade; Ausência de base lógica; Recrudescimento da coerência interna; Veleidade; Rasura do contrato social; Posicionamento baseado na própria consciência; Constrangimento de quem não compactua com seus princípios; Conduta de corte autoritário; Atropelo dos pactos; Arbítrio anulador das diferenças; Repulsa acachapante; Tom intimidador; Arte como espantalho de versões conspiratórias da realidade.

É da confluência entre os tipos e características, além dos subtipos, expostos no quadro que haurimos as lentes para o exame das *operações receptivas* agenciadas pelos repudiadores da exposição de Porto Alegre, a fim de discernir o que está em jogo em seus protestos informados pelas guerras culturais. O fato de que seus pleitos reflitam as

batalhas em torno de convicções morais relacionadas ao sexo, ao gênero e à religião, aliás, representa um indicativo de que suas ações *participam* de uma rede que extrapola, e muito, a “depravada” exibição promovida pelo Santander Cultural. Se, por um lado, essas lentes nos facultam a percepção das inflexões e particularidades das atividades exercidas pelos abominadores de obras que, para eles, “incitam práticas criminosas”, por outro, elas também nos auxiliam numa apreensão ampliada das controvérsias em questão, na medida em que vamos notando que os gestos de repúdio integram uma *rede de atores bem mais extensa*. Nesse sentido, não basta observar as conexões e agências desencadeados por atores humanos, tampouco captar os liames e efeitos suscitados pelos objetos que gozam de maior evidência, uma vez que suas atividades estão envolvidas e são instigadas por uma multiplicidade de outros vínculos e atores menos notórios, mas tão atuantes e influentes quanto, como verificaremos. Para fins didáticos, listamos a seguir, em ordem alfabética e sem esgotá-los, os agentes-vínculos – humanos e não humanos – incidentes em nossa descrição e análise do “caso Queermuseu”, destacando que também nossas lentes estão incluídas entre eles, justamente por cooperar com o desdobramento do caso em forma de relato, buscando produzir diferença no curso das coisas.

<b>Atores-rede envolvidos<sup>292</sup> no “caso Queermuseu”</b>	
<b>Humanos</b>	<b>Não humanos</b>
Advogados Agentes financeiros Arquidiocesanos Arte-educadores Artistas Ativistas de direita Blogueiros Católicos Classe artística Clientes do banco Santander Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado Comissões Parlamentares de Inquérito da Lei Rouanet e dos Maus-tratos (Contra)públicos Curadores Deputados Federais Documentaristas	Algoritmos <i>Anedotário públicos dos públicos</i> <i>Arquivo Mediação Documentária</i> Artigos de opinião Banco Santander <i>Bíblia</i> Câmaras de eco Câmeras de vídeo <i>Código Penal</i> Conceitos de arte Encarte de apresentação da exposição <i>Estatuto da Criança e do Adolescente</i> Exposição “Queermuseu” Facebook Filtros bolha Fotografias “Gayzismo” Guerras culturais

<sup>292</sup> A expressão “atores-rede envolvidos” quer sugerir que os actantes listados tanto abarcam quanto são abarcados pela trajetória dos acontecimentos, assim como por seu relato.

<p>Estudantes Evangélicos Ex-militares Funcionários do Santander Cultural Gestores culturais Jornalistas Lideranças políticas Massas digitais Mediadores culturais Ministros de Estado Movimento Brasil Livre Padres Pais ultraconservadores Pareceristas da Lei Rouanet Parlamentares Pastores Pesquisadores Policiais militares Prefeitos Presidente do Santander Procuradores públicos Professores Secretários municipais Seguranças patrimoniais Senadores Servidores públicos Sociedade civil Youtubers</p>	<p>Hóstias “Ideologia de gênero” Imprensa Internet Kit pedagógico “Escola sem homofobia” Lei Rouanet Lentes da formiga míope <i>Lócus Online</i> Material pedagógico da “Queermuseu” Nota institucional do Santander Cultural Obras de arte Partido curatorial da exposição Postagens nas mídias sociais “Programa Escola sem Partido” Projeto de Lei do Senado “<i>Queer</i>” <i>Rádio Gulaíba</i> Robôs de internet Rumor paranoico Sigla LGBTQIA+ Santander Cultural “Sistema de crenças Olavo de Carvalho” <i>Smartphones</i> Terço Twitter Vídeos WhatsApp YouTube</p>
--	---

Isso que estamos chamando de “caso Queermuseu” condiz, especificamente, ao relato que tecemos a respeito dele, a partir do que a nossa *etnografia textual* seja capaz de reunir e desenvolver em termos descritivos, analíticos e compreensivos do fenômeno. Nosso relato se vale, sobretudo, dos efeitos e diferenças gerados pelos atores em rede, organizando-os e traduzindo-os com o fito de reapresentá-los de modo que seja possível captar suas concatenações – e disjunções. Como uma nova versão retrospectiva, em meio a tantas outras,<sup>293</sup> disposta a desdobrar as controvérsias em curso naquele segundo semestre de 2017, o “caso” relatado nesta (e como esta) seção parte do princípio de que

<sup>293</sup> Essas “versões” comparecem, sem esgotá-las, em publicações como: *Políticas Culturais em Revista* – Dossiê Censura e políticas culturais, Salvador, v. 11, n. 1, jan./jun., 2018; *Jacaranda* (Brazilian Art Under Attack!), Rio de Janeiro, n. 6, 2018; *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018; *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*. Organização, curadoria e textos de Gaudêncio Fidelis. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018; *Palíndromo* – Seção Temática, Florianópolis, v. 9, n. 19, 2017; *Quarta Parede* – Dossiê Cena e censura, Recife, v. 1, n. 1, 2017; *Cult* – Dossiê Arte e autoritarismo, São Paulo, dez. 2017; *Select* – Censura|Autocensura: Moralismo Contra a Arte, São Paulo, dez. 2017; *Fórum Permanente* – Dossiê Cortina de fumaça: O Falso Moralismo, São Paulo, atualização contínua; *Observatório de Censura à Arte* – Nonada – Jornalismo Travessia, Porto Alegre, atualização contínua; e *A arte como inimiga: As redes reacionárias e a guerra cultural* (2013-2021). Brasília (DF), 2021. Tese (Doutorado) de Márcio Tavares dos Santos – Programa de Pós-Graduação em Arte – Instituto de Artes / Universidade de Brasília.

os dilemas acerca de “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” vigem *enquanto* são enunciados e circulados publicamente, sendo expostos ao escrutínio público. O texto-gatilho de Cesar Augusto Cavazzola Jr. (2017) (\*AMD), advogado e professor de Direito em Passo Fundo (RS), é emblemático desse processo, tendo em vista que seu artigo de opinião publicado pelo portal *Lócus Online*,<sup>294</sup> em 6 de setembro daquele ano, *inaugura* tanto a sequência que desembocará no fechamento antecipado da exposição quanto nossa própria sistematização em torno dos atos de recepção *confrontadores* da mesma. As linhas redigidas após a visita ao Santander Cultural, tidas como a primeira manifestação aberta de repulsa moralizante à curadoria de Fidelis, comunicam a indignação de seu autor com o que ele chama, no léxico das guerras culturais, de “ataque à moral e aos bons costumes” (Ibidem). Esse é o “fato” que a *obsessão corretiva* de suas imputações repudia veementemente, convocando outras pessoas a fazerem o mesmo, num tipo de intervenção que deflagrará, na condição de actante, uma série de outros gestos de abominação à mostra e, além deles, o nosso próprio relato à maneira de um “caso”.

É chegado o momento, portanto, de agregar ao que já antecipamos a respeito dele nos últimos três capítulos, inclusive neste, os pormenores das discursividades e condutas dos detratores de primeira hora da “Queermuseu”, decupando-as mediante as lentes de nossa formiga míope, além de assinalar suas intersecções com as guerras culturais e de discriminar as diferenças produzidas pelos múltiplos atores em atividade. Na sequência disso, acrescentaremos as manobras suplementares empreendidas pelo Movimento Brasil Livre, responsável por orquestrar e amplificar digitalmente a campanha de repúdio à exposição. Os confrontadores de primeira hora da mostra são, além de Cavazzola Jr., os blogueiros Felipe Diehl e Rafinha BK, com suas presenças truculentas no ambiente expositivo, registradas por cada um deles em vídeo. Retomando a sequência pelo advogado que assina o texto precursor dos ataques, notamos que sua abordagem avessa ao conjunto artístico em exibição é costurada por uma *narrativa* formada por (i) título deliberadamente bombástico (“Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porta Alegre”), (ii) conjunto de treze registros fotográficos das obras efetuados de forma amadora, *in loco*,<sup>295</sup> (iii) aspas glosadas do presidente do Santander e

<sup>294</sup> Disponível em: <<https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre>>. Acesso em: 31 dez. 2022.

<sup>295</sup> Por ordem de aparição e considerando que cada fotografia apresenta, eventualmente, mais de uma obra em exposição, estes são os trabalhos artísticos registrados pela câmera do visitante indignado: *Travesti da lambada e deusa das águas* e *Adriano bafônica e Luiz França She-há* (2013), de Bia Leite; *Tirésias revela*



do curador da “Queermuseu”, (iv) críticas à discussão de gênero, ao termo *queer*, à sigla LGBTQIA+ e à ideia de “minorias”, (v) compreensões sobre a natureza da arte, além de (vi) apontamentos de rechaço à Lei Rouanet (CAVAZZOLA JR., 2017).

O título do artigo de Cavazzola Jr. (2017) denota *obsessão* na desproporção da acusação que enuncia. Ao enxergar incitação à pedofilia, prática de pornografia e profanação das tradições artística, familiar e cristã nas obras fotografadas em particular, e na exposição em geral, o escriba nos deixa ver suas *ideias fixas* sobre temas nevrálgicos dos dilemas morais e das batalhas culturais correlatas que, como visto neste capítulo, passam a ocupar o centro do debate público e das disputas políticas.<sup>296</sup> Referimo-nos ao entendimento da infância e do processo de formação das crianças e adolescentes, ao lugar da sexualidade e do erotismo na vida em comum e, também aí, ao estatuto dos cânones artísticos, dos padrões familiares e dos símbolos religiosos. Encimada por essa manchete, ou lide, sua denúncia em forma de texto demonstra o quão moldado pelo *pânico moral* encontra-se seu sentimento diante das obras artísticas que lhe causam desconforto, assim como da curadoria que as reúne, transpondo-o ao leitor – entendido como potencial cúmplice de tal repulsa. O fato de sua *narrativa desarrazoada*, ilustrada pelas imagens produzidas no local de exibição, com alertas de “veja isso”, circular num *website* ultraconservador sugere que sua difusão se restringe a uma audiência parcial, propensa a *vieses de confirmação* e, ato contínuo, a se deixar inflamar por visões conspiratórias que reiterem as suas próprias – no interior das bolhas e câmaras de eco (Ibidem).

Quanto às aspas extraídas por Cavazzola Jr. (2017) do encarte de apresentação da exposição, representativas dos argumentos do presidente do Santander à época, Sérgio Rial, e do curador da “Queermuseu”, Gaudêncio Fidelis, notamos em sua glosa combativa *apreensões enviesadas* dos conceitos e valores expostos pelo par. A título de exemplo, quando Rial sustenta que a mostra acolhida pela instituição que preside dialoga com “um

---

*a vinda de São Sebastião* (2016), de Thiago Martins de Melo; *Cabeça coletiva* (1975), de Lygia Clark; *X* (2013), de Willian Santos; *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril; *Beach Triptych* [Triptico de praia] n° 10 (anos 1980), de Alair Gomes; *Fim de jogo* (2010), de Gilberto Perin; *Is a Feeling* [É um sentimento] (2013), de Cibelle Cavalli Bastos; *Et Verbum* [E o verbo] (2011), de Antonio Obá; *Abusada São Paulo #10* e *Abusada São Paulo #3* (2013), de avaf (assume vivid astro focus); *Come/Cry* [Vem/chora] (2008), de Maurício Ianês; *Sem título, da série Ecléticos* (2001), de Marcos Chaves; *Last Resort* [Último recurso] (2016), de Felipe Scandelari; *Midas* (2010), de Armando Queiroz; *Sem título* (2007), de Edgard de Souza; *Fuck* [Foder] (2016), de Danillo Villa; e *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão.

<sup>296</sup> Sustentamos esse argumento no texto de apresentação do Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto, organizado em parceria com Pablo Ortellado. Cf. ORTELLADO, P.; SILVA, D. M. As disputas políticas no campo da cultura. In: *Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto*. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 8-21.

conceito no qual realmente acreditamos”, referindo-se com isso à “diversidade observada sob aspectos da variedade, da pluralidade e da diferença”, Cavazzola Jr. escarnece da aposta do Santander nesse valor em específico (RIAL *apud* CAVAZZOLA JR., 2017). “Um sujeito para o qual não há diferença nenhuma entre uma laranja e uma mexerica” (CAVAZZOLA JR., 2017), esse é o veredicto do professor de Direito de Passo Fundo em desdenhosa refutação à compreensão de Rial de que, ao cotejar “a realidade das obras e do mundo atual”, a mostra promove uma discussão profícua e necessária sobre “questões de gênero” (RIAL *apud* CAVAZZOLA JR., 2017). À perspectiva corporativa e instrumental do executivo do banco, que entende a diversidade como “impulsionadora da criatividade e da eficiência”, Cavazzola Jr. atribui mera “confusão entre processo criativo e necessidade de expor intimidades”, evidenciando a *carga moral* de sua interpretação denunciante (Ibidem).

De acordo com a visão fóbica do idiossincrático narrador, esse equívoco estaria no cerne da plataforma curatorial assinada por Fidelis, hipoteticamente responsável pela subversão do processo criativo *em* escancaramento de privacidades e, ainda, da arte *em* pouca vergonha: “o curador da exposição pode até ter doutorado em história da arte, mas certamente arte não é a sua especialidade, apenas confusão” (CAVAZZOLA JR., 2017). Em sua batalha pelo aceitável e na luta pelo “bem”, o escrevinhador antagonista recrimina o curador por supostamente “perverter a arte” e por seu pretenso intuito de provocar “um curto-circuito cerebral” naqueles que tomam contato com a exposição acolhida pelo Santander Cultural. É aí que entra em pauta, pela óptica compulsivamente refratária aos vislumbres da arte contemporânea, o museu provisório ensejado pela “Queermuseu”. Cavazzola Jr. deprecia, nesse sentido, a problematização de Fidelis em torno do “caráter patriarcal e heteronormativo do museu”, assim como a sua proposta de “pensar fora da norma [mediante] um deslocamento, ao menos temporário, no conceito de museu” (FIDELIS *apud* CAVAZZOLA JR., 2017). Eis o que pensa a respeito do curador o manuseador reativo do encarte do *museu queer*: “Para sujeitos assim, a tradição não tem qualquer papel numa sociedade a não ser oprimir desejos insaciáveis” (CAVAZZOLA JR., 2017). Leia-se: desejos *abomináveis*.

A relativização da norma e da tradição pelo termo *queer*, em acepção positivada, acende a luz de alerta para o obstinado defensor da heteronormatividade e dos valores da família tradicional, que protesta de maneira *arbitrária*, constrangendo quem não pensa, e não é, como ele: “Observe como um depravado começa a perverter o vocabulário da língua portuguesa” (CAVAZZOLA JR., 2017). Imoral, devasso, pervertido e indecente,

essa é a figura do curador pintada por Cavazzola Jr. em seu libelo leviano. Em registro conspiratório, ele acrescenta que o vocábulo funcionaria duplamente, tanto para revogar a norma estabelecida como para instaurar uma espécie de norma outra – o chamado “gayzismo”, neologismo cunhado pela extrema-direita para difamar a militância gay. O alarme dispara de vez quando o advogado passo-fundense lê que “o termo *queer* mostra-se instrumento para subverter a consolidação de uma política de identidade essencialista, uma vez que este permite a derrubada de barreiras de gênero” (FIDELIS *apud* CAVAZZOLA JR.). Em seu posicionamento confabulador, o texto-réplica de repúdio propõe que “mudanças desse tipo no vocabulário geram uma verdadeira confusão irreversível na cabeça das pessoas, sobretudo nos estudantes em processo de formação”, deixando-nos entrever em seu protesto o dogma da soberania parental na formação das novas gerações, típico dos combates culturais levados a termo pelo campo conservador-reacionário (CAVAZZOLA JR., 2017).

O mesmo ocorre com a sigla LGBTQIA+, destacada pelo ativista de direita como eixo da programação do centro cultural no período da exposição e, também, da mostra “Queer Cinema”, realizada no âmbito do Cine Santander Cultural,<sup>297</sup> devendo ser igualmente combatida. Sua paranoia com os “desejos insaciáveis”, e com a correlata multiplicidade de afetividades, sexualidades e identidades de gênero representada pela sequência de letras, antevê uma realidade apocalíptica no horizonte: “Daqui a pouco vai faltar alfabeto para atender às demandas da sigla” (CAVAZZOLA, 2017). Na fábula apresentada pelo temeroso defensor do binarismo de gênero e sexualidade as *diferenças* resultam única e exclusivamente de “imposições” dos militantes comprometidos com os “movimentos das minorias” (Ibidem). Intolerante ao discurso da *diversidade*, Cavazzola Jr. só enxerga oportunismo nas exigências de grupos historicamente oprimidos: “Eles não querem igualdade coisíssima nenhuma, mas a criação de amplos poderes para formação de classes intocáveis” (Ibidem). Percebe-se nesse tipo de inferência um modo de se contrapor ao *inimigo* baseado tão-somente na própria consciência, e nos caprichos e preconceitos que amiúde a moldam. Além disso, é possível notar ecos longínquos da ladainha ultraconservadora, segundo a qual o comunismo operaria secretamente, por meio da cultura, dos costumes e do sexo; logo, por intermédio do “gayzismo”.

As aversões, porém, não terminam por aí, abarcando ainda o estatuto da arte e, para complicar mais um pouco a situação, seu financiamento com dinheiro público. Ao

---

<sup>297</sup> Organizada em diálogo com a exposição “Queermuseu”, a mostra cinematográfica reuniu vinte e dois filmes e uma minissérie de TV que versam sobre sexualidade e gênero, como já pontuado no capítulo 2.

inverter e tomar a posição enunciativa acerca da natureza da arte e de seu destino, à revelia das postulações de Fidelis, Cavazzola Jr. assevera que os “ditos especialistas em arte contemporânea [...] já há tempos se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo”, sendo que o curador da exposição “execrável” estaria substituindo a beleza pelas bandeiras perniciosas de sexo e gênero (CAVAZZOLA JR., 2017). Para o amante saudoso das belas artes, os “novos parâmetros” presentificados pela “Queermuseu” são responsáveis pela mais completa rejeição do belo, ao passo que se trataria apenas “de causar espanto, de transgredir normas e inserir os [...] trabalhos numa proposta de gênero” – fazendo com que “qualquer ato de rebeldia” seja designado como arte (Ibidem). Para agravar as coisas, a atração do Santander Cultural é viabilizada pela Lei Rouanet: “Trata-se de um projeto desenvolvido pela Lei de Incentivo à Cultura, com apoio do Ministério da Cultura e Governo Federal”, com o descalabro de que a “arte”, com as aspas do reclamante, estava sendo “patrocinada com o dinheiro de quem trabalha” (Ibidem). Eis algo insuportável para uma subjetividade refratária não somente às provocações da arte, mas também à sua política de financiamento.

Como nosso compromisso investigativo é, sobretudo, com a descrição e o exame das convicções manifestas pelos detratores da “Queermuseu”, e não tanto com a crítica e a denúncia de suas veleidades autoritárias, permitimo-nos verificar a vigência de uma recrudescida *coerência interna* entre as imputações em série de Cavazzola Jr. Sua sequência de abominações passa por parte significativa dos temas primordiais das guerras culturais, particularmente quando a trincheira é a arte. Além disso, o acompanhamento das “razões” reivindicadas pelo autor do texto-gatilho da campanha de repúdio à exposição faculta-nos a percepção de que um conjunto de atores, além dos promotores e dos repudiadores da mostra, ou em concatenação com eles, se encontra em operação e produz consequências entre si (obras artísticas, partido curatorial, Santander Cultural, encarte da exposição, *Locus Online*, termo *queer*, sigla LGBTQIA+, “gayzismo”, conceitos de arte, Lei Rouanet, câmaras de eco etc.). Em nosso relato do “caso”, o artigo ilustrado (no sentido da presença de fotografias, é claro) “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porta Alegre” (2017) (\*AMD) desempenha o papel de deflagrador da sequência de ataques à exposição. Estética, cultural e ideologicamente discrepante da mostra de veia progressista, suas linhas anunciam, com altivez desmedida, que “poucos sabem que a arte é uma forma de transcender o barbarismo e as limitações do imaginário humano, na busca incansável pelos altos picos de realização do homem” (Ibidem). Com base no bordão, o autor crava a “defesa da

civilização” como conclamação de encerramento do texto, talvez intuindo as ações subsequentes, ou mesmo pavimentando-as (Ibidem).

Aqui, cabe um parêntese sobre a desconfiança que, precedendo tal conjuntura, rondava a Lei Federal de Incentivo à Cultura, mecanismo de facilitação fiscal cuja imagem fora amplamente desgastada no ano anterior, em 2016, pela instauração da CPI da Lei Rouanet – que fornecia ainda mais carga para discursos retrógrados como o de Cavazzola Jr., hábeis em produzir querelas baseadas no moto-contínuo do *desperdício do dinheiro “de quem trabalha”, para o financiamento de arte “depravada”*. Quem repõe essa situação é Márcio Tavares dos Santos (2021), em sua tese de doutorado *A arte como inimiga: As redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021) (\*AMD)*. Em seção dedicada aos antecedentes dos ataques à “Queermuseu”, o pesquisador traça o percurso dessa Comissão Parlamentar de Inquérito, que teve seu pedido de abertura protocolado na Secretaria Geral da Câmara dos Deputados, em maio de 2016, pelos parlamentares Alberto Fraga (DEM-DF) e Sóstenes Cavalcanti (DEM-RJ). O objetivo era investigar supostos crimes cometidos por produtores e artistas com a utilização indevida de recursos viabilizados pela Lei Rouanet, ao que se somava o hipotético aparelhamento político da lei de incentivo pelo poder executivo federal, a cargo do Partido dos Trabalhadores (PT) desde 2003 – em mandatos que, diga-se de passagem, promoveram avanços sensíveis nos planos dos costumes, do reconhecimento de identidades minorizadas e da promoção do acesso a determinados direitos por populações vulneráveis.<sup>298</sup> A CPI da Câmara dos Deputados adquire relevância em nossa busca por “compreender o desenvolvimento de argumentos persecutórios ao setor artístico nos grupos mais conservadores e reacionários”, nas palavras emprestadas de Santos (Ibidem, p. 66).

Estaria em jogo nesse processo, conforme o pesquisador, uma “ofensiva para criminalizar a Lei Rouanet”, investida que adquire força adicional quando a Polícia Federal e a Controladoria Geral da União deflagram, em junho de 2016, a “Operação Boca Livre” (Ibidem). Comum a diligências desse tipo, o acento midiático da ação direcionava os holofotes para aplicações descabidas de verbas oriundas do instrumento fiscal, incluindo desembolsos para festas, confraternizações e até casamentos, por parte

---

<sup>298</sup> O arco de avanços fomentados pelos governos petistas (2003-2016) contempla parte das reivindicações históricas de populações desprivilegiadas, como, por exemplo: (a) a adoção de cotas raciais pelas universidades públicas; (b) a demarcação de territórios indígenas; (c) a legalização da união homoafetiva, (d) a criação da Lei Maria da Penha, que tipifica como crime a violência doméstica contra a mulher, (e) a aprovação da “PEC das Domésticas”, que amplia os direitos laborais das trabalhadoras domésticas, (f) a admissão da “Lei da Palmada”, que coíbe o castigo físico e o tratamento degradante a crianças e adolescentes e (g) a concessão do direito ao aborto em casos de anencefalia fetal.

de certos produtores culturais beneficiados pelo incentivo. Com o desenrolar das investigações, porém, constatou-se não apenas que os valores empregados ilicitamente eram bem menores do que os alardeados, como também que a principal empresa malversadora, o Grupo Bellini Cultural, pertencia a um adversário do PT, apoiador do *impeachment* de Dilma Rousseff. Enquanto a CPI prosseguia, veículos televisivos, radiofônicos e digitais realizavam coberturas sensacionalistas. Se, por um lado, estas esbarravam na desidratação de denúncias que não logravam incriminar agentes vinculados ou simpáticos ao governo federal, por outro, atacavam a “Rouanet” por meio da identificação dos artistas e produtores contemplados pela lei como “gente que vivia às custas do erário”, com o mantra de que eles estariam “mamando nas tetas da Lei Rouanet” (Ibidem, p. 67). O foco se concentrava em nomes de maior visibilidade, principalmente naqueles que se posicionavam contra a deposição da presidente Dilma. Além deles, os proponentes da CPI passaram a mirar os repasses mais vultuosos viabilizados pelo instrumento federal, destinados aos maiores captadores, justamente as instituições e museus de arte, cujos orçamentos anuais dependem de dinheiro incentivado. Esses equipamentos começaram, então, a ser questionados por centralizar recursos da lei, entrando no radar perseguidor de setores do reacionarismo.

Mas, evitando incorrer numa abordagem causal, atemo-nos a assinalar que a Comissão Parlamentar de Inquérito da Lei Rouanet *integra* a rede de atores influentes nos ataques a expressões artísticas, no segundo semestre de 2017, um ano após a CPI, *em lugar de* explicá-los. Cumpre-nos, portanto, seguir acompanhando o curso das ocorrências em torno da “Queermuseu”, a fim de recolher e encadear os registros necessários ao nosso relato do “caso”. Assinada por Flávia Tavares e Daniele Amorim (2017), a matéria da revista *Época* intitulada “Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição ‘Queermuseu’” (\*AMD), publicada em 15 de setembro, cinco dias após o término antecipado da mostra, fornece a cronologia e alguns pormenores dos acontecimentos que levaram a tal desfecho – considerando que a exposição fora inaugurada em 15 de agosto de 2017, com previsão de finalização em 8 de outubro do mesmo ano, tendo sido interrompida prematuramente em 10 de setembro, por decisão do Santander. Ali, as jornalistas anotam as motivações de Cavazzola Jr. para a escrita de seu texto de protesto, após sua visita à mostra na capital gaúcha, dias antes, na companhia de três amigos: “Fiz as imagens e escrevi o texto porque algumas crianças e adolescentes circulavam pelo local e não havia qualquer restrição ou indicação do teor sexual [das obras]” (CAVAZZOLA JR. *apud* TAVARES; AMORIM, 2017). O pavor com

a exposição de menores ao temerário conteúdo em exibição, vertido no artigo de opinião redigido em reação ao que fora visto às vésperas pelo advogado, talvez não contasse com tão rápida ressonância e consequência:

É possível que Cesar [Augusto Cavazzola Jr.] desejasse que sua opinião repercutisse, como deseja a maioria dos que se expressam na rede. É improvável [no entanto] que ele imaginasse o tamanho da reverberação que sua publicação, rastreada como a primeira da celeuma que viria a seguir, *causaria*. (TAVARES; AMORIM, 2017, grifo nosso)

Em nossa abordagem em rede, sensível à concatenação dos actantes em ação, interessa assinalar que o artigo publicado às 8h21 da manhã do dia 6 de setembro, uma quarta-feira, no *Locus Online*, passa a funcionar como um *ator independente de seu redator*, na medida em que a circulação e os efeitos de suas linhas excedem qualquer antecipação ou controle por parte deste. Tanto é que o ex-militar, segurança patrimonial e blogueiro Felipe Diehl, um dos administradores da página de Facebook “Direita ao Vivo”, resolveu visitar a mostra “Queermuseu” pela primeira vez, na própria quarta-feira, *após ter sido informado* por amigos das denúncias contidas no texto postado pelo portal de Passo Fundo – cuja página no Facebook então contava com pouco mais de mil e novecentos seguidores, número bastante modesto para os padrões da internet. Na data em questão, o blogueiro ingressou no Santander Cultural portando uma pequena câmera de vídeo – “a pilhas”, segundo a matéria da revista –, com a qual gravou e acusou diversas obras da exposição de praticar atos criminosos (TAVARES; AMORIM, 2017). Como se pode ver, aqui, *um ator leva outro a agir*, na lógica vista por nós em Latour (2012), de maneira e em proporções imprevisíveis.

Figura carimbada nas mídias sociais de extrema-direita, Diehl – que já havia sido segurança no próprio Santander e conhecia o sistema de monitoramento do prédio e alguns vigilantes do centro cultural – ganhou fama na blogosfera com seus vídeo-depoimentos demolidores das causas da esquerda cultural, pautados pelo “sistema de crenças” do ideólogo Olavo de Carvalho e pelo ideário do longo deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PDC, PPR, PPB, PP-RJ). Quanto ao alcance progressivo das versões abominadoras da mostra em cartaz no Santander Cultural, vale registrar que enquanto a página de Facebook do *Locus Online* era acompanhada, à época, por menos de dois mil perfis, a página “Direita ao Vivo”, administrada por Diehl *et al.*, contava com mais de cento e vinte mil seguidores, dando uma pista do rápido crescimento que a campanha viria alcançar em poucos dias (TAVARES; AMORIM, 2017). Com a legenda de abertura “Pedofilia, zoofilia e vilipêndio a objeto de culto em exposição do Ministério da Cultura

[sic]”, o vídeo gravado *in loco* por Felipe Diehl (\*AMD),<sup>299</sup> em 6 de setembro – mas, ao que tudo indica, veiculado em 8 de setembro, dois dias após sua captação, e logo viralizado nessa e em outras páginas ultraconservadoras –, apresenta narrativa audiovisual, protagonizada por ele próprio, reiterativa das imputações de Cavazzola Jr., dando a ver a *repetição sistemática de discursos e atitudes* pelos detratores da “Queermuseu”, como se o contato com conteúdos da mostra não servisse a nada além do que *confirmar* as ilações já feitas, num círculo vicioso transformado em “bola de neve”. No desenrolar da polêmica, elas serão reproduzidas compulsiva e extensivamente nas mídias sociais, produzindo consequências em cascata.

Pelo viés da captura e distorção dos discursos artísticos, Diehl inicia a gravação de seu vídeo-depoimento afrontador no ambiente expositivo focalizando a obra *Fuck [Foder]* (2016), de Danilo Villa – formada por quatro pequenas almofadas revestidas com tecido colorido, cada qual delineando uma letra do termo em inglês. No trecho inicial do vídeo, ele convoca seus conterrâneos do Rio Grande do Sul a despertarem para o acinte representado pela “Queermuseu”: “Esse é o recado que o Santander Cultural [...], que o Gaudêncio Fidelis tem para o povo gaúcho. *Presta atenção*, isso aqui ele chama de arte” (REPÚDIO, 2017, grifo nosso). O alerta sugere que o conteúdo da mostra estava longe de ser indiferente aos internautas seguidores de Diehl, neles provocando enorme interesse, ainda que em sentido expurgatório – embora até 6 de setembro, com vinte e sete dias em cartaz e média diária de setecentos e cinquenta visitantes, alcançando a marca parcial de 20 mil visitas, a mostra não tivesse registrado incidentes oriundos dessa parcela da audiência, orgulhosamente conservadora e moralista.<sup>300</sup> Contrastando de forma indecorosa e hostil os critérios e valores desse segmento do público com os dos agentes envolvidos com a mostra, ele segue filmando o espaço, vociferando: “Eu vou mostrar agora, só sacanagem, só putaria. Mas que, aqui em Porto Alegre, é reconhecido como arte” (Ibidem). Ostentando obsessão pelos valores da família tradicional, pela soberania parental na formação dos filhos e pelos princípios religiosos, ele delata: “Há pouco, tinha crianças olhando essas artes aqui, escarnecendo a Cristo”, ao mesmo tempo que sua câmera enquadra a obra *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril, descrita anteriormente (Ibidem).

<sup>299</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B07SSjb0kDM>>. Acesso em: 31 dez. 2022.

<sup>300</sup> Todavia, grupos LGBTQIA+ que não se viam representados pela curadoria de Fidelis, visivelmente concentrada na homossexualidade masculina, chegaram a manifestar indignação antes disso, inclusive no evento de inauguração da exposição.



Sua parábola audiovisual corta, então, para a parede na qual se avizinham as fotografias *Fim de jogo* (2010) e *From Opus Three* [Da composição três] (1966-1978), de Gilberto Perin e Alair Gomes, respectivamente, com a primeira mostrando jogadores de futebol da segunda divisão do campeonato gaúcho desnudos em um vestiário, enquanto a segunda apresenta, num *close* em preto e branco, um pênis duplicado no espelho. Antecipando a arbitrariedade do cerceamento da liberdade de expressão, a edição do vídeo aplica tarjas pretas com a expressão “censurado” sobre as partes íntimas dos atletas e sobre a genitália que aparecem retratadas nas imagens, enquanto o áudio reproduz o que dá na veneta do encolerizado ativista: “Vejam se isso aqui é arte. Pegam fotos de homens nus. O curador dessa obra [*sic*] é o Gaudêncio Fidelis. Esse cara devia estar preso. Isso aqui é uma perversão” (REPÚDIO, 2017). O arbítrio anulador das diferenças, refratário à afetividade e aos desejos gays, prossegue com a *litania* ilustrada no vídeo por outros trabalhos expostos: “Presta atenção nas obras, sacanagem, perversão, tudo incitando a pornografia, a pedofilia e a putaria” (Ibidem). A combinação de voluntarismo e impulsividade com ridicularização e achaque do oponente faz com que o mesmo arbítrio autoritário se manifeste em relação às matrizes religiosas afro-brasileiras. Ao focar a gravura em *offset* de Nelson Boeira Faedrich, intitulada *Exu (Elegbará)* (1980), integrante do álbum *Deuses do panteão africano: Orixás*, o locutor conspiratório sentencia: “Olha o satanás no meio, olha. [Veja a] desconstrução da sociedade e da civilização judaico-cristã” (Ibidem).

Como é de se esperar nessa retórica de ódio, implacável em sua atitude de rechaço e impermeável ao contraditório, seu investimento em excessos e barbaridades logo desemboca, em roldão, na pergunta direcionada à Lei Rouanet e ao uso de dinheiro público para o financiamento das artes, e o que é pior, supostamente degeneradas: “Quem pagou essa obra [referindo-se à exposição]?” (REPÚDIO, 2017). O ventríloquo reiterativo do “sistema de crenças Olavo de Carvalho”, dando voz a obstinações que talvez reflitam, em negativo, suas próprias vontades reprimidas, evoca o mestre – espécie de guru estrategista das batalhas culturais brasileiras – no instante em que se depara com colagens formadas por cópias em xerox de homens se relacionando sexualmente, de autoria de Hudinilson Jr., Rogério Nazari e Milton Kurtz, submetendo-as igualmente à tarja de censura na edição do material: “Esse aqui é um homem com um pinto... mais dois homens... pura putaria”, balbuciando uma protoformulação que, tanto quanto hostilidade, revela uma mal elaborada repulsa à homossexualidade, patética na forma com que é pronunciada (Ibidem). Diante das cenas que desafiam sua própria orientação sexual,

tentando-a quem sabe, o detrator atemorizado recorre à doutrina do ideólogo da extrema-direita brasileira para se resguardar em sua homofobia:

É, professor Olavo de Carvalho já dizia, tchê [*sic*]: depois de quebrar o gênero, vão quebrar o número do casal, né... da família. Já estão pervertendo a noção de família. Estão pervertendo a noção de respeito. Agora, estão fazendo exposição de pornografia, incentivo à pedofilia, incentivo à putaria, à sacanagem, até à zoofilia. (REPÚDIO, 2017)

Enfeixadas pela controversa noção de “ideologia de gênero”, a qual ainda iremos pormenorizar, as relativizações desse marcador e da configuração do casal, somadas à prática sexual interespécies, encontra sua “comprovação inconteste” (as aspas são nossas), para a lógica peculiar endógena alimentada por Felipe Diehl, em *Cena de interior II* (1994), pintura de Adriana Varejão detalhada anteriormente, destacada por sua câmera no mesmo instante em que ele avisa: “Zoofilia, pessoal! Presta atenção! Vamos acordar!” (REPÚDIO, 2017). Objeto de aversão furiosa, a obra veio a se tornar um dos principais alvos da campanha de repúdio à exposição, funcionando como emblema das incompatibilidades nos critérios de interpretação adotados por aqueles que atacavam a exposição, de um lado, e aqueles que a defendiam, de outro, sob o argumento, no caso dos últimos, de que se tratava de uma abordagem *ficcional e crítica* das formas de subjugação sexual – expedientes que, como já visto, tornam-se letra morta para aqueles que combatem o “mal” nas trincheiras das guerras culturais, entre as quais, as artes. O ensimesmamento do olhar, atrelado à deserção dos juízos crítico-rationais, fez com que Cavazzola Jr., Diehl e seus asseclas ali enxergassem, em lugar da possível problematização de práticas sexuais exploradoras de animais e de pessoas vulnerabilizadas, *apologia* pura e simples.

Em que pese o paradoxo da fala ouvida na sequência, o destempero e animosidade expressos pelo interventor da vez ganham ares de uma *desbragada cruzada religiosa*, quando – antecedido pela passageira tomada de *O peso das coisas* (2012), obra em que o artista Sandro Ka posiciona um cordeirinho de porcelana diante da miniatura em gesso de Jesus Cristo, num eco expográfico à pintura de Varejão, que, no entanto, teria profanado a figura do sagrado animal, ao representá-lo no coito com um jovem – ele se depara e descreve, a seu modo, o trabalho *Et Verbum* (2011), de Antonio Obá: “Putaquepariu! Presta atenção aqui, nessas hóstias: está escrito ‘língua’... nessa aqui, ‘vulva’... nessa está escrito ‘cu’... ‘vagina’” (REPÚDIO, 2017). Combinando pretensa retidão moral, pregação e proselitismo com irreverência orgulhosa, incorreção política e escárnio, Diehl é pouco convincente em sua fé e conduta católicas. Esse representante da virtude

em versão *troll* alerta os fiéis endereçados por seu registro videográfico mediante sintomático *ato falho*: “É, caros amigos católicos... é isso aí, olha: é isso o que fazem com a religião *de vocês*... nossa né, tchê [*sic*]” (Ibidem, grifo nosso). Será sua obcecação religiosa algo *fake*, um artifício para mobilizar pessoas e comunidades de fé? Aqui, ecoa o diagnóstico de Nagle (2017, p. 51), citado anteriormente, de que esse tipo de conduta “está mais no espírito dos *trolls* de comentários desbocados do que no estudo da *Bíblia*, mais no *Clube da Luta* do que nos valores familiares”.

Mas antes de prosseguirmos com a descrição dos esforços envidados por esse e outros expedicionários da moralidade reacionária, vale registrar a percepção de Gaudêncio Fidelis (2018f, p. 47) (\*AMD), outro ator decisivo nessa rede, sobre os processos mentais subjacentes a tais atos de recepção, reveladores de “posições *até então não imaginadas* como forma de manifestação e julgamento em relação a uma exposição de arte”, na sintomática admissão do curador (grifo nosso). Ele se refere ao que chama de “delírio cognitivo”, o qual teria “tomado conta do debate público sobre a exposição” (Ibidem, p. 46). Com essa designação ele quer caracterizar o fenômeno favorecido pelos meios digitais, a saber, a desvinculação entre especulação e ilação, de um lado, e averiguação e constatação, de outro. A fratura entre tais instâncias abriria caminho para mundos paralelos, ensejando “dispositivo de construção de uma realidade ficcional” (Ibidem, p. 44). A isso se deve, segundo o curador, a visada detratora projetada sobre a “Queermuseu”, que nela via apenas apologia a crimes, senão sua consumação mesma, “como se objetos e coisas pudessem produzir ações e realidades” (Ibidem, p. 45). Daí a opção por certas obras, vertidas pelos difamadores em imagens digitais dissemináveis, descontextualizadas em função de seu espalhamento nas mídias sociais, onde já não eram tidas como trabalhos de arte integrantes de um conjunto expositivo localizado, e sim como agentes avulsos dotados da capacidade de “praticar pedofilia, incitar vilipêndio ou transformar-se em outra natureza que não corresponde mais à sua” (Ibidem). Terá sido por esse motivo que a interpretação dessa ou daquela *imagem* “passou de um entendimento delas como metáforas e representações para uma compreensão de que sejam de fato elementos da realidade concreta [...], passíveis, segundo alguns, de produzir crimes, ofensas e outras supostas ações físicas” (Ibidem, p. 44)? A despeito de seu excesso paranoico, tal concepção não está tão distante assim do que dizem Latour (2012) e Gell (2018) a respeito das agências praticadas por coisas.

Diehl estaria operando nesse registro, com o aditivo da intimidação justiceira. Contumaz gerador de tensão, o blogueiro retornou ao Santander, poucos dias depois de

sua primeira incursão – sendo que o equipamento cultural esteve fechado no feriado de 7 de setembro, como já previsto –, quando interpelou pessoalmente Gilberto Perin, autor da fotografia do vestiário com futebolistas nus, no momento em que este fazia uma fala pública direcionada a visitantes da exposição, perguntando ao artista, a queima roupa, se ele era “pedófilo” – apesar de os atletas retratados serem adultos (DIEHL *apud* TAVARES; AMORIM, 2017). Nessa mesma “visita” ofensiva, ocorrida no sábado, 9 de setembro, com a carga voltada diretamente aos presentes, Diehl interrogava arte-educadores que atuavam na exposição se eles eram “tarados” ou, a exemplo do artista, “pedófilos” (Ibidem). Fidelis, de prontidão no ambiente expositivo nesse dia, foi confrontado pelo tresloucado inquiridor nos seguintes termos, conforme as palavras do curador: “Ele me perguntava se eu sou pedófilo, se sou pederasta, se fui criado em casa de putaria” (FIDELIS *apud* TAVARES; AMORIM, 2017). Antes de ser expulso do local pela equipe de segurança, Diehl ainda teve tempo de abordar alguns adolescentes, sondando o gosto hipotético destes por “pornografia” (DIEHL *apud* TAVARES; AMORIM, 2017). A nota pitoresca é que, nesse mesmo dia, quatro pessoas rezavam obstinadamente o terço diante do Santander Cultural, como forma de protesto, conforme testemunho de Márcio Tavares dos Santos (2021, p. 109).

Diehl, no entanto, já era iniciado na “arte” de causar confusão.<sup>301</sup> O *Diário do Centro do Mundo*, portal com orientação à esquerda, reporta em matéria assinada por seu *publisher* Kiko Nogueira (2017) (\*AMD), que o ex-militar gaúcho havia promovido, em maio de 2016, um autodesignado “rolezinho reaçã”, em alusão à sua verve assumidamente reacionária, no campus da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, que terminou em pancadaria. Mobilizando estratégias de enfrentamento ao campo progressista – mediante apropriação e incorporação de recursos transgressores até então associados à própria militância esquerdista, como a prática de *agitprop*<sup>302</sup> –, Diehl

<sup>301</sup> Lembremos, aqui, da “anedota exemplar” contada por Décio Pignatari (1977, p. 30), que serve de epígrafe ao capítulo 2, em que um garoto confunde “arte” com “bagunça”.

<sup>302</sup> Unindo as expressões “agitação” e “propaganda”, o termo *agitprop* disseminou-se em diversos países, nomeando experiências comunicativas de grupos, brigadas ou coletivos de agitadores e propagandistas originalmente ligados a pautas de esquerda. Sua origem remonta ao contexto da Revolução Russa (1917). À época com grande índice de analfabetismo entre as classes populares, o país eslavo testemunha a organização de trabalhadores urbanos, camponeses e soldados em duplas e brigadas, sob a coordenação do Partido Bolchevique, a fim de que fossem disseminadas ideias comunistas à maior quantidade possível de pessoas, transpondo a tradicional limitação dos ideais políticos a círculos restritos. Com a tomada do poder em outubro de 1917, o acontecimento revolucionário precisava ser comunicado em todo o território russo, com a imensidão que o distingue, além de ser necessário combater a contrarrevolução. Cf. COLETIVOS DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E JUVENTUDE DA VIA CAMPESINA. *Agitação e propaganda no processo de transformação social*. São Paulo: La Via Campesina, 2007.

e seus comparsas entraram nos centros acadêmicos de cursos de humanas, como Ciências Sociais, História e Letras, vestindo camisetas estampadas com a imagem de Bolsonaro, a fim de afixar nesses locais cartazes com a efigie de seu ídolo, ou “mito” – ele também um ex-militar. Entre os parceiros de agitação e propaganda de Diehl, está Rafael Silva Oliveira, vulgo Rafinha BK, também segurança e blogueiro. Retratado na mencionada matéria numa foto em que aparece empunhando cartaz com a insígnia “Escola sem Partido”, programa-ator que retomaremos à frente, BK traz em seu “currículo” um caso de agressão verbal à então deputada estadual Juliana Brizola (PDT), neta de Leonel Brizola, referência histórica da esquerda no Brasil, em outubro de 2016 – que o tornou impedido de entrar na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul.

Somadas, as páginas individuais da dupla de ativistas de direita no Facebook alcançavam, à época dos ataques à “Queermuseu”, algo em torno de vinte e cinco mil seguidores – o que nos leva a considerar que a audiência de suas truculentas ações presenciais de *agitprop* situavam-se, principalmente, no ambiente digital, onde seus registros videográficos eram descarregados e propagados. A exemplo de seu par, Rafinha BK também esteve na exposição com o propósito de passá-la em revista com a câmera de um *smartphone*, na sexta-feira, dia 8 de setembro – justamente a data em que a administração do Santander Cultural havia estipulado a obstrução de filmagens no espaço da mostra, possivelmente em decorrência da incursão inconveniente de Diehl, na antevéspera. Detentor de um canal no YouTube, o “BK Tuber”, Rafinha foi ao centro cultural acompanhado de um parceiro de agitação que vestia camiseta com a seguinte máxima, na altura do peito: “Sou Machista, porque ser homem não é errado” (DENÚNCIA, 2017). O vídeo que documenta o “passeio” da dupla pelo espaço expositivo<sup>303</sup> (\*AMD) é introduzido por uma legenda amarela sobre fundo verde, que deixa a audiência a par da “Exposição pornográfica LGBT aberto [*sic*] ao público. Inclusive para crianças e adolescentes”, dando a entender, logo de saída, que seu roteiro se propunha reiterar, uma vez mais, as acusações já feitas por Cavazzola Jr. e Diehl, no apego exclusivo e delirante aos *temas* das obras em exibição – tomadas, elas mesmas, como agenciadoras de crimes –, acrescido do estardalhaço pelo fato de menores de idade as acessarem (Ibidem).

Antes da primeira cena gravada no local aparecer no vídeo, resta uma última composição verde-amarela, cujas letras estão grafadas em caixa alta, com sinal de

---

<sup>303</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OWNQNFuSKBY>>. Acesso em: 31 dez. 2022.

exclamação: “DENÚNCIA!” (Ibidem). O tom repudiador e acachapante assumido desde o início da peça audiovisual, permeado por repetidos erros gramaticais nas legendas da edição, ganha camada extra assim que Rafinha BK surge na tela, em frente ao quadro de Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, um dos principais espantalhos eleitos pelos pregoeiros da moral e dos bons costumes para incriminar a “Queermuseu”. Ele, contudo, é prontamente avisado por um arte-educador uniformizado de que não poderá filmar a exposição, em virtude de recente decisão do Santander – fato que confere ainda mais combustível para a performance afrontadora do blogueiro, como se ele estivesse sendo impedido de expressar sua opinião sobre a mostra. Dobrando a carga antagonista, BK não se deixa persuadir e segue falando diante do *smartphone* manejado por seu cúmplice, gravando, ao mesmo tempo que tenta driblar o funcionário: “Não pode fazer filmagem? Por quê? E tirar foto, pode? Também não? Agora mudou a regra. Semana passada eu vim aqui e podia” (Ibidem). Não obstante a inconsistência da última afirmação, o blogueiro no mínimo sabia que seu comparsa Felipe Diehl filmara a exposição, dias antes, sem ter sido impedido de fazê-lo. A lacônica resposta do arte-educador, de que se tratava de “ordens da instituição”, simplesmente não foi acatada pelo “visitante” tumultuador, disposto a atropelar regras que obstruíssem sua missão denunciadora: “Tá, tudo bem”, diz ele, mas continua filmando (Ibidem).

Gravando o ambiente da mostra à revelia da diretiva institucional, Rafinha BK demonstra premeditação não apenas no intento de focar certas obras, e de enquadrá-las em artigos penais, mas também de registrar e expor pessoas em serviço. É o que se evidencia quando o combatente cultural recorre a uma anotação em papel, que o subsidia na acusação ao quadro de Baril: “Isso aqui, na verdade, é blasfêmia. Isso aqui fere o artigo 208 do *Código Penal* [ao] vilipendiar publicamente [objeto de culto religioso]” (DENÚNCIA, 2017).<sup>304</sup> O presumido zelador da honra religiosa, ao interpretar a imagem pictórica de “Jesus-Shiva” em termos morais, como injúria, é desafiado pelo mesmo profissional que acabara de informá-lo da proibição de filmar, agora levado a ressaltar a imputação de blasfêmia: “Nosso país é laico. Não existe blasfêmia” (Ibidem). Sugerindo o quanto suas *visões de mundo* são essencialmente inconciliáveis, além de polarizadas pelo radicalizado insurgente, este não parece sequer atinar para a retificação que lhe fora

<sup>304</sup> O artigo apontado define como crime: “Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso”. Cf. BRASIL. *Código Penal*. Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940.

endereçada, indagando: “Oi? Não existe blasfêmia?” (Ibidem). Nisso, ele pede para seu ajudante de ordens (“Então espia ele pra nós, aqui.”) direcionar a câmera para o rosto do arte-educador, que prontamente “virou as costas”, como reforça a legenda patética do vídeo, complementada por outra, na sequência: “É Funcionário ou militante???” assim, com três interrogações e uso aleatório de maiúscula (Ibidem). Portanto, o viés autoritário da dupla de *agitprop* *reaça* se mostra, também, em seu temerário propósito de expor pessoas ligadas à exposição, oferecendo suas imagens à massa digital hiperexcitada, ou mesmo fanatizada, pronta para perseguições e linchamentos virtuais, e não apenas.

A combinação bizarra entre assédio e retidão morais prossegue com a dupla se aproximando, *com a câmera ligada*, de outro espantalho de seus pontos de vista conspiratórios – que oscilam mecanicamente entre os motivos religiosos e aqueles de sexualidade e gênero. Lançando mão de outra anotação trazida no mesmo pedaço de papel, relativa ao artigo 241-D do *Estatuto da Criança e do Adolescente*,<sup>305</sup> Rafinha BK se reporta ao díptico de Bia Leite, da série *Criança viada* (2013), descrito anteriormente por nós: “Estão cometendo crime, aqui, de pedofilia [...]. Olha só, pessoal, o cúmulo do absurdo. Olha só essa exposição. Isso eles chamam de exposição. Olha isso: ‘Adriano-criança-viada’” (DENÚNCIA, 2017). Ao que o aspone da camiseta “Sou Machista” complementa, em formulação sofrível, destituída de qualquer base lógica:

Por causa que [*sic*] justamente... ‘Criança-viada-travesti-da-lambada’. Isso aqui é praticamente prostituição infantil. Nem mesmo um travesti [*sic*] vai concordar com essa imagem aqui. Nem mesmo um travesti [*sic*] vai pegar e vai dizer que ser travesti é uma coisa boa para uma criança. (Ibidem)

Ao notar que o mesmo arte-educador continua no encalço deles, abnegadamente disposto a escutar (como compete aos mediadores!) os contrassensos e barbaridades de suas explanações destinadas à audiência de internet, os detratores impertinentes se voltam novamente ao profissional, na busca imaginária por incriminá-lo: “É o senhor que é o responsável aqui, dessa exposição?”, pergunta que, além de cinismo, vem acompanhada de novo movimento da câmera, orientado a registrar sua face, porém sem sucesso, dada a perícia do funcionário em não se deixar filmar frontalmente (Ibidem). “Olha ali, ele vira o rosto, né. Ele vira as costas”, desdenha o assediador desavergonhado Rafinha BK

---

<sup>305</sup> O artigo apontado define como crime: “Aliciar, assediar, instigar ou constranger, por qualquer meio de comunicação, criança, com o fim de com ela praticar ato libidinoso”. Cf. BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto-lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990.

(Ibidem). Tripudiando sobre os funcionários e as determinações do centro cultural, a dupla então se posta diante de *Tirésias revela a vinda de São Sebastião* (2016), pintura a óleo de grandes dimensões (260 x 180 cm) de Thiago Martins de Melo – também destacada pela intervenção pública de Cavazzola Jr. (2017), via *Locus Online*, em seu rol de fotos tiradas na exposição –, narrando o *conteúdo* da mesma ao público das mídias sociais, que acessaria o conteúdo no mesmo dia da gravação, 8 de setembro:

Aí pessoal, olha só, como vocês estão vendo, aqui: uma mulher, aqui, com pinto, tá? Uma outra mulher, ali, deitada. Uma outra mulher em cima, ali, colocando a bunda no rosto da mulher [acima]. Agora, tem um outro, ali, em cima, ali, um negão [sic], ali, comendo um cara, tá? Certo? (DENÚNCIA, 2017)

Com vistas a infundir pavor na audiência digital, Rafinha BK acrescenta, de modo calculado, que esse tipo de imagem pictórica “está sendo colocado, aqui, para as crianças assistir [sic], aqui, no Santander Cultural”, insinuando se tratar de prática de “doutrinação ideológica de gênero”, de acordo com o contestável termo empregado por setores ultraconservadores (Ibidem). A oscilação entre temores ligados, ora à sexualidade e ao gênero, ora à religião encontra em *Et Verbum*, trabalho do artista Antonio Obá, uma alarmante – senão oportuna – síntese para os abominadores alucinados da “Queermuseu”. A caixa de madeira repleta de hóstias marcadas com palavras relativas a membros e líquidos corporais, já filmada e execrada por Felipe Diehl em sua incursão da antevéspera, estava no roteiro de reiteraões de Rafinha BK, embora a equipe de segurança do Santander Cultural não tenha dado espaço para a dupla desenvolver seus “argumentos” para além do balbucio: “Olha só, hóstia. Olha só o que está escrito na hóstia, ali: ‘pênis’” (Ibidem). A impressão que fica é de que Diehl e BK combinavam suas gravações, e coordenavam sua disseminação no dia 8, como forma de dizer às audiências digitais que “vários” visitantes se sentiram ofendidos com tudo aquilo.

Mesmo o esquema de segurança do centro cultural, com seu papel restritivo, será enrolado pelos *trolls* em ação, resistentes em cumprir as determinações da instituição. Quando o responsável por essa frente aborda Rafinha BK, dizendo, didaticamente, “está escrito ‘proibido filmar’, aqui é uma área particular, aberta ao público”, o detrator obstinado reage com agressividade e irreverência: “E qual é o público que está vindo aqui, que mal lhe pergunte?”, referindo-se ao fato de que, além dos menores acompanhados de suas famílias, a exposição também vinha recebendo grupos escolares, por meio de seu programa educativo (Ibidem). A descortesia descamba para a rasura de qualquer contrato, quando também o funcionário é filmado, com a tomada de relance do seu rosto sendo



editada em câmera lenta, a fim de expor sua identidade na internet. Ao reforço da diretiva “o senhor não pode filmar”, BK antepõe o bordão: “Mas só me diz qual é o público que está vindo aqui?”, fazendo da advertência um pretexto para constranger o interlocutor. A bandeira “público infantil”, pretensamente inquestionável em seu denodo moralizante, serve de desculpa para a tergiversação e o tumulto. Novamente avisado da proibição, pelo mesmo funcionário, que se recusa a responder a interrogação de BK, este desconversa: “Tá, tudo bem. Então eu vou continuar filmando” (Ibidem). Diante do limite à sua meta de “fazer uma denúncia”, ele usa de manobra diversionista, invertendo posições: “Tu podes chamar a polícia [ou,] então, eu vou chamar a polícia se continuar dessa forma”, enquanto mantém a câmera ligada, bradando: “Eu vou continuar fazendo a minha denúncia, aqui, porque eu sou um cidadão”, *um cidadão de bem*, como sabemos (Ibidem). Comunicado, uma vez mais, de que o uso de câmera está proibido, ele retruca: “Ok, tudo bem. Eu só estou lhe informando também que indução à pedofilia também é proibida, tá?” (Ibidem).

A coesão e impermeabilidade da sanha recriminadora do personagem em questão, surda a tudo o que a contrarie, é sintomática de subjetividades marcadas pelo aferro a certezas pétreas, reproduzidas automaticamente a partir de espantalhos eleitos para serem difundidos como “comprovações” da depravação e criminalidade de quem concebe a realidade de maneira distinta da sua, em termos progressistas e abertos às diferenças, ou pelo menos a algumas delas. A repetição mecânica das acusações é patente, ademais, antes da expulsão da dupla pela equipe de segurança do Santander Cultural, no enquadramento dispensado às fotografias de Gilberto Perin e Alair Gomes, as mesmas achincalhadas por Felipe Diehl em seu vídeo gravado dois dias antes. Fica evidente, nessa iteração compulsiva, que a diligência *agitprop* de BK e do altivo “Machista” se processa na esteira da primeira incursão de Diehl, a fim de corroborá-la, como se as “provas” dos crimes contra as crianças e a religião estivessem “devidamente” documentadas e reunidas, disponíveis para o tribunal e o veredicto das massas digitais – informadas por intermédio de filtros bolha e câmaras de eco fomentadores de vieses de confirmação refratários ao contraditório e à discussão, senão estimuladores da criação de realidades paralelas, ou “ficcionalis”, para repor o argumento de Fidelis (2018f, p. 44).

Já no momento em que seguranças os conduzem para fora do centro cultural, os denunciadores ainda conseguem focalizar com a câmera do *smartphone* a fotografia dos futebolistas despidos, bem como a do pênis espelhado, escarnecendo-as: “Olha só o nível da exposição” (DENÚNCIA, 2017). O desdém vem, então, conjugado à pergunta-muleta:

“As crianças estão assistindo isso aqui também?” (Ibidem). Sua delação incorpora mais um elemento inflamável, quando a incorrigível dupla, já próxima à saída, avista uma criança a média distância, na exposição, de mãos dadas com seus pais, voltando imediatamente a câmera para a família, que tem sua imagem captada de costas. Rafinha BK ainda tem tempo de esbravejar, tentando se desvencilhar do grupo de seguranças: “Ali, olha! Tem uma criança, ali! Dá licença, olha! Tem uma criança, ali, assistindo! Olha, pessoal, aberto ao público, tá?! Tem uma criança assistindo aquilo ali, rapaz! Olha só!” (Ibidem). Fora do prédio, após ser retirado do recinto, ele conclui, dando risada: “Pedofilia! Pedofilia! Exposição à pedofilia!” (Ibidem). O vídeo, depois de veicular os derradeiros protestos do par colocado para fora, se encerra com breve retrospecto em câmera lenta, repassando algumas das obras “abomináveis” da mostra, acompanhado de trilha sonora de timbre épico. Por fim, aparece em tela cheia a marca do canal “BK Tuber”, derivada do logotipo do YouTube. Há algo de *meme* nos projéteis audiovisuais de BK e Diehl.

Para Gaudêncio Fidelis (2018e, p. 16) (\*AMD), a operação de Diehl e BK (que ele identifica erroneamente como membros do MBL) se prestava, no limite, a “imprimir uma falsificação” da exposição – em que pese o fato dessa “impressão” circular, sobretudo, virtualmente. Para isso, se valiam, conforme entendimento do curador, das conveniências de “distorção” da realidade propiciadas pelo “mundo virtual” (Ibidem, p. 13, 16). São elas que, como visto anteriormente com Moretzsohn (2014), permitem modular cenas midiaticizadas dos fatos com juízos absolutamente pessoais, o que, no caso em questão, significava forjar “uma representação fantasmática daquilo que não era mais a exposição ‘Queermuseu’” (FIDELIS, 2018e, p. 15). Foi no “deslocamento de contexto”, para usar mais uma definição de Fidelis, que o “delírio cognitivo” se processou, na medida em que frações da mostra eram extraídas, na forma de imagens digitais, de seu conjunto discursivo originário, para serem reagrupadas e reapresentadas como hipotéticas evidências de crimes praticados em nome da arte, e ainda por cima com recursos financeiros públicos (Ibidem, p. 13). Independentemente de seu caráter farsesco, essa versão portava elementos poderosos de convencimento, uma vez que revolia medos e aversões latentes das massas digitais alinhadas a concepções de extrema-direita. Em outras palavras, a “Queermuseu de Diehl e BK”, por assim dizer, detonava a cólera reservada aos valores e aos critérios progressistas, ostentando a natureza “maligna” de agendas culturais a eles atreladas para submetê-las a uma defenestração pública – orquestrada por influenciadores digitais bastante hábeis.

Sabe-se, pelas matérias da *Época* (2017) e do *Diário do Centro do Mundo* (2017), que a peça audiovisual de Rafinha BK, a exemplo da de Felipe Diehl, viralizou nas mídias sociais a partir da postagem de ambas, de modo aparentemente coordenado, no dia 8 de setembro. De acordo com informação trazida pela segunda matéria, do dia 12 do mesmo mês, a soma de acessos dos dois vídeos atingiu a marca de mais de meio milhão de visualizações no YouTube – o que subsidia a percepção de que, em poucos dias, a campanha de denúncia contra a mostra avolumou-se de maneira vertiginosa e assustadora. No sábado, dia 9 de setembro, do mesmo modo que Diehl, repetindo mais uma vez o seu roteiro, BK retornou à exposição para confrontar os visitantes e agentes responsáveis, sendo novamente enxotado do centro cultural. Na mesma data, as manifestações de aversão à “Queermuseu” se proliferaram a ponto de extrapolar as redes digitais e ganhar as ruas, com agências do banco Santander sendo pichadas e apedrejadas. Nesse período, as caixas de *e-mail* de funcionários da instituição foram “inundadas por mensagens de repúdio ao conteúdo da ‘Queermuseu’”, incluindo entidades religiosas entre seus remetentes (TAVARES; AMORIM, 2017). Postagens e comentários abominadores se alastraram de modo exponencial nas mídias sociais, principalmente em perfis ultraconservadores do Facebook, do Instagram e do Twitter, com diversos grupos aderindo à onda detratora, com destaque para o Movimento Brasil Livre, que, como veremos, passa a influir no curso dos acontecimentos a partir da manhã de 9 de setembro, véspera da data de fechamento da exposição pelo Santander.

Também entre esses dias, a página do Santander Cultural no Facebook recebeu volume de acessos e comentários desproporcionalmente maior do que o comum, numa espécie de enxameamento vocacionado à extinção da mostra. Para se ter uma ideia da explosão na quantidade de referências ao Santander nas mídias sociais, um levantamento da instituição, apesar de não ter sido confirmado oficialmente, apontou que o nome do banco teve, *em apenas três dias* (8, 9 e 10 de setembro), o dobro de menções do que vinha tendo mensalmente. Em contrapartida – somado ao fato de que essa repercussão se retroalimentava no interior de uma bolha informacional reiterativa, incubadora de pânico moral e do sentimento de ameaça existencial, num ecossistema em que os “fatos” são atestados de acordo com lógicas próprias aos grupos –, há indícios de que o *boom* digital do estardalhaço em torno da “Queermuseu” tenha contado não somente com a contribuição dos algoritmos do Facebook, do Instagram e do Twitter, em seu direcionamento programado a perfis propensos a dedicar atenção e a se deixar afetar por conteúdos desse tipo, mas também de outro ator não humano: os robôs de internet. Vai

ficando claro, a esta altura de nosso relato, que não é possível compreender o “caso Queermuseu” sem levar em consideração, *e sem desdobrar*, essa rede de agentes (concatenados) em atividade. Exacerbando os vieses de confirmação fomentados pelos filtros bolha e pelas câmaras de eco por eles engendradas, tais robôs alavancavam artificialmente as postagens que se almejava disseminar em larga escala:

Na prática, isso quer dizer que as menções [ao Santander] são fruto de pessoas reais reagindo a *posts* e notícias sobre o caso. Mas que para tanta gente ter conhecimento do assunto esses *posts* foram *impulsionados por máquinas*. (TAVARES; AMORIM, 2017, grifo nosso)

A *atividade exercida por máquinas* não é incomum na prática de organizações políticas e de empresas comerciais, que se valem, com frequência, desse artifício em suas páginas nas mídias sociais para ampliar o alcance de notícias, discursos e propagandas no ambiente virtual. Sua eficácia reside na geração de índices fictícios de engajamento (visualizações, *likes* e até comentários) possivelmente convergentes com os dos perfis de pessoas verdadeiras, *influenciando-as* no consumo, interação e compartilhamento de conteúdos aparentemente endossados por muita gente – logo, dignos de interesse. Esses blocos de opiniões similares são, portanto, fabricados mediante reiteração mecânica, no sentido da indução manipulada de engajamento, que, todavia, produz efeitos reais – como se vê no destino da mostra em Porto Alegre. Isso explica, em parte, a motivação de um enorme contingente de pessoas alheias ao circuito da arte contemporânea, que a despeito disso mantiveram contato (mediatizado, editado e descontextualizado) com elementos da “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, dedicando-lhes atenção mesmo sem terem visitado a exposição presencialmente. Essa multidão digital opinou de forma monolítica a respeito de um recorte procedido pelos detratores de primeira hora da exibição, em suas incursões naquele pretense antro de perdições, com base em critérios e valores antagônicos aos cultivados e acalentados pelos agentes da arte envolvidos com a iniciativa, a ponto de revogá-los.

Contudo, como demonstrou uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas – FGV, divulgada apenas em fevereiro de 2018, essa massa digital não era formada em sua totalidade por perfis reais de usuários. De acordo com Amaro Grassi, pesquisador da Diretoria de Análise de Políticas Públicas, área da FGV responsável pela investigação, a atuação de robôs não se limitou ao impulsionamento de conteúdos relativos à exposição, ao passo que parcela *das próprias postagens* nas mídias sociais era realizada por perfis falsos, chamados de *bots* no jargão de internet (diminutivo de *robot*, do inglês). Em sua

ação, essas aplicações de *software* criadas para simular ações humanas “disseminam mensagens como se fossem perfis reais”, amplificando de maneira postiça a monta de posicionamentos manifestos no ciberespaço (PESQUISA, 2018). Em termos concretos, o levantamento da FGV apurou que, dos 778 mil *tweets* analisados, 8,69% não foram postados por perfis de pessoas reais. Desse lote de simulações extraído do Twitter, praticamente dois terços veiculavam mensagens reprovadoras da exposição, enquanto um terço das postagens *fake* a defendiam. A conclusão do estudo é de que a ação dos *bots* exerceu impacto no curso da polêmica que levou ao cancelamento da exposição, tumultuando ainda mais uma discussão por si só espinhosa. A influência desses robôs aptos a realizar grande número de *posts* num curto período de tempo se dá, inclusive, pelo estímulo à polarização do debate, vertido em batalha, graças à anabolização dos conjuntos de mensagens com o mesmo tom e teor. Disso resulta a obliteração de discussões plurais, com posições intermediárias e mais matizadas. Segundo Grassi, “a busca de um consenso fica prejudicada porque os robôs conseguem sequestrar parte do debate”, lançando os internautas aos polos radicalizados, sobretudo à direita (Ibidem).

Com uma arquitetura midiática acentuadamente polarizadora, ordenada pela ação de algoritmos propensos a produzir câmaras de eco e a fomentar vieses de confirmação e, além disso, infestada por robôs que condicionam ainda mais a opinião pública, a parcial da polêmica, passados vinte dias de sua deflagração, demonstra que as postagens em rechaço à exposição foram dezessete vezes mais visualizadas do que as favoráveis a ela. Quem reporta esse dado é o jornalista Thiago Herdy (2017), em matéria d’*O Globo*, de 27 de setembro daquele ano (\*AMD). Em números brutos, considerando-se as postagens realizadas nas plataformas Facebook, Instagram e Twitter, a ferramenta Crowdtangle [Multidão emaranhada] demonstrou que os *posts* contrários à exposição somavam 2,6 milhões de visualizações, enquanto os que a defendiam foram vistos por apenas 156,2 mil perfis, indicando que as abordagens detratoras da “Queermuseu” despertaram muito mais interesse nos internautas. Além desse instantâneo bastante eloquente, a reportagem noticia outra desproporção considerável, a saber, de que os vídeos desabonadores da mostra foram assistidos ao menos 18,8 milhões de vezes, ao passo que os conteúdos audiovisuais comprometidos com o apoio ao evento artístico tiveram uma audiência na casa de 4 milhões (Ibidem).

Mas o crescimento galopante das manifestações contrárias à mostra não pode ser suficientemente entendido se não trouxermos para o nosso relato, adensando a rede de atores aqui ensaiada, outros dois actantes mobilizadores das emoções e ativismos

ultraconservadores no Brasil da década de 2010, constitutivos do rol de elementos deflagradores das guerras culturais no país. Referimo-nos à noção de “ideologia de gênero” e ao “Programa Escola sem Partido”, ambos atuantes nos ataques públicos de Felipe Diehl (REPÚDIO, 2017) e Rafinha BK (DENÚNCIA, 2017), além de balizadores do artigo-gatilho de Cavazzola Jr. (2017) – revisados anteriormente. O primeiro actante existe na forma de um conceito polêmico, não reconhecido pela comunidade científica por falta de evidências e do devido embasamento. Contudo, como dito inúmeras vezes, nossa abordagem do problema não é de natureza crítico-normativa, voltada à prescrição de padrões e ideias, e sim *descritivo-analítica*, dedicada ao acompanhamento das controvérsias em torno da arte e das batalhas que ela incita, cumprindo seguirmos os “argumentos” dos combatentes ultraconservadores – com as razões que lhe são próprias – em suas linguagens e concepções *nativas*. Para isso, retornamos ao documento que vimos apenas de passagem a propósito do dilema do aborto na 31ª Bienal de São Paulo (2014), intitulado “A ideologia do gênero: seus perigos e alcances”, redigido pela Conferência Episcopal Peruana (2008 [1998]), em resposta à IV Conferência Mundial da ONU sobre a Mulher, realizada em Pequim, no ano de 1995, com o tema “Ação para igualdade, desenvolvimento e paz”.

Subscrito por Monsenhor Óscar Alzamora Revoredo, então Bispo Auxiliar de Lima, em abril de 1998, o documento conta com tradução para o português assinada pelo Apostolado Veritatis Splendor, cujo portal na internet reúne diversos apostolados católicos brasileiros ativos no ambiente virtual. Tido como a primeira intervenção pública responsável por colocar a noção de “ideologia do gênero”<sup>306</sup> em circulação nos países da América do Sul, às vésperas dos anos 2000, o texto faz a denúncia do uso programático da expressão “gênero” pelas autoras e ativistas feministas, sob a alegação geral, em chave conspiratória, de que “*por detrás desta palavra se esconde* toda uma ideologia que pretende, precisamente, modificar o pensamento dos seres humanos acerca desta estrutura bipolar [fundada na divisão homem e mulher]” (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 1, grifo nosso). Dogmaticamente avesso à concepção feminista de que os gêneros correspondem não a atributos naturais e biológicos, mas a papéis social e culturalmente construídos e performados, o documento peruano repassa em detalhes os pressupostos ligados à “perspectiva do gênero” apresentados na mencionada Conferência

---

<sup>306</sup> A tradução do documento peruano assinada pelo Apostolado Veritatis Splendor utiliza a contração “do”, em lugar da preposição “de”, para se referir à “ideologia” em tela. Mantemos essa forma somente nos trechos em que citamos a matéria episcopal de forma direta.

da ONU, repudiada como “uma campanha de convencimento e difusão” em favor de valores seculares e progressistas (Ibidem, p. 2).

Digno de nota é o fato de que a bateria de refutações a essa “perspectiva” – origem em negativo da noção de “ideologia do gênero” – está baseada na consideração de uma série de excertos de textos e manifestos de autoria das “feministas do gênero” (Ibidem). Embora se trate de documento representativo de uma vertente da igreja católica sul-americana, ele é desdobrado do relatório “A desconstrução da mulher”, da norte-americana Dale O’Leary – o que reforça a dimensão transnacional da luta cultural. A relatora é apresentada pela Conferência Episcopal Peruana como “autora de numerosos ensaios sobre a mulher e participante da Conferência de Pequim”, logo, testemunha ocular das “reuniões de trabalho [d]aquelas mulheres que se identificaram como feministas [e] advogaram persistentemente pela inclusão da ‘perspectiva do gênero’ no texto”, ou seja, na carta de princípios firmada no âmbito da ONU (Ibidem, p. 4). Figura estranha ao ambiente acadêmico e à comunidade científica, O’Leary tem suas credenciais expostas, no Brasil, por *websites* ligados ao universo católico. O da *Diocese de Anápolis* (GO), por exemplo, informa que ela é autora do livro *The Gender Agenda: Redefining Equality* [A agenda do gênero: redefinindo igualdade] (1997) e diretora da revista *The Facts* [Os fatos], mantida pelo Catholic Family & Human Rights Institute. O *website Aleteia*, por sua vez, a designa como “escritora *freelancer*” e autora de *One Man, One Woman: A Catholic’s Guide to Defending Marriage* [Um homem, uma mulher: um guia católico para defender o casamento] (2007). Trata-se, como se vê, de uma autora à parte do *mainstream* científico.

É ela quem nos conduz pelas definições de gênero postuladas por suas oponentes feministas, no encontro das Nações Unidas. Antes, porém, a apresentação do “livreto” é elucidativa no anúncio do antagonismo de base mantido pelo episcopado peruano e de seus preceitos atinentes ao problema. O rechaço primordial se volta às propostas de gênero que, acima de tudo, “querem afirmar que as diferenças entre o homem e a mulher, fora as óbvias diferenças anatômicas, não correspondem a uma natureza fixa” (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 1). Esta é tomada como dado autoevidente, o qual, no entanto, encontra-se sob a ameaça daqueles que buscam “se rebelar contra isto e deixar à liberdade de cada um o tipo de ‘gênero’ a que quer pertencer, [com] todos igualmente válidos” (Ibidem). O temor a tal volatilidade, aliás, também é patente nos gestos de repúdio dos acusadores da “Queermuseu”, conforme verificado. Como anotado por Cavazzola Jr. (2017), essa perspectiva se traduziria na suposta

deturpação da língua, mediante adoção das expressões *queer* e LGBTQIA+, por exemplo, que para a Conferência Episcopal Peruana (2008, p. 1) são ardilosamente movimentadas pelos “proponentes desta ideologia”, adulteradores que seriam da dita lei divina: “[eles] usam sistematicamente uma linguagem equívoca para poder se infiltrar mais facilmente no ambiente”. A negação da “natureza dada” e da definição de “cada um dos seres humanos por seu capital genético” é encarada como uma “posição revolucionária”, restando aos ameaçados defensores do binarismo *homem-mulher* assumir o posto *contrarrevolucionário* no plano dos costumes, mediante um ativismo de direita (Ibidem). Daí a cartilha peruana se propor a “precisar” os conceitos, além de “chamar a uma tomada de posição em relação à mencionada ideologia” (Ibidem).

Alertando seus leitores para a hipotética artimanha linguística das “feministas do gênero” que, na reunião da ONU, estariam “usando a palavra ‘gênero’ para substituir a palavra ‘mulher’ ou a expressão ‘masculino e feminino’”, Dale O’Leary, a defensora ferrenha do binarismo e do casamento entre pessoas do sexo oposto, inicia sua abordagem combativa citando Judith Butler,<sup>307</sup> segundo ela uma “feminista radical”, expoente das reflexões sobre a problemática do gênero e referência incontornável das representantes feministas na Conferência Mundial da ONU sobre a Mulher (Ibidem, p. 2). Do estudo butleriano *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, O’Leary destaca, de saída, a seguinte passagem:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2015, p. 26, grifos da autora)

---

<sup>307</sup> A propósito da posição de Judith Butler (2015) como figura de proa no debate público sobre questões de gênero e, por conseguinte, como alvo de setores ultraconservadores infensos às possibilidades postuladas por sua perspectiva teórica, presenciemos uma situação grave de hostilidade e tentativa de silenciamento de sua voz, no ambiente brasileiro. Sediado pelo Sesc Pompeia, o seminário “Os Fins da Democracia” teve início no dia 7 de novembro de 2017, dois meses após a polêmica que resultou no fechamento da “Queermuseu”, em Porto Alegre, com conferência de abertura a cargo da autora estadunidense. Na manhã daquele dia, o portão desse emblemático centro de cultura e lazer da cidade de São Paulo foi ocupado, numa parte, por um grupo estridente de manifestantes contrários à ideia de gênero e demandantes do cancelamento da conferência, ao mesmo tempo que proferiam discursos de ódio contra a intelectual. Na outra parte do acesso ao Sesc, um grupo de manifestantes progressistas, engrossado por nós, posicionávamos contra a censura e a favor da liberdade de pensamento e expressão. Do lado dos detratores, além de crucifixos, da bandeira do Brasil e de cartazes com os dizeres “Sonho de Judith Butler: destruir identidade sexual”, “Pedofilia não”, “Não à doutrinação”, “Escola sem partido já”, exibiam-se estandartes com a imagem da intelectual como uma bruxa, nos quais era ateadado fogo.



De modo convergente com o que temos visto a respeito da reiterada (senão paranoica) denúncia feita por representantes do campo da direita, de que o ambiente acadêmico teria sido dominado por ideais progressistas, O’Leary afirma que o livro cuja compreensão central acabamos de expor tem servido, desde os anos 1990, de “texto-base em diversos programas de estudos feministas de prestigiadas universidades norte-americanas, onde a perspectiva do gênero vem sendo amplamente promovida” (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 2). Como já assinalado, a universidade figura entre as principais trincheiras das guerras culturais, justamente por ser uma instituição bastante influente na formação e disseminação de valores. No caso dos EUA, ela funcionou, nas décadas de 1960 e 70, como uma alavanca importante para o surgimento da Nova Esquerda naquele país, com a ampliação sem precedentes de vagas e do contingente estudantil e, tão significativo quanto, com a criação de programas de estudos voltados especificamente às questões feministas, homossexuais e negras, por exemplo. A essa ofensiva progressista respondem, tardiamente e de forma beligerante, a direita cristã e os intelectuais neoconservadores. É, portanto, já no contexto de reação conservadora, entre os anos 1980 e 90, que textos como o de Butler estão circulando. Daí O’Leary, uma ideóloga representante do catolicismo radical se arrogar o papel de contestadora da “nova perspectiva do gênero” (Ibidem).

Além das universidades, órgãos internacionais multilaterais como a Organização das Nações Unidas são igualmente encarados com desconfiança pelos defensores dos valores cristãos e da família, por também representarem plataformas de disseminação – ou “infiltração”, de acordo com o léxico nativo – de perspectivas que amiúde contrariam as visões arraigadas de pessoas e grupos que veem ameaçadas suas convicções fundadas na fé religiosa e, ademais, na pretensa condição natural das coisas, designada pela autoridade superior de Deus. Sobre isso, diante do fato de que a Conferência da ONU havia publicado preliminarmente uma definição do gênero enquanto *papel construído social e culturalmente*, não determinado pelo sexo, O’Leary assinala que entre as delegadas oriundas de países prevalentemente católicos, elas mesmas alinhadas com princípios da Santa Sé, a definição causara espanto, “já que se pressentia que este vocábulo [o gênero] poderia encobrir uma *agenda inaceitável que incluiria a tolerância das orientações e identidades homossexuais*” (Ibidem, grifo nosso). A desnaturalização do caráter congênito e fixo do ser homem e do ser mulher, contida na perspectiva de gênero, é sentida como algo temerário e, portanto, execrável por aqueles que se recusam

a cogitar a possibilidade de que a masculinidade e a feminilidade sejam *construções sujeitas a mudanças*.

Ao rol de termos “equívocos” movimentados pelas “feministas do gênero”, tidos como deliberadamente ambíguos, se somam, ainda, algumas outras definições arroladas por O’Leary, tais como: “desconstrução”, “patriarcado”, “sexualmente polimorfo”, “heterossexualidade obrigatória”, “orientação sexual” e “homofobia” – este último, aliás, bastante propício para enquadrar como condenável a postura supracitada de não aceitação da homossexualidade (Ibidem, p. 3). Também “hegemonia” integra a lista, mas não para designar a famigerada *hegemonia cultural de esquerda*, e sim para tratar de padrões heteronormativos socialmente impostos como uma espécie de lei reguladora da sexualidade, e até mesmo *produtora* desta, de acordo com a argumentação geral de Butler (2015) em seu estudo. O entendimento de O’Leary é de que todos esses conceitos – voltados a desautomatizar, denunciar e desconstruir as formas naturalizadas de subordinação em função de marcadores tradicionais de sexo e gênero – refletiriam contrariedades injustificáveis diante de evidências incontestes da natureza. Ela comenta, nesse sentido, que o crivo biológico da gênese sexual é visto pelas fomentadoras do ponto de vista do gênero, suas oponentes, como um estorvo para sua percepção como *construto sociocultural*, devendo-se, portanto, erradicar o critério “da natureza” da discussão, segundo a visão delas.

Enquanto a concepção defendida por O’Leary, incorporada pela Conferência Episcopal Peruana (2008), se agarra na ideia de *origem biológica natural*, tanto para justificar a divisão entre homem e mulher quanto para apontar as diferenças que os caracterizariam, as “feministas do gênero”, de sua parte, pretendem justamente se desfazer do viés genitalista e das respectivas diferenciações inatas. Para estas, não só a divisão e as diferenças devem ser desessencializadas, por assim dizer, como também examinadas enquanto estruturas historicamente edificadas. Logo, ao deslocamento face ao sexo de origem, segue-se a própria relativização da distinção binária e, ato contínuo, o reconhecimento da existência de múltiplas *orientações sexuais* – fator que desafia frontalmente a visão centrada na *natureza divina*, nos protótipos representados pelos personagens bíblicos de Adão e Eva (Cf. *Livro de Gênesis*). Daí que, para se contrapor às promotoras do gênero, O’Leary e o episcopado recorram à máxima de que “tanto o homem quanto a mulher – criados à imagem e semelhança de Deus – têm suas próprias peculiaridades naturais”, não cabendo aos humanos, conforme a perspectiva calcada na

autoridade superior e transcendente, arbitrar a respeito das condições masculina e feminina, por mais assimétricas que possam ser (Ibidem, p. 6).

A “agenda feminista”, orientada para a revogação dessas diferenças “naturais” e para a busca por libertar a mulher de grilhões socialmente instituídos, é percebida pelos ultraconservadores como uma despropositada declaração de “guerra à natureza e às opções da mulher” – aí incluídas a maternidade compulsória e a correlativa obstrução ao aborto, o que dá pistas do caráter no mínimo relativo dessas “opções” (Ibidem, p. 6-7). Em última instância, o objetivo dessa agenda, segundo a compreensão paranoica de O’Leary, “não é melhorar a situação da mulher, mas separar a mulher do homem e destruir a identificação de seus interesses com os de suas famílias” (Ibidem, p. 7). Para as feministas, a própria designação “mulher” passa a funcionar performativamente, em vez de substantivar uma suposta essência, ao passo que sua personificação dependeria não do sexo de nascimento, mas da performance do gênero *por qualquer pessoa*. Isso soa como um despautério absoluto aos ouvidos de O’Leary e de seus pares peruanos, para os quais o propósito dessa “ideologia” é tão-somente “impulsionar a agenda homossexual-lésbica-bissexual-transsexual[,] e não os interesses das mulheres comuns” (Ibidem). Vê-se, com base nesse tipo de afirmação, que a indisposição de Cavazzola Jr. (2017) com a sigla LGBTQIA+, no “caso Queermuseu”, tem como precedente invectivas implacáveis no repúdio a tudo aquilo que contrarie o binarismo de gênero e a heterossexualidade.

Também de acordo com os temerosos ultraconservadores, ao vislumbre de desconstrução dos paradigmas de sexo e gênero corresponderia, metonimicamente, “o objetivo [de] desconstruir a sociedade” (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 9). Assim como concebe que as pessoas nascem *neutras* no tocante à sexualidade e ao gênero, e que a vinculação à masculinidade ou à feminilidade se efetiva por intermédio de convenções socialmente consagradas, o feminismo contestado por O’Leary estaria disposto, para alcançar suas metas, a “desconstruir a linguagem, as relações familiares, a reprodução, a sexualidade, a educação, a religião e a cultura”, o que desperta revolta naqueles que têm suas certezas mais básicas colocadas à prova (Ibidem). Entre as trincheiras onde se processam as batalhas relacionadas ao gênero, a família e a escola ocupam posições das mais sensíveis. Quanto ao modelo familiar, este é interpelado pelas sexualidades dissidentes e, também, pelas performances alternativas de gênero, desvinculadas do sexo de origem, além de ser ressignificado por novas configurações de família. No plano educacional, as escolas têm suas abordagens pedagógicas e currículos cada vez mais exigidos do ponto de vista do rompimento de estereótipos de sexo e gênero,

assim como da perspectiva do combate à homofobia. No Brasil, o “Programa Escola sem Partido”, actante que observaremos na sequência, dá expressão ao sentimento de aversão a essas mudanças, vistas como estratégias de desarticulação da família tradicional e de deturpação do processo pedagógico.

O horror diante do hipotético desmoronamento da entidade familiar e da pretensa transformação do ambiente escolar em local de “doutrinação ideológica” é sintomático da sensação de perda do controle de instituições cruciais de formação e disseminação de princípios morais. Modificá-las no sentido proposto pelos partidários da identidade de gênero dissociada do sexo significaria abdicar do condicionamento das novas gerações, orientado à inculcação da divisão convencional dos gêneros masculino e feminino, da configuração familiar padrão, do matrimônio entre pessoas do sexo oposto e da sexualidade e maternidade dentro do casamento – conformações defendidas como *naturais* ou consoantes às *leis de Deus* pelos fundamentalistas religiosos que combatem no terreno dos costumes. A suspensão dessas convicções, ao interferir na educação escolar de crianças e jovens, os apresentaria a um horizonte em que as decisões se tornam temerariamente *livres* no que tange ao estilo de vida, à sexualidade, à reprodução (ou ao aborto) e à orientação de gênero. Lembramos, neste ponto, que parte dos cerca de setecentos e cinquenta frequentadores diários da “Queermuseu”, em Porto Alegre, era formada por grupos de alunos do ensino básico que tomavam contato com a mostra mediante visitas agendadas, conduzidas pelos arte-educadores do Santander Cultural – fato grifado pelos discursos que repudiavam a exposição.

A liberalização relacionada às questões de sexualidade e gênero é nutrida pelo campo progressista como parte primordial de um processo emancipatório, e também como condição para o reconhecimento e respeito aos direitos humanos de pessoas LGBTQIA+. Essa mesma autonomia, no entanto, é encarada pela óptica conspiratória como algo malignamente nocivo. Tanto é que O’Leary e o episcopado peruano enxergam a pauta da diversidade, e a respectiva “ideologia do gênero”, apenas como “*promoção* da homossexualidade, do lesbianismo e [de] qualquer outra forma de sexualidade fora do matrimônio”, como se um conluio estivesse em curso (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 12, grifo nosso). A incompatibilidade estrutural de visões de mundo entre progressistas e fundamentalistas religiosos se evidencia nas compreensões antagônicas que estes cultivam sobre a prática sexual fora do casamento, a opção pelo aborto, a homoafetividade, a possibilidade de definir a própria identidade de gênero, o casamento entre pessoas do mesmo sexo e o direito reprodutivo de mulheres lésbicas,

para ficarmos com algumas das principais linhas da perspectiva do gênero, tachadas de “aberrações” pelos arautos da moralidade familiar e cristã (Ibidem).

A ojeriza destes últimos se acirra ainda mais quando eles se deparam, no mesmo documento preliminar da Conferência da ONU, com a asserção de que “os sexos já não são mais dois, *mas cinco*” (Ibidem, p. 13, grifo nosso). Para O’Leary, é *intolerável* a premissa de que “não se deveria falar de homem e mulher”, mas, em vez disso, de “mulheres heterossexuais, mulheres homossexuais, homens heterossexuais, homens homossexuais e bissexuais”, tendo em conta que, para ela, “somente existem duas opções a partir do ponto de vista genético: ou se é homem ou se é mulher” (Ibidem). O aferro à ideia de que vigoraria, em nível global, um plano ardiloso (e “apocalíptico”, nos termos de Ortellado [2018]) de perverter as novas gerações por meio da desconstrução da família e da educação e, em contrapartida, mediante a defesa da volatilidade do gênero, vem acompanhado da visão de que também a religião estaria sob “ataque” – ao passo que, para a teoria feminista, ela seria justamente fonte de opressão às mulheres e às populações LGBTQIA+ (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 13). Todavia, o desafio colocado àqueles que têm nas escrituras *verdades* acerca da natureza humana – e, por conseguinte, sobre a vida afetiva e sexual – deve-se à atribuição, por teólogas feministas como Elisabeth Schüssler Fiorenza, reprovada nominalmente por O’Leary, de uma origem *histórica*, e não divina, aos textos sagrados, somando o secularismo à dissensão em jogo:

Os textos bíblicos não são revelações literalmente inspiradas, nem tampouco princípios doutrinários, mas sim formulações históricas elaboradas no âmbito de uma comunidade religiosa. [...] A teoria feminista insiste que todos os textos são produto de uma cultura e história patriarcais e androcêntricas [fundados no modelo masculino]. (FIORENZA, 1989, p. 18)<sup>308</sup>

Esse conjunto robusto de desnaturalizações e deslocamentos promovidos pelas feministas é percebido pelo ressentimento ultraconservador como sinônimo de “ataque frontal ao Cristianismo e a toda figura que o representa” (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 14). Aliás, essa é a mesma classe de denúncia que lastreia a dos detratores da “Queermuseu” diante de obras como *Et Verbum* (2011) e *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), assim como a dos carolas do Instituto Plínio Corrêa de

---

<sup>308</sup> Trata-se do trecho destacado, e deplorado, por Dale O’Leary do pensamento da teóloga romeno-alemã. Cf. FIORENZA, E. S. *En memoria de ella: Una reconstrucción teológico-feminista de los orígenes del cristianismo*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 1989.

Oliveira, revoltados com o que enxergam como “cristianofobia” por parte de 31ª Bienal de São Paulo. As feministas supostamente culpadas pelas “posturas de ataque e agressão à religião e à Igreja” discrepariam, em virtude de suas concepções de gênero, do contingente que o documento peruano designa como a “maioria das mulheres do mundo” (Ibidem). Afastada do universo lésbico, bissexual, travesti e transgênero, essa “maioria” seria formada, de acordo com o raciocínio em tela, por “mulheres católicas, evangélicas, ortodoxas e judias”, as quais, distantes de quaisquer excentricidades de sexo e gênero, por assim dizer, e identificando-se entre si nesse quesito, “agradecem em particular os ensinamentos de seus respectivos credos sobre o matrimônio, a família, a sexualidade e o respeito à vida humana” (Ibidem). Como visto anteriormente com Hunter (1991, 2022), é a associação interreligiosa calcada em preocupações comuns – excedentes às diferenças entre as doutrinas – que provê o amálgama para o combate empreendido por fundamentalistas engajados na defesa intransigente das tradições sagradas nas trincheiras das guerras culturais.

Vale, aqui, um aposto: embora não estivesse familiarizado com o debate sobre as *guerras culturais*, Gaudêncio Fidelis (2018c) (\*AMD) mostrara-se de algum modo sensível às suas problemáticas. Destoando de parcela influente dos que refletiram sobre o destino da “Queermuseu”, o curador alertava, no ano seguinte ao do ocorrido, para o erro de se “pensar que tais investidas obscurantistas em direção à arte [...] seriam apenas uma ‘cortina de fumaça’”, no sentido de simplesmente encobrirem medidas impopulares do Congresso Nacional e atos de corrupção do governo Michel Temer (MDB) (Ibidem, p. 33-34).<sup>309</sup> A essa percepção limitada, Fidelis opunha o aviso: “não nos deixemos levar por distrações”, tendo em conta os riscos da “campanha contra a comunidade LGBTQI[A]+ e [contra] as lutas históricas das mulheres”, sob a cantilena da “ideologia de gênero”, em favor da “família tradicional” (Ibidem). Sem deixar de reconhecer os lados diversionista e oportunista dos ataques multiplicados e capitalizados pelo MBL e, na sequência, por representantes políticos no poder, o idealizador da mostra de Porto

---

<sup>309</sup> Em *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*, compilação de textos que se tornou referência na busca por lidar com o fenômeno, ao menos três autores apostam na tese do diversionismo fumarento, incluindo a organizadora da publicação, Luisa Duarte (2018, p. 13), para quem a campanha de difamação da arte “fabrica uma espécie de cortina de fumaça com o objetivo de encobrir uma agenda mais ampla”, como visto no *Anedotário públicos dos públicos*. Sérgio Bruno Martins (2018, p. 28), por sua vez, afirma que, “do ponto de vista meramente eleitoral, o objetivo é simples: para o MBL, encobrir com uma cortina de fumaça sua vista grossa à corrupção do governo Temer, que poderia alienar suas bases eleitorais; para [Magno] Malta e outros políticos, produzir os troféus a serem expostos durante as eleições de 2018”. Já Clarissa Diniz (2018, p. 145) postula que os detratores da arte “jogam com conflitos sociais não para lançar luz sobre a luta de classes, mas para forjar uma ‘guerra cultural’ entre as mesmas”, como se o conflito de base moral fosse mera artimanha para distrair de problemas realmente importantes.

Alegre situava que “esse não foi de modo algum o motivo principal da onda de ataques” (Ibidem, p. 34). Ele também captava que “um plano mais abrangente esta[va] em curso”, em termos da articulação alcançada entre setores reacionários no Brasil, ainda que sua definição da possível “instalação de um regime fundamentalista no país” carregasse nas tintas (Ibidem). Sem tergiversar, o acochado profissional nos insta a *olhar a questão de frente*: “É preciso retirar desse processo de fechamento da exposição ‘Queermuseu’ alguns grandes aprendizados [...] é preciso que [o] compreendamos” (Ibidem). Se, como ele diz em tom grandiloquente, tal acontecimento “estará para sempre registrado na história das exposições mundiais”, que tal registro seja investido de tentativas de entendimento do que se passou *entre* seus atores, levando em conta os valores que lhes são mais caros (Ibidem, p. 37). Aqui estamos nós, trilhando as galerias obscuras em que esses actantes se cruzam, e se chocam.

Nessa caminhada hesitante, em que ora observamos os agentes da arte, ora miramos aqueles que a recriminam, vemos que, além das exposições, os ambientes escolares e universitários configuram entroncamentos de diferentes batalhas culturais, ainda mais quando a razão conspiratória dos ultrarreligiosos alardeia “o perigo da tendência, no texto apresentado pela ONU, de deixar de lado o direito das mulheres à liberdade de consciência e de religião nas instituições educacionais”, insinuando se tratar de um programa de perseguição velada aos fiéis (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA, 2008, p. 15). A ele estaria ligada uma espécie de plano de convencimento, ou mesmo “doutrinação”, voltado a incutir valores e ideais progressistas nas mentes, corações e almas de jovens e crianças, *à revelia de seus pais e famílias*. Mais do que transnacional, a “ideologia do gênero” seria um movimento *global* em ascendência no final da década de 1990. Como conclui o documento peruano, ela “não apenas está ganhando força nos países desenvolvidos[,] como também, ao que parece, começa a se infiltrar no nosso meio [sul-americano]” (Ibidem). Do mesmo modo que “nos Estados Unidos o ‘feminismo do gênero’ conseguiu se inserir no centro da corrente cultural [*mainstream*]”, países como o Peru – e também o Brasil – se encontrariam cada vez mais vulneráveis às “graves consequências que [este] já está trazendo ao Primeiro Mundo” (Ibidem). Como pretensa comprovação disso, “basta rever alguns materiais educativos difundidos não só nos colégios do país [no Peru] como ainda em prestigiosas universidades” (Ibidem).

Nisto, encontramos a senha para incluir mais um ator neste relato em forma de rede – delineado por nossa formiga míope em meio às controvérsias culturais reunidas e

concatenadas neste capítulo. Passada mais de uma década da publicação do documento peruano (1998) que acabamos de revisar, no Brasil um material didático voltado à apresentação de aspectos gerais da homossexualidade e da transição de gênero vigentes na idade escolar, bem como destinado ao combate do preconceito e da homofobia nesse ambiente, esteve no centro de uma polêmica insuflada por agentes políticos ultraconservadores, no primeiro semestre de 2011. Financiado pelo Ministério da Educação (MEC), no governo Dilma Rousseff (PT), o kit pedagógico “Escola sem Homofobia” – maliciosamente chamado de “kit gay” pelo então deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PP-RJ) – é apontado por Francisco Bosco (2023) como um dos primeiros deflagradores das guerras culturais brasileiras, na década de 2010, tendo sido “considerado proselitismo sexual [típico da] ‘ideologia de gênero’” pela bancada evangélica da Câmara dos Deputados – formada à época por setenta e quatro congressistas, quase 15% dos quinhentos e treze membros da Casa.

O conteúdo previsto para o material orientado pela Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do MEC, que não chegou a ser implementado, havia sido preparado por ONGs (organizações não governamentais) em diálogo com o ministério, no âmbito do Programa Brasil sem Homofobia, do poder executivo federal, e ainda se encontrava em processo de avaliação na ocasião da querela. Iniciado em 2009, o projeto “Escola sem Homofobia” contava com parecer favorável da UNESCO e respondia a demandas de organizações da sociedade civil, que encontraram no MEC respaldo político e financeiro para o desenvolvimento de recurso didático formado por filmes curtos e caderno com conteúdos e atividades para uso em sala de aula, destinado aos professores.<sup>310</sup> Vídeos pré-elaborados para compor o material anti-homofobia vazaram na internet, *caindo nas redes* de extrema-direita. Deputados como Anthony Garotinho (PR-RJ), então vice-presidente da Frente Parlamentar Evangélica, afirmavam, de acordo com matéria da jornalista Ana Flor (2011), que os vídeos e a cartilha constitutivos do kit configuravam “estímulo ao homossexualismo [*sic*]” entre os alunos, instilando pânico em sua base eleitoral. Hospedados no YouTube, peças audiovisuais com títulos como “Probabilidade”, “Torpedo” e “Encontrando Bianca”<sup>311</sup> narram situações comuns ao contexto escolar do século XXI, envolvendo descobertas sexuais, homoafetivas e transgêneras por parte dos, das e des estudantes, além de reportar atitudes de intolerância diante delas, exercidas pelos corpos docente e discente.

<sup>310</sup> Cf. VITORELO, K. *Kit gay*. São Paulo: Veneta, 2021.

<sup>311</sup> Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xxJh0qJ1Agk>>. Acesso em: 23 jan. 2023.



Instrumento de chantagem para os “parlamentares da *Bíblia*”, que se negavam a votar qualquer projeto do governo petista na Câmara dos Deputados até que o mesmo abolisse a proposta de adoção do material didático, o kit e a polêmica em torno dele foram inicialmente alardeados, e altamente capitalizados, por Bolsonaro, àquela altura um folclórico e inexpressivo deputado federal, responsável pela disseminação do epíteto infame (Ibidem). Na base de sistemáticos bate-bocas, dentro e fora do parlamento, o vociferante porta-voz de setores intolerantes da população encontrou no “Escola sem Homofobia” um eficaz *trampolim* para si, um personagem tosco do baixo clero da Câmara, que viria se notabilizar pelo desdém e virulência com que tratava as pautas LGBTQIA+, entre outras agendas progressistas, e por afirmações do tipo: “Nenhum pai pode ter orgulho de ter um filho gay”, conforme reproduzido em reportagem da jornalista Larissa Guimarães (2011), de abril daquele ano, mês anterior ao da mobilização da bancada evangélica na mesma linha.

Em que pese a instrumentalização da iniciativa anti-homofobia pelo viés do medo, o “kit gay”, no linguajar nativo, representa um elo crucial da rede de atores em ação no Brasil dos anos 2010, na intersecção educação, sexualidade e arte, no registro das guerras culturais. Quem nos permite retrair as conexões entre o malfadado kit, do início de 2011, e a “Queermuseu”, de fins de 2017, é o blogueiro mencionado anteriormente Rafinha BK, detrator de primeira hora da mostra. Já dissemos que o militante de extrema-direita, em função de agressões verbais à deputada estadual Juliana Brizola (PDT), estava proibido de entrar na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Não dissemos, porém, que ele foi informado dessa proibição em 15 de agosto de 2017 – há menos de um mês de ter invadido a exposição no Santander Cultural, filmando e abominando-a –, no instante em que tentava ingressar na Assembleia Gaúcha para participar de um ato de protesto em suas dependências,<sup>312</sup> convocado pelo Movimento Brasil Livre: a “Marcha em Defesa do Escola sem Partido” – em referência ao “programa” homônimo que enfeixa grande parte dos dilemas abordados, até este ponto, em relação à exposição de menores a obras artísticas tidas como “obscenas” e “apologistas”. Também já anotamos, ademais, que era corrente nas aparições de BK nas mídias sociais seu apoio expresso ao “Programa Escola sem Partido”, outro actante vital ao nosso relato.

---

<sup>312</sup> A obstrução é relatada por Rafinha BK em um vídeo hospedado no seu canal de YouTube, o “BK Tuber”, posteriormente compartilhado na página de Facebook “Direita ao Vivo”, administrada por Felipe Diehl *et al.*, no dia 29 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1467231456697069>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

Situado nas antípodas do “Escola sem Homofobia”, o “Escola sem Partido” é um movimento criado em 2004, por iniciativa do advogado Miguel Nagib,<sup>313</sup> cuja visibilidade cresce nos anos 2010, em sua atuação autoproclamada “contra o uso das escolas e universidades para fins de propaganda ideológica, política e partidária”<sup>314</sup> – o que denota paralelos com os objetivos da Conferência Episcopal Peruana (2008). Tal “propaganda ideológica” abarca, como é de se esperar, a propalada “ideologia de gênero” (pretensamente atestada por instrumentos pedagógicos como o chamado “kit gay”) entre as formas de “doutrinação” que deveriam ser expurgadas do ambiente educacional, na visão dos ultraconservadores (ESCOLA SEM PARTIDO, 2014). O “Programa Escola sem Partido” é apresentado como um anteprojeto de lei que se pretende “aplicável aos sistemas de ensino da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios” (Ibidem). Dentre os princípios do plano de “proteção integral da criança e do adolescente” no contexto escolar – não incorporado, até hoje, à legislação brasileira<sup>315</sup> –, destacamos a defesa da “neutralidade política, ideológica e religiosa” nas instituições de ensino, a garantia da “liberdade de consciência e crença” dos educandos e, particularmente, o resguardo do “direito dos pais sobre a educação religiosa e moral dos seus filhos” (Ibidem). A exigência de soberania parental na instrução relativa aos credos e às condutas das novas gerações é detalhada no segundo artigo do anteprojeto, taxativo diante de ações do Estado como o kit pedagógico “Escola sem Homofobia”, em chave conspiratória e caricatural:

O Poder Público não se imiscuirá no processo de amadurecimento sexual dos alunos nem permitirá qualquer forma de dogmatismo ou proselitismo na abordagem das questões de gênero. (Ibidem)

O tom confabulatório presente na repulsa às hipotéticas formas de catequização às avessas dos estudantes, por professores tidos como perigosos e altamente nocivos do ponto de vista dos valores cristãos e da família tradicional, é detalhado no artigo subsequente do anteprojeto, nestes termos: “É vedado o uso de técnicas de *manipulação*

---

<sup>313</sup> Fundador e coordenador do “Programa Escola sem Partido”, Miguel Nagib foi procurador do Estado de São Paulo em Brasília, de 1985 a 2019, e assessor de ministro do Supremo Tribunal Federal, de 1994 a 2002. (Fonte: *Portal CEULP/ULBRA*)

<sup>314</sup> Cf. *Website Escola sem Partido*. Disponível em: <<http://www.escolasempartido.org>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

<sup>315</sup> Em agosto de 2020, Miguel Nagib anunciou o encerramento de sua participação no movimento “Escola sem Partido”, sob alegação de que políticos e personalidades públicas haviam deixado de manifestar o apoio necessário à causa. Também pesou em sua decisão os pareceres do poder judiciário federal apontando a inconstitucionalidade da proposta. Depoimento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uwSpMNIWRjg&t=23s>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

*psicológica* destinadas a obter a adesão dos alunos a determinada causa” (Ibidem, grifo nosso). A sentença quer fazer acreditar que docentes se valem de sua posição de autoridade em sala de aula para convencer e mobilizar o corpo discente em questões relacionadas aos costumes e às vocações políticas, valendo-se de artifícios retóricos e argumentos aceitos acriticamente por aqueles que, por se encontrarem em fase de formação, não teriam discernimento o suficiente para refutar as ideologias e partidarismos que lhe são incutidos por tendenciosos educadores-proselitistas. Para fazer cumprir as obstruções a esses supostos abusos na rotina escolar, o “Programa Escola sem Partido” propugna duas medidas práticas, além da lei em si. A primeira estipula que todas as escolas dos ciclos básicos afixem em suas salas de aula e nas salas dos professores cartazes (medindo, no mínimo, 42 x 59,4 cm) com as diretivas:

1. O Professor não se aproveitará da audiência cativa dos alunos para promover os seus próprios interesses, opiniões, concepções ou preferências ideológicas, religiosas, morais, políticas e partidárias.
2. O Professor não favorecerá nem prejudicará ou constrangerá os alunos em razão de suas convicções políticas, ideológicas, morais ou religiosas, ou da falta delas.
3. O professor não fará propaganda político-partidária em sala de aula nem incitará seus alunos a participar de manifestações, atos públicos e passeatas.
4. Ao tratar de questões políticas, socioculturais e econômicas, o professor apresentará aos alunos, de forma justa – isto é, com a mesma profundidade e seriedade –, as principais versões, teorias, opiniões e perspectivas concorrentes a respeito da matéria.
5. O professor respeitará o direito dos pais dos alunos a que seus filhos recebam a educação religiosa e moral que esteja de acordo com suas próprias convicções.
6. O professor não permitirá que os direitos assegurados nos itens anteriores sejam violados pela ação de estudantes ou terceiros, dentro da sala de aula. (Ibidem)

A segunda medida, reproduzindo a lógica de constrangimento gerado pelo *ativismo de câmara em punho*, típica da nova direita, como temos visto, propõe que o próprio alunado assuma a função de patrulha do professorado. De modo eufemístico, o anteprojeto do “Escola sem Partido” traz um artigo, o sétimo, no qual determina que “as escolas que não realizarem ou não disponibilizarem as gravações das aulas deverão assegurar aos estudantes o direito de gravá-las” (Ibidem). Sob o pretexto de que o registro audiovisual das matérias ensinadas visa “permitir a melhor absorção [pelo aluno] do conteúdo ministrado”, o que se busca, de fato, é conferir aos pais a prerrogativa de controlar o processo de formação pedagógica de seus filhos, senão de perseguir os professores em função de temas “indesejados” tratados em classe. Outra medida prática

indicada no anteprojeto remete-nos à estratégia adotada pelo Instituto Plínio Corrêa de Oliveira para combater obras artísticas da 31ª Bienal de São Paulo, a saber, a criação de um canal direto de comunicação com o poder público destinado ao recebimento de denúncias de “doutrinação” de caráter ideológico e político.

Finalizando o anteprojeto, a seção “justificação” é didática na explanação dos temores, e obsessões, que habitam subjetividades refratárias ao princípio (liberal) de que a educação familiar não deveria subsumir a formação escolar. A narrativa oferecida para explicar a necessidade de implementação da lei repisa a versão conspiratória de que “professores e autores de livros didáticos vêm-se *[sic]* utilizando de suas aulas e de suas obras para tentar obter a adesão dos estudantes a determinadas correntes políticas e ideológicas” (Ibidem). A “ideologia de gênero” e seu pretense aparelho de inculcação, o alcunhado “kit gay”, conferem lastro a essa razão delirante, que percebe na educação formal o risco permanente de perversão da índole dos estudantes, ao “fazer com que eles adotem padrões de julgamento e de conduta moral – especificamente [a] moral sexual – incompatíveis com os que lhes são ensinados por seus pais” (Ibidem). Daí a urgência, segundo a coesão interna dessa percepção, em se “adotar medidas eficazes para prevenir a prática da doutrinação política e ideológica nas escolas”, dispensada “aos filhos dos outros”, ao passo que se diz testemunhar a constante “usurpação do direito dos pais a que seus filhos recebam a educação moral que esteja de acordo com suas próprias convicções” (Ibidem). Assim, quando uma escola leva seus alunos para visitar mostras como a “Queermuseu” não é de outra coisa que se trata, segundo a visão que imbeciliza as novas gerações, senão de fazer a cabeça da moçada nos temas de sexualidade e do gênero, por um tipo de “professor que deseja transformar seus alunos em réplicas ideológicas de si mesmo” (Ibidem).

Essa compreensão obcecada da realidade se encontra disseminada por diversos setores da sociedade brasileira, os quais representam solo fértil para o aqulamento de pavores, a mobilização de emoções e a correlata obtenção de capitais políticos. É nesse registro que ao “Escola sem Partido” se junta outro ator decisivo para o nosso caso de estudo: o Movimento Brasil Livre (MBL), num elo que, neste relato, surge por intermédio da figura do blogueiro Rafinha BK, que ora posa para uma foto de internet empunhando cartaz do “Escola sem Partido”, ora se dirige ao ato de protesto “Marcha em Defesa do Escola sem Partido”, organizado pelo diretório do MBL do Rio Grande do Sul. O MBL (2023) é uma organização política liberal-conservadora, ativa desde 2014, com abrangência nacional. Em seu *website*, na seção “quem somos”, é apresentado como

movimento que “se propõe a promover o liberalismo como a filosofia política orientadora da atuação do Estado no Brasil” (Ibidem).<sup>316</sup> Para tanto, o MBL diz defender “a liberdade individual, a propriedade privada e o Estado de Direito como conceitos fundamentais de uma sociedade que se propõe a ser livre, próspera e justa” (Ibidem). Na conjuntura dos ataques à exposição “Queermuseu” e a tantas outras mostras artísticas em cartaz no país, em 2017, os membros do MBL notaram que o recurso à moral familiar, aos costumes retrógrados e às tradições religiosas funcionaria como *trunfo* para suas agendas políticas – incluindo a defenestração sistemática de posições à esquerda e progressistas –, na medida em que propiciava alianças de interesse, e ocasião, entre o liberalismo econômico (de diminuição da presença do Estado) e o conservadorismo moral (de ampliação das prerrogativas da família), sendo que a impopularidade do primeiro tende a ser sobrepujada pelo grande apelo do segundo.

São truncadas as explicações sobre a influência exercida pelo MBL no processo relâmpago de encerramento antecipado da exposição “Queermuseu” – transcorrido de 6 de setembro, com a publicação do texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. (2017) no *Locus Online*, até a manhã do dia 10 do mesmo mês, um domingo, quando passa a vigorar a decisão do Santander pelo fechamento da mostra. Entre os dias 8 e 10, após viralização dos vídeos de Felipe Diehl e Rafinha BK na internet, uma enxurrada de mensagens avessas à exposição de Porto Alegre inundou as mídias sociais, assim como as caixas de *e-mail* de funcionários do banco, forçando a instituição a se posicionar. A explanação capenga de Renan Santos, líder nacional do MBL, é de que o movimento se pronunciou publicamente sobre a “Queermuseu”, pela primeira vez, somente no dia 10, no período da tarde – o que tenta persuadir-nos de não ter havido participação direta da sigla até aquela etapa da controvérsia, quando a mostra foi abruptamente encerrada. Ainda de acordo com a versão de Renan Santos, em entrevista concedida na ocasião às jornalistas Flávia Tavares e Daniele Amorim (2017), o primeiro *post* do MBL no Facebook a esse respeito se deu após o cancelamento da mostra (o que não é verdade, como veremos), ainda que células do movimento em todo o país já viessem, antes disso, trocando mensagens sobre o assunto por meio do aplicativo de mensagens privadas WhatsApp. As informações circuladas de forma reservada sobre a exposição, baseadas nas difamações e edições do trio de detratores de primeira hora, teriam sido suficientes para que o MBL aderisse às denúncias de incitação à pedofilia e à zoofilia, além do desrespeito a símbolos

---

<sup>316</sup> Disponível em: <<https://mbl.org.br/valores-principios>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

cristãos, sem que nenhum de seus membros houvesse visitado a exposição, fato comentado nos seguintes termos pelo líder do movimento:

Eu não preciso ir à exposição, poderia estar na Groenlândia e ser contra o pressuposto do uso de dinheiro público numa exposição que [entre outras coisas] vilipendia imagens religiosas. (SANTOS *apud* TAVARES; AMORIM, 2017)

Em artigo de opinião publicado na *Folha de S.Paulo* (\*AMD), em 12 de setembro, dois dias depois da interrupção da “Queermuseu”, Renan Santos (2017) detalha que, “a despeito de seus lucros em solo brasileiro”, o banco espanhol optara por “fazer uso da lei de incentivo [à cultura] para obter, via renúncia fiscal, R\$ 800 mil para financiar sua exposição”. Além da alegação de uso indevido de dinheiro público, por meio da execrada Lei Rouanet, para patrocinar arte – e o que é pior, “arte profana” –, outras imputações próprias das guerras culturais dão o tom de um posicionamento que também pode ser lido pelas lentes reveladoras das modulações *confrontadora*, *narrativa*, *obsessiva* e *arbitrária* dos atos de recepção indecoros e hostis – conforme os direcionamentos da miopia de nossa formiga. A estratégia de afronta enunciada pelo ativista de direita no jornal joga com aspectos fabulares e paródicos para convencer seu público do caráter nefasto da exposição. Por exemplo, quando diz que “novos tempos chegaram”, uma vez que “os brasileiros não são mais um cordeirinho calado, cujo destino é muito bem ilustrado por uma das obras expostas pelo Santander” (Ibidem). Ele está se referindo, com verve *trolladora*, à obra de Adriana Varejão, *Cena de interior II* (1994), em que o animal é currado por uma pessoa. Aqui, é do levante conservador-reacionário, em revide à propalada hegemonia progressista, que Renan Santos está falando, ou da *contra contracultura*, para retomar expressão vista anteriormente.

A obcecação com uma mostra “recheada de zoofilia, ofensas à fé cristã e imagens sexualizadas de crianças” (Ibidem) ativa o moto-perpétuo, *à la Kulturkampf*, do repúdio à presença de estudantes em um ambiente que veicula imagens e objetos desafiadores dos valores cristãos mais arraigados e da família tradicional. É assim que as visitas agendadas com grupos escolares, conduzidas pela equipe de arte-educadores do Santander Cultural, são vistas também por ele como um dispositivo de “doutrinação ideológica” dos estudantes,<sup>317</sup> em linha com a perspectiva sustentada pelo “Escola sem Partido” (2014).

---

<sup>317</sup> Márcio Tavares dos Santos (2021, p. 107), que colaborou pessoalmente na concepção do projeto original da “Queermuseu”, além de ter publicado textos de sua autoria no catálogo da exposição de Porto Alegre, afirma que os agendamentos de visitas educativas contemplavam turmas de “estudantes do Ciclo Médio”, que ademais contavam com “material educativo construído para atendê[-los]”.

O contrassenso faccioso da postura detratora da arte e de sua institucionalidade reside, particularmente, no endosso cínico e velado de Renan Santos (2017) à truculência e ao autoritarismo das ações de Diehl e BK, verificável em sua afirmação dupla, e dúbia, de que se tratou, por um lado, de “pressão popular” conduzida “democraticamente” por representantes da sociedade civil e, de outro, que “membro algum do movimento se manifestou no local ou constrangeu os presentes” (Ibidem). A ambiguidade é coroada pelo empenho, pouco convincente e evasivo, de que “o MBL preza a civilidade e o bom debate público e teme a escalada de violência e intolerância política advinda, especialmente, de setores da nossa imprensa” (Ibidem), como se o trabalho sujo da cruzada moralizante não devesse ser atribuído ao MBL, cujo verniz “liberal” craquelava a olhos vistos.

Entretanto, ao visitar o perfil do MBL no Facebook, é possível encontrar em seu histórico de postagens, ainda hoje, uma publicação de 9 de setembro de 2017,<sup>318</sup> que contradiz a versão apresentada por Renan Santos, de que o movimento teria se posicionado publicamente *somente após* o cancelamento da “Queermuseu”, no dia 10. O *post* desabonador da narrativa de Renan Santos compartilha uma matéria (que fazia uso de registros fotográficos de Cavazzola Jr. para ilustrá-la) do *Jornalivre*, veículo digital a serviço do MBL, conhecido por propagar notícias falsas, com o título “Santander Cultural promove pornografia e até pedofilia com base na Lei de Incentivo à Cultura”.<sup>319</sup> De acordo com o pesquisador Márcio Tavares dos Santos (2021, p. 109), a postagem foi realizada às 11h22 da manhã, ou seja, aproximadamente 24 horas antes da extinção da exposição. Conservando reações de quase 4 mil perfis, com mais de quinhentos comentários e de novecentos compartilhamentos, a publicação faz esta chamada: “Isso acontece em Porto Alegre e é bancado por dinheiro de pagadores de impostos. Como fica?” O parecer de Márcio Tavares dos Santos é de que os protestos contra a exposição ganharam corpo e alcance *a partir dessa mensagem*, indicativa da “adesão explícita” à campanha difamatória pelo MBL, cuja capilaridade no ambiente digital terá sido responsável “por fazer a discussão extrapolar a dinâmica local, ganhando expressão

<sup>318</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/mblivre/posts/678964132227733>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

<sup>319</sup> Atualmente fora do ar, a matéria é brevemente descrita pela pesquisadora Sara Raquel de Andrade Silva, em sua dissertação de mestrado. Cf. SILVA, S. R. A. *Reação, mobilização e produção de sentidos na arte: um olhar sobre a trajetória da exposição “Queermuseu”*. Niterói (RJ), 2019. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia / Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/9088/Dissertação%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 16 mar. 2023.

nacional” (Ibidem, p. 108). Segundo o pesquisador, é depois do apelo do MBL, na manhã do dia 9, “que se intensificam os ataques à página do Santander Cultural no Facebook”, com o perfil do centro cultural recebendo “quase 20 mil avaliações negativas” (Ibidem, p. 109).

À revelia disso, em sua intervenção no jornal de maior circulação no país, a *Folha*, Renan Santos (2017) tenta inverter a origem da violência, alegando que ela provinha não dos abominadores da exposição gaúcha, mas da “esquerda” e da “velha imprensa”, que estariam “atribuindo todo o mérito pela mobilização ao MBL, com o objetivo de atingi-lo”. Como veremos mais adiante, Fidelis igualmente atribui ao MBL a culpa pelo cancelamento de sua curadoria. Todavia, a turvação incide não apenas no problema da responsabilização pela voragem que levou ao encerramento da mostra, como também na disputa pela definição da própria natureza da campanha. “Boicote” ou “censura”? Os detratores da exposição a chamam pelo primeiro nome, enquanto seus defensores usam a segunda designação. Nesses quesitos, aparece o benefício de, como mediadores culturais, trabalharmos com a Teoria Ator-Rede (*ANT*), no registro descritivo-analítico, o que nos permite tornar a reunir agentes dispersos, identificando suas agências e desdobrando-as neste relato, assim como trazer à tona e cotejar posições inconciliáveis entre si, buscando expor suas razões e argumentos, mais do que julgá-los ou normatizá-los. O que conseguimos registrar com alguma segurança é que o MBL galvanizou e fez emplacar a “narrativa difamatória” dispensada à mostra, em virtude de sua influência e poder de convencimento para “determinar, por julgamento, não só o que poderia ser visto, mas o que poderia/deveria ou não ser produzido pelos artistas”, nas palavras de Fidelis (2018d, p. 20-21) (\**AMD*). Para o curador, a condenação moral de parcela específica das obras expostas, e do comprometimento da mostra como um todo, configurava “censura”, ao passo que a alegação emebelista de que se tratava de “boicote” não passaria de mais um aspecto da “contranarrativa” difundida via internet pelo movimento (Ibidem, p. 22).

O fato indubitável, contudo, é que a insurgência reacionária provocou, em pouco tempo, um efeito real e irreversível no transcurso da exposição, qual seja, a decisão do Santander de encerrá-la antes do previsto, sob os seguintes argumentos, tornados públicos por meio de nota divulgada nas redes sociais da instituição:

[...] Reconhecemos que, além de despertar a polêmica saudável e o debate sobre grandes questões do mundo atual, infelizmente *a mostra foi considerada ofensiva por algumas pessoas e grupos*. Nós, do Santander, pedimos sinceras desculpas a todos *aqueles que enxergaram o desrespeito a símbolos e crenças* na exposição “Queermuseu”. Isso



não faz parte de nossa visão de mundo, nem dos valores que pregamos. Por esse motivo, decidimos encerrar antecipadamente a mostra neste domingo, 10/9. [...] (SANTANDER CULTURAL, 2017, grifos nossos) (\*AMD)

O sentimento de indignação do público digital – pautado por versões inflamatórias circuladas nas mídias sociais mediante direcionamento e intensificação a cargo de algoritmos e robôs, com os filtros bolha e a formação de câmaras de eco motivadoras de vieses de confirmação impermeáveis ao contraditório – gerou o barulho e o enxameamento suficientes para emparedar o Santander, premido em sua condição de instituição, antes de tudo, financeira,<sup>320</sup> sujeita à perda de clientes, em virtude do desagrado despertado pela mostra em parcelas da população. Ilustrando isso, perfis no Facebook como o “Sou feliz por ser católico(a)”, com mais de meio milhão de seguidores, postavam: “Se você tem cartão ou conta no Santander, feche em nome de Jesus Cristo” (HERDY, 2017). A massa digital vociferante, até então mais ou menos alheia aos rumos da produção artística visual alinhada às agendas progressistas, emerge estrondosa e surpreendentemente como agente capaz de *se intrometer* e de *desarranjar* o circuito da arte contemporânea no Brasil – como o demonstra a sequência de ataques a exposições, no segundo semestre de 2017, a partir da extinção da “Queermuseu”. O que se pode anotar, em interação com o léxico nativo, foi que ambos, tanto os detratores de primeira hora quanto seus cúmplices (o MBL, por exemplo) e apoiadores, abandonaram a posição hipotética de “cordeirinhos” sujeitados a “uma elite política e cultural”, nos termos de Renan Santos (2017), para encarnar o papel de monstros intimidadores dos representantes dessa mesma elite – ou de fantasmas que performatizam a contraimagem do público, como discutido no capítulo 2 a propósito dos *contrapúblicos*.

A monstrosidade em roupagem *troll* é performatizada de maneira exemplar por Felipe Diehl,<sup>321</sup> como visto, o primeiro a gravar e veicular imagens abominadoras da “Queermuseu” em vídeo. Recapitulando, a *trollagem* implica um conjunto de operações retóricas vocacionadas a constranger o oponente, as quais podem ser identificadas no modo de proceder e na linguagem utilizada por Diehl, a começar pelo timbre agressivo

<sup>320</sup> Inaugurado em 2001, o Santander Cultural sempre teve sua gestão subordinada às decisões do banco, em conformidade com as prioridades do *marketing* cultural. A estrutura organizacional da instituição financeira mantinha as operações culturais e o respectivo centro cultural alocados, em 2017, na alçada da Vice-Presidência de Comunicação, Marketing, Relações Institucionais e Sustentabilidade, ocupada por Marcos Madureira, quadro dirigente da empresa, onde já havia exercido as funções de Diretor de Comunicação do Santander na América Latina (2006-2012) e Diretor Executivo de Comunicação Corporativa e Relações Institucionais do Santander no Brasil (2012-2013). (Fonte: LinkedIn)

<sup>321</sup> O mesmo vale para o procedimento de Rafinha BK.

de suas acusações às obras e aos responsáveis pela exposição. Seu discurso acachapante vem acompanhado de verve desbragada, decididamente transgressora, propícia à atração e à captura da atenção por parte de uma audiência ávida pelo justicamento (mediante linchamentos virtuais) daqueles que infringem os princípios da moral cristã e da família tradicional. Também a atuação constante, e reiterativa, em mídias sociais como o YouTube e o Facebook, por exemplo, configuram uma estratégia ostensiva na qual os meios, com suas propriedades intrínsecas, potencializam enormemente as mensagens, que, por sua vez, desfazem os limites entre verdade factual, hipótese aventada e pura invenção. E não importa que alegações falsas venham a ser desmentidas posteriormente: “depois que um vídeo ou uma foto viralizam na internet, qualquer ação posterior tem, via de regra, efeitos paliativos que dificilmente são capazes de concorrer com o estrago já feito”, como pondera Beiguelman (2021, p. 131). Da mesma forma que o *trollador* baseia suas ilações em propósitos que estariam ocultos (o plano de perverter as novas gerações, a senha para encorajar pedófilos a agir, a empresa de destruição da religião e da família etc.), ele adota a ambivalência como signo de suas investidas, com vistas a poder desmentir possíveis culpabilizações quanto à ilicitude de seu posicionamento e conduta, assim como das consequências geradas.

Entre os efeitos provocados no curto prazo pelo vídeo viralizado de Diehl, complementado pelo de BK, é possível listar, além da extinção propriamente dita da “Queermuseu”, (i) as ameaças de morte dirigidas a três diretores do Santander, por meio de telefonemas e telegramas; (ii) a agressão física a um funcionário de agência em Porto Alegre; (iii) a recusa, via mandato judicial de segurança, de trabalhadores cumprirem suas jornadas nas dependências da instituição, por medo de sofrerem retaliações; (iv) a depredação de agências do Santander em diversas cidades do país; (v) os achaques a pessoas que atuavam na mostra ou a visitavam; (vi) o recebimento de mais de uma centena de ameaças pelo curador Gaudêncio Fidelis; (vii) a intimidação de gerentes do banco somada à humilhação de profissionais da segurança; e (viii) a perseguição ao artista Antonio Obá, que o levou a deixar o país temporariamente (TAVARES; AMORIM, 2017). Esquivo em sua atitude *trolladora*, Diehl – que é segurança patrimonial – prontamente procura se safar de qualquer responsabilização: “Eu jamais iria denigrir [*sic*] colegas. Não compactuo com agressões, ainda mais com gerente de banco, que não tem nada a ver”, declarou ele às repórteres da revista *Época* (DIEHL *apud* TAVARES; AMORIM, 2017). Pintando-se de santo, o cruzado desavergonhado é enfático em dizer que jamais estimulou agressões a quem quer que fosse, além dele próprio nunca ter agredido ninguém: “Quem

me conhece, sabe [...]. Não concordo com agressão, com ameaça, nem com ovada” (Ibidem). Fingindo respeitar o contrato social e a legalidade que o respalda, ele insta aqueles que se viram lesados a buscarem a justiça: “Quem se sentiu ofendido por mim tem o direito de registrar boletim de ocorrência” (Ibidem).

A afirmação a seguir é emblemática de sua personificação ambígua, hábil em camuflar intolerância e assédio com a autoimputada retidão moral e religiosa, no melhor estilo *troll*: “Nós ganhamos o Santander em rezas de terços e orações. Aí é que se concentra a luta” (Ibidem). Ele novamente declara, em artigo publicado em 4 de outubro de 2017 no *Locus Online* (\*AMD) – o mesmo portal que no mês anterior difundira o texto-gatilho de Cavazzola Jr. (2017) –, que “duas rodas de oração” realizadas nos dias subsequentes à sua filmagem *in loco* foram o bastante para o “Museu Queer” ser “fechado para ali nunca mais abrir” (DIEHL, 2017).<sup>322</sup> “A guerra cultural inaugurada pelo caso Santander está só começando”, tripudia o orgulhoso ativista, que, quando gravava “o primeiro vídeo-denúncia viralizado contra a exposição criminosa, não passava de um cristão sozinho enfrentando o poder conjunto do Estado, do *lobby* gayzista [*sic*] internacional, da elite artística [etc.]”, nos termos dele (Ibidem). O heroísmo indutor desse “precedente espetacular” (Ibidem), em suas palavras insufladas, dava início ao rastilho de pólvora que tomaria de assalto, em ritmo e escala vertiginosos, uma porção de exposições e instituições de arte Brasil afora, nos últimos meses de 2017. O exemplo mais eloquente dessa sequência exorbitante – listada no início deste capítulo – foi o 35º Panorama da Arte Brasileira, irônica e involuntariamente chamado “Brasil por multiplicação”, no MAM-SP, em particular a performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, apresentada na noite de abertura da mostra, em 26 de setembro, logo capturada pela sanha deturpadora e justiceira da massa digital ultraconservadora.

Mas o volume, a intensidade e a propagação dos ataques às artes e aos agentes artísticos provavelmente não teriam sido os mesmos caso o Movimento Brasil Livre, com sua visibilidade e capilaridade nacionais, não tivesse assumido, na ocasião, a posição de porta-voz da indignação reacionária, “apesar de ter aderido tardiamente à campanha”, como assinala Diehl (2017) – que, aliás, reclamou do fato de o movimento ter levado os

---

<sup>322</sup> No mesmo período da publicação do artigo de Diehl (2017), houve a tentativa de remontagem da exposição na cidade do Rio de Janeiro, no Museu de Arte do Rio – MAR-RJ, vetada (com direito a desdém) pelo então prefeito Marcelo Crivella (Republicanos). Em resposta ao veto, a classe artística se articulou para transferir a mostra para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV, na mesma cidade, mediante campanha de financiamento coletivo amplamente encampada pela sociedade civil, da qual inclusive participamos com uma pequena doação. A mostra foi (re)aberta para visitação pública somente em 18 de agosto de 2018, praticamente um ano após seu fechamento em Porto Alegre.

créditos por uma façanha que teria sido dele, um “Davi contra Golias”, em sua autodefinição. Da mesma data da publicação do artigo de imprensa de Renan Santos (2017), 12 de setembro, dois dias após o cancelamento da “Queermuseu”, é a gravação do programa “Esfera Pública” (2017) (\*AMD), da *Rádio Guaíba*,<sup>323</sup> colocando frente a frente, no início da tarde daquele dia, Gaudêncio Fidelis, idealizador da exposição censurada, e Paula Cassol, então coordenadora estadual do MBL no Rio Grande do Sul, além do *youtuber* e membro do movimento Arthur do Val, conhecido como “Mamãe falei”, mesmo nome do seu canal no YouTube. Veremos que, na esteira do artigo de seu líder nacional, o MBL tomou para si o protagonismo do combate, ao organizar a narrativa das investidas contra as artes, amplificando-a ao mesmo tempo em que se projetava politicamente – aliando suas agendas econômicas liberais às exigências retrógradadas no plano dos costumes, com o grande poder de mobilização de que gozam estas últimas. Capitalizar em cima delas era uma oportunidade e tanto para esses ativistas ávidos de direita, ansiosos pela obtenção de espaço político.<sup>324</sup>

O acesso ao registro audiovisual do programa radiofônico de Porto Alegre, também disponível no YouTube, nos permite acompanhar a forma e o teor das alegações desabonadoras da exposição em vários sentidos, passíveis de aglutinação em tópicos representativos das concepções e do vocabulário nativos, como, por exemplo, “boicote”, “uso indevido de dinheiro público”, “ideologia de gênero”, “doutrinação das novas gerações” e “gayzismo”, apreensíveis e desdobráveis por nossas lentes (RÁDIO GUAÍBA, 2017). Na posição de quem, como liderança, se vê como portadora das demandas de setores ultraconservadores, Paula Cassol inicia respondendo às perguntas da dupla de âncoras do “Esfera Pública”<sup>325</sup> com uma espécie de diagnóstico da situação. Afirmando ter sido endereçada, via canais digitais, por muitos pares e adeptos do MBL, que, revoltados, lhe enviavam conteúdos ligados à “Queermuseu”, ela comenta que “as críticas começaram da sociedade civil organizada”. “Então, o que o fez o MBL? Levou o descontentamento da sociedade [adiante]” (Ibidem). A entrevistada procura persuadir os ouvintes de que o MBL, na condição de movimento político com expressiva penetração,

<sup>323</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qrLVzmJVvAQ&t=2656s>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

<sup>324</sup> A trajetória de formação e as estratégias de atuação política do Movimento Brasil Livre são narradas por seus jovens ideólogos no filme documentário *Não vai ter golpe!* (2019), produzido por eles mesmos, com foco no processo de *impeachment* de Dilma Rousseff (de 2 de dezembro de 2015 a 31 de agosto de 2016), quando o movimento ganhou visibilidade nacional por seu engajamento em prol da deposição da presidente petista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UU8OOV2FJx0>>. Acesso em: 28 mar. 2023.

<sup>325</sup> Trata-se dos jornalistas Juremir Machado e Taline Oppitz.

estava repercutindo um tipo de protesto legítimo de cidadãos em seu pleno direito de manifestação. Apesar de não ter se deslocado ao Santander Cultural para conferir os objetos de acusação com seus próprios olhos, à ativista pareceu lícito perfilar-se à campanha, fortalecendo-a com os meios do MBL.

Com sua argumentação focada na defesa aferrada da legalidade dos gestos de repúdio à “Queermuseu”, engrossados pelas manobras do MBL a partir da manhã de 9 de setembro, a líder militante refuta as críticas de que o que estaria em jogo era um ato de *censura* às artes e à liberdade de expressão. Sua retórica se vale do expediente da inversão lógica (embora illogicamente) para cravar que, “na verdade, a sociedade civil organizada, hoje, está sendo censurada, quando é obrigada a aceitar que o poder público pague por uma exposição [como essa]” (Ibidem). Por “sociedade civil organizada” pode-se entender, aqui, a extrema-direita saída do armário no Brasil ao longo da década de 2010, altamente mobilizada e articulada em uma variedade de movimentos e institutos de base digital.<sup>326</sup> É essa faixa da população que, buscando falar *em nome* da sociedade brasileira, se ressentida, entre outros tantos motivos, porque “não foi consultada para saber se estava de acordo com a destinação desse dinheiro [R\$ 800 mil] para isso”, como se coubesse ao Estado arbitrar sobre as práticas artísticas, e sobre sua viabilização financeira, em função das restrições determinadas por esse ou aquele segmento social.

Daí esses pagadores de impostos contrariados, desconsiderando que não são os únicos a fazê-lo, se autorizarem a ostentar sua fúria diante do que enxergam como conteúdos ofensivos patrocinados *com dinheiro de quem trabalha*, segundo o raciocínio de Cassol, vistos como apologia às coisas mais abjetas, entre elas, a pedofilia, a zoofilia e a blasfêmia – repetidas à maneira da ventriloquia por quem se fiava nas versões prévias do trio de detratores de primeira hora da “Queermuseu”. A mesma reiteração mecânica se dá com a senha nativa da “mostra voltada a crianças”, própria para incitar horror nas famílias, quando é recriminado o fato de que, à revelia de qualquer classificação indicativa,<sup>327</sup> a “exposição era também direcionada para o público das escolas, tanto privadas quanto públicas” (Ibidem). A presunção de que o conjunto de obras artísticas em

---

<sup>326</sup> Além do MBL, destacam-se os movimentos Vem Pra Rua, Edireita Brasil e Revoltados Online, assim como os institutos impulsionadores da “nova direita” no país: Instituto Liberal, Instituto Millenium, Instituto Ludwig von Mises Brasil, Instituto Borborema, Instituto Lácio, Instituto Hugo de São Vítor, Instituto de Estudos Empresariais, Instituto Conservador de Brasília e Burke Instituto Conservador.

<sup>327</sup> Chama atenção que numa década marcada pelas guerras culturais, e pelas correlatas campanhas de abominação a exposições que lidavam com problemáticas de sexo, gênero, reprodução e religião, o Santander Cultural não tenha se preparado para lidar com a previsível indignação de audiências ultraconservadoras, inclusive no que diz respeito à classificação indicativa.

mira “fala muito sobre ideologia de gênero” (Ibidem) é tida como atestado, em sentido tautológico e ensimesmado, do processo mais amplo de doutrinação dos estudantes, como reza a cartilha do “Escola sem Partido” (2014). É possível entrever, também nesse quesito, como os atores se entretecem na controvérsia em forma de rede, além de usar seus próprios temores para justificar a defenestração daquilo que os tenta.

Para refutar a pecha de que os abominadores da exposição estariam praticando censura, e ao mesmo tempo defender que a campanha configurava, em vez disso, um ato de *boicote*, Cassol usa exemplo paradoxalmente favorável aos homossexuais. Ela recorda que quatro anos antes, em 2013, o presidente da multinacional italiana Barilla, Guido Barilla, se tornou alvo de grupos homossexuais por conta de declarações de que não aceitaria casais gays em propagandas da marca. Após mobilização da comunidade LGBTQIA+, vertida em uma campanha eficaz de boicote à Barilla, aderida por muitos consumidores engajados na causa, ou solidários a ela, Guido Barilla não só se desculpou publicamente e voltou atrás em sua posição, como também anunciou a criação de um programa de estímulo à diversidade e à inclusão dentro da empresa. “Por que pode haver boicote nesse sentido, e no outro não?”, pergunta Cassol (RÁDIO GUAÍBA, 2017). Com racionalidade própria e sem se dar conta da desconformidade dos casos cotejados – visto que um recobra a voz de uma comunidade discriminada, enquanto o outro concorre para o seu silenciamento –, a liderança diz que o MBL não é avesso à “bandeira LGBT”, como vinha sendo dito nas redes sociais progressistas e na imprensa, mas sim à *militância gay*: “somos totalmente contra o gayzismo, que é o [costume] de vitimizar as pessoas” (Ibidem), insinuando que obras e discursos questionadores da homofobia não passariam de “mimimi”, na língua da direita digital.

Ainda na linha do boicote, Cassol recorre, também ela, à mal-afamada pintura de Adriana Varejão, *Cena de interior II*, para sublinhar que a suposta perversão das novas gerações estaria contida *inclusive* no teor dessa obra, que representa “uma cena de sexo explícito com dois homens, sendo que um aparentemente é *um adolescente transando, tendo uma relação sexual com uma cabra, um cabrito*, ou algo do gênero” (Ibidem, grifo nosso). Independentemente de o MBL não haver chegado a um acordo sobre a classe do animal que aparece subjugado na pintura, se um filhote de cabra ou de ovelha, o fato é que os “cidadãos de bem” já não ficam mais quietos e resignados – como se fossem “cordeirinhos”, na expressão de Renan Santos (2017) – diante de tamanho acinte à moral familiar e religiosa. Cassol defende com veemência que se possa boicotar aquilo que agride seus valores e credos: “as pessoas têm o direito de se sentirem ofendidas com

aquilo e de não quererem que seus filhos tenham acesso a isso”, o que justificaria, de acordo com tal visão, o veto à exibição pública desse tipo de repertório, mais pornográfico e sacrílego *do que* artístico (RÁDIO GUAÍBA, 2017). Para completar a hipotética legitimidade da recusa coletiva à “Queermuseu” não poderia faltar a ladainha dos contribuintes explorados: “que a gente tenha que pagar com dinheiro público uma exposição dessas [já é um despautério]” (Ibidem).

Após ser alertada por um dos âncoras do programa sobre a condição ficcional e o caráter crítico da pintura de Varejão – que nas representações pictóricas do estupro de um animal e, também, da subjugação sexual de uma pessoa negra, por dois homens brancos, estaria problematizando o processo colonial brasileiro –, Cassol se mostra impermeável a qualquer outro entendimento da obra que não o do incentivo ao abuso de vulneráveis, incluindo crianças e adolescentes – ao passo que imagens dessa estirpe funcionariam como sinais de autorização a toda sorte de tarados. “Não me parece que tenha qualquer menção negativa nesse sentido [...], de estar julgando de forma maléfica [*sic*] aquela conduta”, o que significa postular, pela sua perspectiva, que a obra estaria fazendo o elogio puro e simples da depravação (Ibidem). Tentando relativizar o cunho crítico da figuração de um rapaz negro sendo duplamente penetrado por brancos, a intérprete renitente lança mão de um exemplo imaginário adrede detestável a fim de criar um impasse: “e se a gente tivesse na cena [...] uma pessoa com uma suástica transando com uma mulher negra, poderia?” (Ibidem). Provocando seus interlocutores, ela complementa: “isso é liberdade de expressão? Não haveria uma condenação? Não iriam querer [bloquear]? Aposto que o movimento das mulheres...” (Ibidem). Como se vê, o aferro à percepção conspiratória das questões colocadas pela arte é capaz de fazer malabarismos para permanecer intacto em sua razão.

Outro aspecto revelador do crivo em vigor diz respeito à compulsoriedade do registro moral. Para Cassol, é intolerável que mesmo o retrato de um dado das mazelas históricas brasileiras seja construído *sem* uma sinalização expressa de reprovação por parte da artista: “não [o] está retratando com nenhum julgamento moral”, reclama ela, emendando: “não tem absolutamente nada, ali, que queira retratar uma imoralidade; está retratando, pelo contrário, de forma elogiosa” (Ibidem). A conclusão, já que nada ali condena explicitamente os atos representados, não poderia ser outra que não a da nocividade de uma imagem que, sem dúvida, “está fazendo apologia ao crime” (Ibidem). O mesmo se dá, segundo a líder regional do MBL, com os dois exemplares da série de pinturas *Criança viada* (2013), de Bia Leite. Ela não se deixa persuadir pelo argumento

trazido pelo curador, sentado à sua frente, de que as pinturas alusivas a “Adriano bafônica” e a “Luiz França She-há”, bem como à “Travesti da lambada” e à “Deusa das águas”, estariam chamando atenção para a violência sofrida, em forma de *bullying*, por essas pessoas quando crianças. Em lugar de buscar reparar os danos psicológicos de personagens como essas, a série, para Cassol, “está endeusando” a transição de gênero e a sexualidade desviante da norma. Sua justificação para esse desentendimento de base repõe, a seu modo, um aspecto amplamente discutido por nós no primeiro capítulo, ao passo que indica desencontros e contradições entre a poética artística e sua recepção por audiências não iniciadas artisticamente:

Vocês colocam uma obra de arte [em exposição] e *pressupõem* que a partir da produção dela *todas as pessoas* vão ter a mesma percepção sobre a intenção do artista. (Ibidem, grifos nossos)

Nota-se que as razões dessa receptora inexperiente (e confabuladora) incluem, além da aversão pelos conteúdos das obras da “Queermuseu”, a postulação de que os programas artísticos não estão livres de compreensões que os subvertam, ou mesmo criminalizem. A coesão pétrea da posição mantida por Cassol baliza o círculo vicioso da repulsa àquilo que não se coaduna com o *mesmo*, com o juízo sacramentado, em que *se abomina* exatamente o que *se elegera detestar*, em bases iterativas e imperturbáveis – nas antípodas do convite feito pela arte, de colocar as certezas sob suspeita. Não importa, para militantes como ela, que a reprovação resulte de um viés irrefletido, reproduzidor de vociferações em cascata e indisposto a suspender por um instante que seja a convicção expurgadora do “mal”. A ideia fixa que impede o deslocamento do ponto de vista é responsável por concepções monolíticas que propagam o medo por meio da caricatura: “se eu tivesse um filho de seis anos de idade, não gostaria de expor ele à zoofilia”, eis a projeção *freak* de uma visita fantasiosa do jardim da infância ao zoológico tornado palco de orgias interespécies (Ibidem). Ao reivindicar a soberania parental no processo educacional, ela é intransigente na defesa de que “os pais têm o direito de decidir [sobre] isso”, ou seja, de arbitrar a respeito do que os filhos acessarão na escola, ou por meio dela – o que se aplica especialmente aos temas da odiada “ideologia de gênero” (Ibidem). As visitas de grupos escolares à “Queermuseu” são, portanto, tomadas como parte de um conluio destinado a estimular a sexualização precoce (e bestial) de menores, maquinado “sem o conhecimento dos pais” por gente pretensamente astuta (Ibidem). Para a delatora do suposto complô ideológico, “esse tipo de educação cabe à família e não à escola”, uma



vez que competiria à primeira “decidir com quantos anos tu vais ser iniciado [em termos sexuais]” (Ibidem).

Também a afronta à religião se encontra no radar da detratora de segunda mão da exposição curada por Fidelis. Emulando Rafinha BK no vídeo-denúncia em que este enquadra determinadas obras em artigos do *Código Penal*, ela *repete* que símbolos sagrados foram blasfemados por trabalhos como *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, de Fernando Baril, e *Et Verbum*, de Antonio Obá – transgressores que seriam da lei obstativa do vilipêndio público de objetos de culto religioso. Defensora da família tradicional, Cassol assinala que diversos pais e parentes dos estudantes são “muito religiosos”, e que não consentiriam – caso avisados pelas escolas – com a exposição de seus filhos a esse tipo de ofensa disfarçada de arte (Ibidem). Daí sua revolta com aqueles que hipoteticamente não se guiam pelo princípio do respeito à “crença dos outros”, restando a esses profanadores “pagar por isso”, ou seja, responder pelos “crimes cometidos” – processo que tem no justicamento procedido nas mídias sociais, à revelia do rito legal, sua arena de expurgo (Ibidem). Pelo *script* das acusações, é evidente que elas estão pautadas pelos registros audiovisuais dos dois ativistas que invadiram a exposição dias antes, com câmeras em punho, constrangendo os presentes e difamando as obras. O que se vê, mais uma vez, é um ator levando outro a agir, mediante o acréscimo de novos elementos e requintes conspirativos.

Em que pese as evidências quanto ao “decalque” do enfoque e das imputações feitas pela propagadora da indignação moralizante, a mesma afirma não ter assistido, até aquele momento, os vídeos de Rafinha BK e Felipe Diehl – inclusive como forma de rejeitar as alegações de Fidelis de que a dupla faria parte do Movimento Brasil Livre. Independentemente da veracidade da afirmação de Cassol, importa constatar que a edição/versão da “Queermuseu” preparada e lançada nas redes digitais por BK e Diehl *se transformou na exposição ela mesma*, quando consideramos o seu público digital e a retroalimentação de suas percepções paranoicas no interior das câmaras de eco da internet. Como coordenadora estadual da sigla, a ativista refuta de maneira categórica a vinculação desses detratores de primeira hora com o MBL, haja vista que a associação com tamanha truculência tendia a deslegitimar o protesto que passava a ser encabeçado pelo movimento (pseudoliberal) de abrangência nacional. Contudo, Rafinha BK e Arthur do Val, este último também presente no programa da *Rádio Guaíba*, haviam se envolvido, poucos meses antes, numa confusão em frente ao Paço Municipal de Porto de Alegre,

causada pela hostilidade característica de seus estilos de militância.<sup>328</sup> Além disso, o responsável pelo canal “BK Tuber” era figura carimbada nos atos convocados pelo MBL na cidade, como visto na manifestação em prol do “Escola sem Partido”, na Assembleia Gaúcha. Para todos os efeitos, era necessário sustentar que BK e Diehl “nunca foram do MBL” (Ibidem).

Cassol e do Val, no entanto, acrescentam uma ilação inédita, ausente dos vídeos viralizados nos dias anteriores, relativa aos dois macacões integrantes da proposição histórica de Lygia Clark *O eu e o tu* (1967), em que os participantes paramentados exploram as cavidades da roupa um do outro. Esta é a sórdida descrição vocalizada pelo apelidado “Mamãe falei”: “uma roupa onde [*sic*] as crianças possam se tocar e possam, sei lá, explorar as sensações do gênero, ainda que oposto ao seu corpo de nascença” (RÁDIO GUAÍBA, 2017). O fato de a experimentação do trabalho não se destinar ao público infantil – inclusive pelo tamanho “adulto” da indumentária – é bizarramente desprezado por esse tipo de inferência delirante e maquinadora, hábil em incitar uma audiência sequiosa por “provas” da perversão institucionalizada das novas gerações. O simples *rumor* em torno da doutrinação ideológico-sexual de menores, mesmo que destituído de nexos e carente de comprovação, é por si só demolidor, uma vez que produz efeitos à revelia de qualquer demonstração objetiva. A deturpação programática, ao mirar no dispositivo relacional clarkiano, faz disparar a “metralhadora giratória” representada pela retórica virulenta de do Val. Troçando do curador, que no início do programa radiofônico postulava o alto teor conceitual da exposição como um todo, o militante diz não ter capacidade para “entender a genialidade dessa obra”, por exemplo, para depois confessar: “eu posso ser um ignorante em arte, [mas] para mim isso aqui é ideologia de gênero” (Ibidem). Também a cena do jovem penetrando o cordeiro, na pintura de Varejão, lhe serve de pretenso indício para tal constatação.

Recorrendo a fragmentos do texto do projeto da “Queermuseu” submetido por Fidelis e o Santander Cultural para a comissão de avaliação da “Rouanet”, Arthur do Val engasta que “o objetivo é justamente integrar as escolas” na agenda cultural postulada pela mostra – inclusive mediante material pedagógico concebido pela equipe de arte-educadores do Santander Cultural para uso dos professores em sala de aula –, não

---

<sup>328</sup> O jornal *Sul 21* notícia que no dia 21 de junho de 2017, Arthur do Val e Rafinha BK foram conduzidos à 17ª Delegacia de Polícia, após filmarem e constrangerem servidores públicos que participavam de um ato realizado pelo Sindicato dos Municipários de Porto Alegre. Disponível em: <<https://sul21.com.br/ta-na-rede/2017/06/um-dia-apos-confusao-com-servidores-youtuber-do-mamae-falei-e-recebido-por-marchezan>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

restando dúvidas, conforme esse raciocínio, quanto à “implantação da ideologia de gênero, [ainda que] com palavras técnicas, com palavras bonitinhas” (Ibidem). Ultrajado por essa bateria de acusações reiterativas, o curador se ausenta da sala de gravação do programa, recorrendo à produção da *Rádio Guaíba* para que alguma providência fosse tomada. A homofobia, até então velada, surge agora em ato e de maneira explícita, com “Mamãe falei” ironizando: “O Gaudêncio [Fidelis] se sentiu ofendidinho [*sic*] e foi embora” (Ibidem). A provocação é redobrada pelo assistente do *youtuber*, um jovem que, até aquele momento, se mantivera calado no estúdio: “Fugiu porque não teve culhão!” (Ibidem). A azafama criada pelas agressões verbais funciona como pretexto para do Val sacar seu *smartphone* e começar a filmar os presentes, sem que houvesse consentimento – técnica metodicamente usada por militantes de sua linhagem. Questionado pelos âncoras por suas atitudes, o típico *troll* tenta se safar: “Desculpa, usar diminutivo então, agora, é ser homofóbico?” (Ibidem).

Invertendo a situação, do Val diz que ele, sim, tem motivos reais para se “sentir ofendido” – mas não *ofendidinho* – com o que entende ser uma injustiça própria à Lei Federal de Incentivo à Cultura, a “Rouanet” (Ibidem). Em locução sofismática, ele se diz injuriado “quando um pai de família [é] obrigado a sustentar, por meio de impostos, uma Lei Rouanet”, dispositivo que, de acordo com o círculo vicioso e os atropelos da argumentação do autoarrogado guardião das famílias, “vai fazer com que o seu filho seja obrigado” a ver as obras da exposição financiada com o dinheiro suado e honesto do mês, “porque ele é obrigado a ir para a escola”, a fim de ser doutrinado por professores, arte-educadores e artistas hipoteticamente pervertidos (Ibidem). O desvario da alegação elege como bode expiatório aqueles que, somados aos professores esquerdistas, estariam entre os principais responsáveis pela degeneração dos mais jovens, qual seja, os artistas alinhados às pautas do progressismo cultural, que ainda por cima não seriam capazes de se bancar financeiramente: “hoje, a gente sabe muito bem que a Lei Rouanet é usada para sustentar artista que não consegue se sustentar por conta própria” (Ibidem). É somente adentrando nas minúcias desse pensamento persecutório que podemos compreender, com algum constrangimento, é verdade, como opera a aversão por nomes representados na mostra de Porto Alegre:

A Lei Rouanet, na verdade, nada mais é [do que] – tomando aqui como analogia uma das obras que cruza a deusa Shiva com Jesus Cristo, fazendo ele cheio de braços, como na religião hindu – provavelmente uma casta superior, de artistas, em que eles entram em consenso. (Ibidem)

Essa mesma cisma aparece na boca de outro integrante do MBL, Kim Katagui, que em oportunidade distinta, num vídeo-depoimento postado no canal oficial do movimento no YouTube (\*AMD), em 9 de outubro de 2017,<sup>329</sup> se contrapõe ao que chama de “artistas que acreditam ser a aristocracia” (KIM KATAGUI, 2017). Em réplica assíncrona aos comentários do músico Caetano Veloso circulados pela imprensa, que condenavam os ataques às exposições de arte no período, Katagui fala *em nome* “do seu João e da dona Maria”, arquétipos de pessoas comuns, representantes de uma suposta maioria avessa às concepções culturais trabalhadas pela arte contemporânea sob litígio (Ibidem). Nisso que ele nomeia como “mundo real”, “as pessoas trabalham – diferente do Projacquião<sup>330</sup> –, as pessoas pensam, as pessoas debatem, as pessoas divergem entre si sem perseguir ou patrulhar aqueles que pensam diferentemente”, dando a entender que as subjetividades à direita seriam cerceadas e coagidas pelos “monopolistas da virtude”, a saber, os progressistas (Ibidem). A congruência instintiva da convicção do ativista é implacável em sua repugnância a “artistas que acreditam ser os seres iluminados que devem governar todo o resto, e que são intocáveis” (Ibidem). Segundo essa visão, as manifestações de repúdio à “Queermuseu” e a tantas outras exposições no país, na conjuntura em questão, teriam total legitimidade, na medida em que se insurgiam contra a imaginada tendência da classe artística de ditar seus valores indecentes aos brasileiros comuns e “de bem”, cujos valores estariam sendo desprezados.

Percorrer esse modo labiríntico de pensar da nova direita é imprescindível para entender minimamente a defesa que seus prepostos fazem do estatuto de *boicote* para denominar as investidas contra a exposição de Porto Alegre e as outras que emergiram na sequência. Como nosso intento é o de desdobrar tais controvérsias, descrevendo e analisando os motes e expressões nativos, não nos compete lançar mão de parâmetros normativos para arbitrar sobre a pertinência, ou não, das designações usadas pelos detratores da arte. Como já dito, deixamo-nos guiar por aqueles que, indignados com a arte e com suas agendas progressistas, lograram interromper o curso de uma exposição, instigando com isso a onda de ataques em escala nacional. É nessa linha que retemos a indecorosidade de Arthur do Val, que também nesse quesito escarnece de Fidelis, dizendo se surpreender com o fato de “uma pessoa que trabalha com arte não saber a diferença entre censura e boicote” (RADIO GUAÍBA, 2017). Provocando o curador, ao mesmo tempo que surrupiando o lugar de quem é silenciado, ele afirma que “a censura é o uso

<sup>329</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-ewq1e0yE8>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

<sup>330</sup> Em alusão à rede *Globo* e aos artistas “globais”.

da lei para calar a boca de quem discorda de você, coisa que muita gente de esquerda faz; inclusive, eu sou vítima disso” (Ibidem). A retórica convoluta de “Mamãe falei”, infensa a qualquer senão, reage de pronto à pergunta de um dos âncoras sobre se o MBL havia pedido o fechamento da exposição, ao que ele responde na toada de uma arma de fogo: “Pedi, falou bem, pedi, não mandou, pedi, não mandou... não mandou, nem tem autoridade para mandar” (Ibidem).

Pois é, e “pediu” para uma instituição despreparada ou indisposta a lidar com dilemas propriamente culturais. Neste ponto do relato em rede, cumpre retomarmos o tema da “jurisprudência”, assinalado por Luiz Camillo Osorio (2017) a propósito do “caso Heartbeat”, exposição de 2012 da artista Nan Goldin, acolhida pelo MAM-RJ, depois de vetada pelo Oi Futuro – igualmente “braço” de uma organização cuja natureza do negócio é estranha à ação artístico-cultural. Como adiantado, o precedente gerado pelo museu carioca, de sustentar uma exposição polêmica e de agregar a ela um programa público de discussão sobre suas controvérsias, não foi reativado em 2017, ao contrário. A esse respeito, uma arte-educadora (anônima) que atuou na “Queermuseu” revela, em entrevista a Cayo Honorato e Graziela Kunsch (2018b, p. 202) (\*AMD), que a equipe da qual fazia parte sinalizou à direção do Santander Cultural, antes da mostra ser inaugurada, apreensão com “o aumento de grupos intolerantes, antidemocráticos”, alertando “que um ataque poderia acontecer”. Como forma de se antecipar às investidas reacionárias, o time de profissionais do programa educativo se dispôs à “criação de outros canais concomitantes à exposição, que proporcionariam informações sobre diversidade” (Ibidem). Rejeitada sem justificativa expressa pela instituição, a proposta combinava “um seminário (que envolveria educadores, juristas, psicólogos, ativistas) e exibição de filmes com debates”, além de ações destinadas ao público interno, de funcionários, com a realização de “debates para discutir os eixos da exposição” (Ibidem, p. 203).

A arte-educadora, além de lamentar a postura omissa do Santander Cultural, que teria tido a chance de se adiantar às investidas de repúdio à “Queermuseu”, também propõe que o fechamento da mostra, coroado pela nota institucional citada anteriormente, *passava recibo* aos detratores, “concordando com os discursos opressores e censores” (Ibidem, p. 204). Para ela, “não questionar preconceitos e deixar passar [esse tipo de coisa] parece não somente uma ação conivente, mas também em concordância com ações de violência”, o que parece deixar clara a abdicação, por parte do centro cultural, de suas responsabilidades mediadora, democrática e civilizatória (Ibidem). “Ao interromper o diálogo, não querendo discutir preconceitos”, é como se a instituição desse duplamente

razão a Arthur do Val *et al.*, assumindo para si as funções de intolerância e de censura (Ibidem). Será porque a sustentação da exposição e do debate poderia resultar na fuga de clientes do banco? Se sim, podemos aventar que a cidadania e o processo democrático ocupam segundo plano em uma empresa movida exclusivamente por dividendos financeiros, lidando com arte apenas a título de *marketing*. Por vias tortas, a negativa de do Val sobre a prática de censura pelo MBL não é de toda falsa, tendo em vista que a exposição foi censurada pela própria instituição que a promovia, sob pressão de grupos reacionários. O parecer a seguir, de Osorio (2017), nos parece exemplar:

Acho que fechar uma exposição por conta de protestos sobre o conteúdo das obras é um ato extremo e uma *forma de censura*. Especialmente neste caso, em que questões relacionadas a gênero e sexualidade estavam sendo trabalhadas pela curadoria. É parte do papel da arte abrir debates sobre formas não canonizadas de comportamento e *as instituições devem tomar estas situações como desafios educacionais*. Para isso, em vez de fechar a exposição, [o Santander] deveria assumir e convocar o dissenso, abrir o debate com as várias vozes e os diferentes tipos de abordagem das questões que estão em foco. Fazer isso com respeito às sensibilidades mais tradicionais. A liberdade de expressão é um princípio constitucional. *As instituições culturais deveriam ser as primeiras a lutar por isso e buscar ouvir as vozes discordantes*. (grifos nossos)

Mais do que interromper a discussão sobre sexualidade e gênero, desperdiçando a oportunidade pedagógica então colocada, a opção pelo cancelamento imediato da mostra, que deveria permanecer em cartaz até 8 de outubro de 2017, contribuiu para a escalada de violência, como o demonstra a sequência estonteante de ataques a exposições Brasil afora – encorajada pela capitulação do Santander em Porto Alegre, que acabou funcionando como senha para a sanha censora, com o perdão do trocadilho. Quanto ao efeito colateral, o responsável direto pela “Queermuseu”, Gaudêncio Fidelis, afirma que passou a receber ameaças “justamente depois que ela foi encerrada” (FIDELIS *apud* TAVARES; AMORIM, 2017). Sua avaliação é de que “o encerramento da exposição aumentou a truculência dos grupos mais conservadores”, em vez de arrefecê-la (Ibidem). Tudo isso se avolumava a partir de ilações circuladas nas mídias sociais, repercutidas compulsivamente em fóruns digitais encerrados em si mesmos, impermeáveis ao contraditório, com base em percepções paranoicas destituídas de respaldo jurídico. Tanto que, em 11 de setembro, dia seguinte ao fechamento da mostra, o promotor Julio Almeida, da Vara da Infância e Juventude do Ministério Público Federal do Rio Grande do Sul

(MPF-RS), esteve no local e constatou que “não houve o crime de pedofilia”,<sup>331</sup> como tentavam fazer crer seus abominadores, embora tenha reconhecido a presença de obras retratando cenas de sexo explícito (ALMEIDA *apud* TAVARES; AMORIM, 2017).

Além do promotor, a exposição também foi inspecionada por Denise Villela, coordenadora do Centro de Apoio Operacional da Infância, Juventude, Educação, Família e Sucessões do MPF-RS. Ambos analisaram a totalidade das obras em exibição, identificando cunho sexual em não mais do que cinco peças. Sobre o hipotético caráter apologista à pedofilia de certas obras, Julio Almeida especifica, em entrevista ao *GI* (\*AMD), que “não há crianças e adolescentes em sexo explícito”, do mesmo modo que inexistente “exposição de genitália de crianças e adolescentes” (VASCONCELLOS, 2017). Quanto à pretensa indução à iniciação sexual de menores, o promotor completa: “não há obras que façam com que a criança seja incentivada a fazer sexo com outra criança” (Ibidem). Ele inclusive assinala que o *Estatuto da Criança e do Adolescente* não inclui a exigência de classificação indicativa em exposições museológicas – diferentemente do que ocorre com programas de TV, peças teatrais, filmes e revistas –, o que dá a entender que a “Queermuseu” não estava obrigada, por lei, a indicar restrição etária aos visitantes. Contudo, o promotor aventa, em caso de reabertura da exposição, que “uma das medidas que poderiam ser tomadas seria colocar essas peças em um espaço reservado”, ao mesmo tempo que faz menção à exibição do nu escultórico *Davi* (1501-1504), de Michelangelo, na Galleria dell'Accademia de Florença, livre de restrição etária (Ibidem).<sup>332</sup> O imbróglcio

<sup>331</sup> Diante das acusações de pedofilia, o procurador Julio Almeida recorreu a três artigos do *Estatuto da Criança e do Adolescente* para esclarecer que esse tipo de crime não foi cometido pelos agentes da “Queermuseu”. O artigo 241-C, por exemplo, tipifica como pedofilia a prática de “simular a participação de criança ou adolescente em cena de sexo explícito ou pornográfica por meio de adulteração, montagem ou modificação de fotografia, vídeo ou qualquer outra forma de representação visual”, enquanto o artigo 241-D enquadra o ato de “aliciar, assediar, instigar ou constranger, por qualquer meio de comunicação, criança, com o fim de com ela praticar ato libidinoso” (VASCONCELLOS, 2017). O artigo 241-E, por sua vez, define o que seria *cena de sexo explícito ou pornográfica implicando menor*, apontando que ela “compreende qualquer situação que envolva criança ou adolescente em atividades sexuais explícitas, reais ou simuladas, ou exibição de órgãos genitais de uma criança ou adolescente para fins propriamente sexuais” (Ibidem). Nenhuma dessas práticas foi constatada pelo procurador.

<sup>332</sup> Há uma réplica dessa escultura noutro museu da Europa. Como visto no capítulo 3, na parte dedicada ao *Anedotário públicos dos públicos*, na seção “obsessivos”, o exemplar em exibição no Victoria and Albert Museum, em Londres, representa objeto de interesse a uma garotinha que maneja um celular com câmera, direcionando-a para a cópia da peça de Michelangelo, mais precisamente, para a genitália da figura, que é ampliada com auxílio da ferramenta *zoom* do aparelho. Mais recentemente, a escultura (por meio de sua reprodução fotográfica) foi alvo de polêmica em uma escola pública na Flórida, nos EUA, com a diretora do colégio sendo forçada a renunciar ao cargo depois do pai de um aluno protestar contra o fato de crianças com idade entre 11 e 12 anos terem sido expostas ao que alegava ser “pornografia”, durante uma aula sobre arte renascentista. Na aula em questão, foram apresentadas imagens da escultura *Davi*, de Michelangelo, além da pintura *A criação de Adão* (c. 1511), do mesmo artista, e *O nascimento de Vênus* (1485-1486), de Sandro Botticelli. Cf. ITÁLIA reage a polêmica na Flórida com estátua de Michelangelo: “Confundir arte com pornografia é simplesmente ridículo”. In: *Expresso*, Paço de Arcos (PT), 27 mar. 2023. Culturas.

sobre limitação etária repõe a questão colocada na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, por ultrarreligiosos indignados com o acesso de menores a *Espacio para abortar*.

Não devemos deixar escapar que, no mesmo dia da averiguação feita por representantes do MPF-RS no Santander Cultural, a Arquidiocese de Porto Alegre (2017) publicou, por meio de sua Assessoria de Comunicação, uma nota contrária à “Queermuseu” (\*AMD) – sem que esse nome, com seu caráter antinormativo, fosse mencionado no comunicado. Este traz ecos do discurso veiculado pelo Instituto Plínio Corrêa de Oliveira no caso de 2014, em São Paulo, ao identificar nas obras denunciadas nas mídias sociais “ataques discriminatórios à cultura judaico-cristã[,] que contribuiu na formação cultural do Ocidente”, perpetrados, segundo essa visão, “em nome da pluralidade e do respeito às minorias” (Ibidem). Nesse posicionamento público, a ordem dos arqui-diocesanos “manifesta sua estranheza diante da promoção da exposição”, pelo Santander, condenando o que entende ser uma forma “desrespeitosa” de utilização de símbolos e imagens cristãos (Ibidem). A reprovação expressa pela circunscrição eclesiástica gaúcha da Igreja Católica, além de repudiar o que vê como “caricaturação da fé católica”, sai em defesa da “concepção de moral que enleva o corpo humano e a sexualidade como dom de Deus”, remetendo-nos à mesma carga obstinada da cruzada do IPCO contra a Bienal de São Paulo, com a exigência de restrição etária atribuída a obras que desafiam dogmas religiosos (Ibidem).

A despeito das imprecisões sobre a pertinência da aplicação de classificação indicativa no caso porto-alegrense, o MPF-RS recomendou, em 28 de setembro, que o Santander Cultural reabrisse imediatamente a exposição – o que acabou não se efetivando, graças à inflexibilidade do banco, que alegava ter a prerrogativa da decisão, por ser uma organização privada.<sup>333</sup> A Procuradoria Regional dos Direitos do Cidadão, órgão representado por Fabiano de Moraes, sugeria que, no caso de retomada da mostra, a instituição adotasse “medidas informativas ou de proteção à infância e à adolescência no que diz respeito a eventuais representações de nudez, violência ou sexo nas obras

---

Disponível em: <[https://expresso.pt/revista/culturas/2023-03-27-Italia-reage-a-polemica-na-Florida-com-estatua-de-Michelangelo-Confundir-arte-com-pornografia-e-simplesmente-ridiculo-bd2efa10?utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook&fbclid=IwAR21pFP0HMcV1gboUG4L3rnz2H-hzdNh-tFbBeOkpYS8gHFMHS3BLJ5XWeE#Echobox=1679924195](https://expresso.pt/revista/culturas/2023-03-27-Italia-reage-a-polemica-na-Florida-com-estatua-de-Michelangelo-Confundir-arte-com-pornografia-e-simplesmente-ridiculo-bd2efa10?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR21pFP0HMcV1gboUG4L3rnz2H-hzdNh-tFbBeOkpYS8gHFMHS3BLJ5XWeE#Echobox=1679924195)>. Acesso em: 29 mar. 2023.

<sup>333</sup> Objetivamente, o que se consumou foi a decisão do banco de devolver aos cofres públicos o valor da isenção fiscal referente à “Queermuseu”. Para Gaudêncio Fidelis (2018d, p. 24), todavia, a medida reiterava a posição da instituição “de que havia de fato realizado uma exposição ‘inapropriada’”, corroborando a “nota condenatória de encerramento [da mesma]”. Também como parte da responsabilização pelo cancelamento, o MPF-RS deliberou, mediante termo de compromisso assinado pelo Santander, que a instituição realizasse duas novas exposições sobre temas de diversidade e direitos humanos.



expostas” (POLÊMICA, 2017). Isso denota o entendimento do Ministério Público de que, depois da enorme polêmica gerada, caberiam providências conciliatórias, vertidas, por exemplo, na sinalização de uma parcela das obras em exibição, a fim de que o caráter das mesmas fosse antecipado aos visitantes vindouros (se o Santander tivesse colocado a mostra novamente em cartaz), permitindo que eles pudessem escolher se defrontar, ou não, com elas, além de decidir pelo acesso de seus filhos aos conteúdos ressaltados, mesmo que a Procuradoria Regional seguisse sustentando: “as obras que trouxeram maior revolta em postagens nas redes sociais não têm qualquer apologia ou incentivo à pedofilia” (Ibidem). Também o ministro da Cultura à época, Sérgio Sá Leitão, sugeria, de modo pragmático, que a adoção de classificação indicativa “resolve ponto central da polêmica Queermuseu” (LEITÃO *apud* HERDY, 2017).

Mas o rumor paranoico em torno da *pedofilia ilusória*, imensuravelmente reproduzido e amplificado nas redes virtuais, era tão clamoroso que *atuou* como alavanca para o que se viu nos dias, semanas e meses subsequentes no *panorama da arte brasileira*.<sup>334</sup> Também os veículos de informação foram enredados pela polêmica: “Em menos de 24 horas de seu fechamento a notícia do encerramento abrupto e intempestivo da exposição já havia ganhado a imprensa internacional”, de acordo com Fidelis (2018a, p. 28) (\*AMD), que calcula o volume de “quase 2 mil matérias de imprensa” circuladas no período, sobre as controvérsias geradas pela mostra. De um lado, uma série de exposições e obras artísticas eram recriminadas em diversas cidades e instituições do país, do mesmo modo que seus autores eram ameaçados, no rastilho de pólvora plantando inicialmente na capital gaúcha, como se a chama subisse desde o Sul do mapa. De outro, uma porção de representantes políticos, incluindo os aspirantes do MBL, capitalizava em cima da propagação dessa combustão, açulando e ampliando suas bases eleitorais, de forma a arrebanhar dividendos políticos às custas do fomento de pânico moral.<sup>335</sup> No dia 12 de setembro daquele ano, em sessão na Câmara, o deputado federal Pastor Marco Feliciano (PSC-SP) vociferava contra a exposição de Porto Alegre, ilustrando suas acusações com folhas de sulfite nas quais estavam *impressos* detalhes ampliados de obras

<sup>334</sup> Parafraseando o “Panorama da Arte Brasileira”, mostra bienal promovida pelo MAM-SP desde 1969, que teve sua 35ª edição atacada em função da performance *La Bête*.

<sup>335</sup> Entre outros militantes do MBL que se projetaram politicamente na esteira de acontecimentos como esse, obtendo mandatos eletivos nos poderes legislativos federal e estadual, contam-se Kim Kataguiri (DEM-SP), eleito deputado federal por São Paulo, em 2018, e Arthur do Val (DEM-SP), eleito deputado estadual em São Paulo, no mesmo ano. Também no período, Paula Cassol (PP-RS) foi candidata a deputada federal pelo Rio Grande do Sul, mas não chegou a ser eleita.

viralizadas na internet, dias antes:<sup>336</sup> *Et Verbum*, de Antonio Obá, e *Cena de interior II*, de Adriana Varejão. Originalmente veiculada pela *TV Câmara*, a cena é incorporada pelo filme documentário *Quem tem medo?* (2022) (\*AMD). Confrontando o deputado Jean Wyllys (PSOL-RJ), que delatava o retrocesso em curso com a perseguição às artes, Feliciano dizia não reconhecer estatuto artístico naquelas imagens. Suas abominações repercutiam no parlamento brasileiro, *ipsis litteris*, a balbúrdia moralizante em curso nas redes digitais:

Mas eu queria saber onde está a arte em pegar uma hóstia, que representa o corpo de Cristo, e escrever nela “vagina”, senhor presidente [da Câmara dos Deputados, Rodrigo Maia (DEM-RJ)]. Eu queria saber onde está a arte [quando] pega-se um animal, duas pessoas pegando um cachorro [*sic*], e currando o cachorro, mantendo relação sexual [com ele]. E [ainda] levando grupos de crianças para esse lugar, para ver essa obra de arte. Eu queria saber, senhor presidente, que obra de arte há em dois seres humanos mantendo relação sexual com uma pessoa negra, um homem, currando ele [*sic*], senhor presidente. Onde é que está a arte nisso? Isso aqui não é a volta da censura, senhor presidente, isso aqui é o mínimo de bom senso. (QUEM TEM MEDO, 2022)

Como se pode constatar mais uma vez, a versão digital da “Queermuseu”, baseada num conjunto restrito de obras, adquiria *vida própria* na retórica de agentes de extrema-direita, que a reproduziam aos quatro ventos, da mesma forma que se lançavam (oportunisticamente) como guardiões da decência – logo, como representantes das famílias brasileiras “de bem”. Somente a espécie do animal abusado na tela de Varejão é que gerava alguma divergência entre as versões dos detratores. Cordeiro, cabrito, cachorro... talvez fosse o caso de montar um inventário a esse respeito. Mas afora esse detalhe sem importância, não é possível compreender suficientemente o fenômeno sem levar em conta o *processamento* das informações facultado pela arquitetura e lógica de funcionamento das mídias sociais digitais, que, conforme Moretzsohn (2014), permitem reproduzir, reinterpretar e distorcer conteúdos “de acordo com os interesses ou os juízos de valor de cada um”, como visto anteriormente a propósito da exorcização do evento artístico “Xereca Satânica”, em 2014, disseminado no ciberespaço a partir de cenas registradas no campus da Universidade Federal Fluminense. *O que cai na rede*, portanto, pode ser capturado e canalizado para reforçar agendas culturais e políticas baseadas em

<sup>336</sup> É possível notar, pela presença das legendas e de suas respectivas barras coloridas, que se tratava da impressão sobre papel de *frames* de um vídeo-reportagem do *Terça Livre*, portal de extrema-direita hoje extinto, que por sua vez reproduzia o vídeo gravado por Felipe Diehl no ambiente expositivo da “Queermuseu” – o que dá a ver a iteração em cascata das acusações iniciais propagadas via mídias sociais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nu5Srnn9SgY>>. Acesso em: 24 fev. 2023.

convicções terminantes, por meio de caricaturações hábeis em convencer e mobilizar comunidades de usuários ávidos por *confirmações* de suas próprias visões de mundo – que dirá aquelas talhadas por teorias conspiratórias. O fenômeno se acentua quando figuras públicas influentes encampam o temário confabulatório, por exemplo, da exploração sexual de menores e do cerco às religiões cristãs pela arte.

Foi nesse sentido que o então mandatário do poder executivo de Porto Alegre, prefeito Nelson Marchezan Jr. (PSDB), também demonstrou aversão pela exposição, endossando em suas redes sociais o cancelamento da mostra, em postagem realizada no domingo em que a mesma amanheceu encerrada. Sem ter estado de corpo presente no Santander Cultural, o político se valia da edição digital da “Queermuseu” propagada pelo MBL, de quem ele era próximo e cujos membros igualmente não tinham visitado a exposição, para *reiterar* publicamente que ela estaria promovendo a difusão de “imagens de zoofilia e pedofilia”, conforme trecho do *post* apagado em seguida por ele (MARCHEZAN JR. *apud* MENDONÇA, 2017). Vinte dias depois, em 30 de setembro, o prefeito de São Paulo à época, João Doria (PSDB), engrossava o coro dos administradores municipais que apoiavam a defenestração dessa e de outras exposições de arte contemporânea, com acréscimo do repúdio nominal à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, apresentada no MAM-SP – acessada pelo tucano por meio de registro audiovisual do mesmo modo editado e viralizado na internet. Sua posição é expressa em um vídeo-depoimento postado no Facebook, em sua conta pessoal.<sup>337</sup> O que chama atenção, na adesão casuísta de Marchezan Jr. e Doria à campanha de abominação em curso, é a reverência de quadros políticos no exercício do poder pelo Partido da Social Democracia Brasileira – legenda historicamente comprometida com o rito democrático e com o respectivo Estado de direito, mas que já vinha dando mostras em contrário, como no caso do não reconhecimento da vitória eleitoral de Dilma Rousseff, em 2014, pelo também candidato à presidência Aécio Neves – a pautas e estratégias da extrema-direita, em sua cavalgar conquista de espaço político no país.

E não é que, em casos como esse, inexistisse resistência por parte do campo político, social e cultural progressista, mas a avalanche digital de veia reacionária se mostrava simplesmente implacável em sua operatividade pulverizada, veloz e eficaz. Exemplos da tentativa de responder ao ímpeto detrator, e a seus efeitos deletérios, surgem já na data de encerramento da exposição pelo Santander. Nessa direção, parlamentares do

---

<sup>337</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1590609544329184&t=16>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

PT, como a deputada federal pelo Rio Grande do Sul Maria do Rosário, saíam em defesa da mostra de Porto Alegre, mediante a divulgação de notas públicas que apontavam a incompatibilidade da decisão repentina do banco com a *Constituição* e com a dinâmica democrática – seguida de posicionamentos similares da então senadora Gleisi Hoffmann (PT-PR) e do ex-deputado federal Chico d'Ângelo (PT-RJ).<sup>338</sup> No âmbito local, conforme arrolamento de Márcio Tavares dos Santos (2021, p. 115), outros políticos empenhados na defesa da liberdade de expressão e dos direitos das minorias de sexo e gênero se posicionavam pela reabertura da “Queermuseu”, como é o caso dos vereadores petistas à época Marcelo Sgarbossa e Sofia Cavedon, além da também vereadora Fernanda Melchionna (PSOL-RS) e da então deputada estadual do Rio Grande do Sul Manuela d'Ávila (PCdoB-RS).

Pelo poder executivo municipal, a voz dissonante à do prefeito Marchezan Jr. ficou por conta de seu secretário de Cultura, Luciano Alabarse. Em entrevista ao programa “Gaúcha +”, do jornal digital *GZH*, no dia 11 de setembro, na ressaca da censura recém-instituída pelo banco à exposição, ele se posicionou contrariamente à decisão do Santander de antecipar seu término. Definindo-se como “alguém que lutou a vida inteira contra a censura, especialmente na área artística”, Alabarse critica o fato, atestado pelo ocorrido da véspera, de que “as pessoas querem [fazer] ganhar seus pontos de vista no grito” (AS PESSOAS, 2017). O secretário reconhece que “certamente há obras de arte [na ‘Queermuseu’] que não são destinadas ao público infantil”, o que, em contrapartida, não justificaria a ânsia desatinada de se “proibir uma exposição dessa monta”, dedicada, entre outras coisas, a debater abertamente a “questão de gênero, que hoje é uma das principais inquietações no mundo” (Ibidem). Em seu posicionamento, ele não deixa de frisar que conferiu a exposição presencialmente, *com seus próprios olhos*, para emendar: “Eu queria saber se as pessoas que estão tão veementemente inflamadas contra ela foram lá”, questionamento que, direta ou indiretamente, se aplicava ao prefeito da cidade, seu superior direto (Ibidem).

---

<sup>338</sup> Vale assinalar, neste ponto do relato, que o curador Gaudêncio Fidelis é filiado ao PT desde 1994, como anota o pesquisador Márcio Tavares dos Santos (2021, p. 115), ele também vinculado ao partido, na condição de secretário nacional de Cultura do PT, tendo sido nomeado, no início do terceiro mandato presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva (PT), secretário executivo do Ministério da Cultura, dirigido por Margareth Menezes. O fato de o idealizador da “Queermuseu” ser petista acrescenta mais um ingrediente às controvérsias sobre a mostra, num período de demonização sistemática do Partido dos Trabalhadores pelo sistema político e pelos meios tradicionais de comunicação, sem falar na fábrica de desinformação da internet. Acrescente-se a isso, a título de compreensão dos desdobramentos das controvérsias, o fato posterior de que Fidelis se candidatou ao cargo de deputado federal pelo Rio Grande do Sul, pelo PT, nas eleições de 2018, sem que tenha sido eleito.

A comunidade artística, nos níveis regional e nacional, também se movimentou para tentar frear o rolo compressor reacionário-digital. Já para o dia 12 de setembro, terça-feira pós-fechamento, havia um ato marcado para ocorrer diante do Santander Cultural, na praça da Alfândega, centro histórico de Porto Alegre. Convocado pelo grupo Prosperarte, que de acordo com Márcio Tavares dos Santos (2021, p. 116) “contava com figuras de grande capacidade de articulação no meio local”, o “Ato público pela liberdade de expressão artística e contra a LGBTfobia” foi organizado em colaboração com coletivos do Rio Grande do Sul que militavam pelas causas de gênero e sexualidade, tendo sido divulgado pelo Facebook. Entre os dias 11 e 12, a convocatória obteve confirmação de presença de mais de cinco mil perfis, ao passo que no ato propriamente dito compareceram cerca de três mil pessoas, envolvendo artistas, membros de movimentos sociais, sindicalistas, jornalistas, advogados, acadêmicos e universitários. Quanto às mobilizações da classe artística que extrapolavam o ambiente gaúcho, destaca-se a “342 Artes – Contra a censura e difamação”, campanha coordenada, do Rio de Janeiro, pela produtora cultural Paula Lavigne, criada como resposta imediata ao cancelamento da “Queermuseu”,<sup>339</sup> na qual artistas como Vik Muniz, Caetano Veloso e Fernanda Montenegro, além de intelectuais como Lilia Schwarcz e Paulo Sérgio Duarte, entre várias outras personalidades, publicavam vídeo-depoimentos nas mídias sociais contra a criminalização das artes. Também o circuito de feiras de arte, àquela altura com a ArtRio em cartaz, marcou posição, com galeristas e curadores expressando sua indignação, na abertura do evento carioca, diante do silenciamento da mostra no Sul.

Conforme depreendido do relato apresentado pelo autor da tese *A arte como inimiga* sobre o ato público realizado na capital gaúcha, o protesto que ocorria de forma pacífica – incluindo a interação de manifestantes com/mediante os macacões de *O eu e o tu* (1967), de Lygia Clark, que haviam sido deslocados da exposição interdita para a área externa do centro cultural – não previa a presença de militantes do Movimento Brasil Livre (SANTOS, 2021, p. 118). A chegada indesejada de três ativistas ligados à sigla, encabeçados por Arthur do Val – que no começo da tarde do mesmo dia participara do programa na *Rádio Guaíba*, como visto –, desarranjou o caráter até então tranquilo e solidário do ato em defesa da “Queermuseu”, justamente no momento em que o curador

---

<sup>339</sup> O número que dá nome à campanha alude à quantidade de deputados federais necessários para desencadear o processo de *impeachment* de um/a presidente da República na Câmara, o que evidencia a relação estabelecida por Paula Lavigne *et al.* entre os ataques a expressões artísticas e a deposição de Dilma Rousseff do posto presidencial, num período em que os pactos da Nova República (inaugurada em 1988) teriam sido rompidos, abrindo espaço para diferentes arbitrariedades institucionais.

Gaudêncio Fidelis discursava para os presentes. Além das intervenções virulentas no “Esfera Pública”, horas antes, quando ofendeu Fidelis, o *youtuber* havia postado, no dia anterior, 11 de setembro, vídeo-depoimento em seu canal “Mamãe falei”, no qual desfila por quase dez minutos o mesmo rosário de abominações ao *museu homossexual provisório financiado com dinheiro público*.<sup>340</sup> Lá estava ele, na praça da Alfândega, em sua confrontação obcecada à arte atrelada a agendas culturais progressistas, novamente fazendo uso do expediente abusivo de filmar os rostos de seus oponentes, enquanto os provocava com uma artilharia de interpelações e acusações. A reação de uma parte dos manifestantes a esse tipo de assédio foi inevitável, levando a polícia militar a intervir, entretanto, em defesa do trio de *trolladores*, lançando bombas de efeito moral em direção à multidão. O saldo, segundo Márcio Tavares dos Santos, foi a detenção de dois manifestantes pró-exposição por “desacato e incitação à violência” (Ibidem, p. 119), com os emebelistas passando impune – o que dá mostras da aliança entre setores ultraconservadores e forças de segurança do Estado.

A voracidade detratora sistematicamente repercutida pelo MBL, como se não bastasse, encontraria um “prato cheio” na CPI dos Maus-tratos, do Senado Federal, já em vigor antes da polêmica em torno da mostra gaúcha. Instalada em 9 de agosto, um mês antes do cancelamento da “Queermuseu”, essa Comissão Parlamentar de Inquérito vinha investigando irregularidades e crimes contra crianças e adolescentes no país – o que lhe alçava ao posto de *mais um ator* decisivo no caso em discussão. A CPI era presidida por Magno Malta (PL-ES), senador pelo Espírito Santo<sup>341</sup> e pastor evangélico, que encabeçava o rol de parlamentares propensos a lucrar politicamente com a disseminação de discursos execradores da arte, fundados no medo.<sup>342</sup> Seu ataque à exposição nas mídias sociais, em perfil próprio no Twitter, teve enorme ressonância, batendo recorde de audiência, com 963,8 mil visualizações, o que lhe serviu de termômetro para as ações subsequentes, em âmbito legislativo (HERDY, 2017). Tanto que, em 14 de setembro, dois dias após a fala de Feliciano na Câmara, Malta apresentava requerimento pedindo a convocação do presidente do Santander Cultural Sérgio Rial, para que este prestasse esclarecimentos sobre a possível “apologia à pedofilia e ao abuso sexual de crianças”,

<sup>340</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FiSNvXJYmP4>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

<sup>341</sup> Como pontuado no início deste capítulo, a Assembleia Legislativa do Espírito Santo aprovou, em 23 de outubro de 2017, projeto de lei que proíbe “pornografia e nudez” em mostras realizadas nos espaços públicos daquele estado da federação.

<sup>342</sup> Apesar disso, Malta não foi reeleito ao Senado nas eleições de 2018, embora tenha exercido papel chave na campanha presidencial vitoriosa de Jair Messias Bolsonaro (então PSL).

institucionalizando a perseguição encetada por membros da sociedade civil (CPI DOS MAUS-TRATOS, 2017). O pedido se estendia ao ministro Sérgio Sá Leitão. Além de investigar supostos abusos dispensados a estudantes que visitaram a “Queermuseu”, a CPI também se voltava ao caso da garota que, acompanhada de sua mãe, participou da performance *La Bête*, no MAM-SP. A investigação parlamentar ganhava ares de “caça às bruxas”, com seu presidente fazendo apelos à população brasileira, instando-a a denunciar outras exposições consideradas imorais: “Conclamo que os conselhos tutelares cumpram seu papel [...] e *chamo atenção ao cidadão para denunciar*”, o que podia ser feito por um e-mail criado pela CPI para esse fim (MAGNO MALTA FAZ APELO, 2017, grifo nosso).

Em sua intuição sobre as guerras culturais contemporâneas, Gaudêncio Fidelis (2018b, p. 40) (\*AMD) atribui os nomes de “guerra santa” e “guerra espiritual” à batalha encampada por lideranças políticas ultrarreligiosas como Magno Malta e Marco Feliciano. Esta se assenta, de acordo com os termos do curador, na “visão moralista” projetada ao que é tido como “sujo, horrível, desprezível e abominável” no tocante à sexualidade e às concepções de gênero, numa defesa ferrenha da pretensa “pureza da família cristã” (Ibidem, p. 41). A leitura de Fidelis retém, assim, a dimensão básica do combate cultural disseminado no país, na década de 2010, qual seja, o “confronto de visões moralistas do mundo” (Ibidem), quando concepções da existência que se pretendem legítimas estão sendo disputadas por aqueles que julgam *falar em nome da verdade* – fenômeno que, vale lembrar, é necessariamente relacional, envolvendo distintos espectros políticos e culturais, embora não seja simétrico quanto ao nível de radicalização e beligerância. Informado pelos fatos, o radar do organizador da mostra censurada capta no neopentecostalismo evangélico um motor decisivo, associado ao catolicismo radical, para o robustecimento da polêmica, dada a habilidade de líderes políticos e/ou religiosos em mobilizar e instrumentalizar a fé cristã contra supostas materializações da depravação, mediante a “propaganda de que a arte pertenceria ao terreno do mal e, portanto, necessitaria ser combatida” (Ibidem, p. 39). Nesse quesito, entrevê-se aliança interreligiosa em prol de agendas retrógradas comuns, como advertia Hunter (1991) a respeito de insurgências antiprogressistas nos EUA. À *admissão* de que “os fundamentalistas neopentecostais [...] vêm atuando com consistente disciplina e um projeto sistemático”, Fidelis (2018b, p. 39, 43) associa a constatação de que a luta de base espiritual “passa pelo Congresso e outras instâncias institucionais”.

A propósito disso, assinale-se que a Câmara dos Deputados não ficou atrás do Senado e também se engajou na onda de perseguição e criminalização das artes. Além do

espalhafato protagonizado pelo deputado Pastor Marco Feliciano (PSC-SP), em seção extraordinária da casa ocorrida logo na sequência do cancelamento da “Queermuseu”, parlamentares que integravam a Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado – a saber, Alberto Fraga (DEM-DF) (o mesmo deputado que entrou com o perdido da CPI da Lei Rouanet, em 2016, como visto), Onyx Lorenzoni (DEM-RS) e Laura Carneiro (DEM-RJ) – também se valeram de um fórum legislativo constituído por motivos alheios às artes para engolfar exposições e obras acusadas de cometer ilegalidades. A partir do dia 18 de outubro daquele mesmo ano, esses deputados implicavam a “Queermuseu” e outras mostras numa comissão destinada a investigar o *crime organizado*, o que por si só, independentemente de qualquer comprovação, se mostrava capaz de colocar os agentes artísticos sob forte suspeita e, ademais, proporcionar capitais políticos a deputados que se ofereciam como defensores das crianças e famílias brasileiras. A instrumentalização de fóruns legislativos que, originalmente, não se dedicavam a assuntos relativos às artes se revelava hábil no constrangimento de produtores artísticos e gestores culturais. Além da CPI dos Maus-tratos, Sá Leitão, do MinC, também foi chamado a prestar esclarecimentos nessa comissão, por hipotéticas e incomprovadas ilicitudes penais de eventos sob sua jurisdição, como se as mostras e obras sob ataque representassem ameaças à *segurança pública*. Mas foi na CPI do Senado, capitaneada por Magno Malta, que o expediente do constrangimento grassou com maior desenvoltura, além de gozar de maior visibilidade.

Em novembro, essa Comissão Parlamentar de Inquérito aprovou dois requerimentos que solicitavam a condução coercitiva, para prestarem depoimentos em Brasília, do curador Gaudêncio Fidelis e do artista Wagner Schwartz.<sup>343</sup> Basicamente, a comissão tocada por Malta – que em mais de uma sessão de trabalho vestia camiseta preta com os dizeres “Criança nasceu para ser amada e não abusada” – amplificava e conferia aura de legitimidade à campanha ultraconservadora de escala nacional, orquestrada inicialmente no ambiente digital, contra manifestações artísticas que dialogam com problemáticas culturais ligadas ao corpo, à sexualidade, ao gênero e à religião. A convocação dos agentes da arte para prestar satisfações dava seguimento, e pujança

---

<sup>343</sup> A decisão, contudo, foi barrada pelo Supremo Tribunal Federal. Gaudêncio Fidelis, de sua parte, se dispôs a comparecer de forma espontânea na CPI, “para explicar à sociedade brasileira por que eu discordo inclusive [de] que eu esteja sendo convocado”. Cf. ““Queermuseu’: Gaudêncio Fidelis tem condução coercitiva suspensa na CPI dos Maus-tratos”. In: *GZH*, Porto Alegre, 21 nov. 2017. Artes. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/11/queermuseu-gaudencio-fidelis-tem-conducao-coercitiva-suspensa-na-cpi-dos-maus-tratos-cjaa6wx2x05dd01mv33w81x9v.html>>. Acesso em: 25 fev. 2023.



institucional, à perseguição dispensada àqueles que protagonizaram a exposição de menores a imagens e situações tidas como inapropriadas por parcelas sectárias da sociedade.<sup>344</sup> Acrescente-se ainda que a CPI, pautada pelos princípios do “Escola sem Partido” e eivada pelo histórico recente do chamado “kit gay”, também buscava criar alarde a respeito da “confecção de algum outro material, a exemplo de encartes de divulgação, guias, cartilhas, cartazes e outros com base na exposição [gaúcha], e que podem ter sido enviados para as escolas” (SENADO FEDERAL, [2017]).

Para entender a ênfase e o tom assumidos pela CPI dos Maus-tratos sob a batuta do senador Magno Malta, particularmente no tocante às exposições de arte que acabaram tomando o centro da cena investigativa (ou do circo midiático criado em torno delas), nada mais elucidativo do que jogar luz sobre certos enunciados de seu presidente. Por exemplo, em sessão do dia 20 de outubro daquele ano, registrada pela *TV Senado* e reproduzida pelo documentário *Quem tem medo?* (2022) (\*AMD), Malta revira o sentido das investidas contra as exposições, ao dizer que os defensores da criança e da família é que se encontravam sob ataque, “um ataque vil daqueles que acham que têm autoridade... que o que eles falam viraliza e o povo faz... a chamada ‘classe artística do Brasil’”. A *inversão do problema*, aliás, se revela como expediente comum aos porta-vozes da extrema-direita, como verificado nos discursos revisados nesta seção do capítulo. Afora isso, o encadeamento das sentenças na boca do senador é sofrível, mas goza de uma coesão impermeável – típica de um reverendo fundamentalista – a qualquer outra compreensão das obras achincalhadas. “Nós somos um país majoritariamente cristão, nós somos gente que nasceu para proteger criança”, pontifica o paladino da decência e respeitabilidade, num tipo de oratória que não deixa dúvidas sobre a degeneração pretensamente promovida pelas manifestações artísticas *sub judice* (Ibidem). A arbitrariedade de seus argumentos também abrange pseudodiagnósticos voltados a incutir pavor: “Ninguém precisa ser doutor em psicologia para saber que isso cria um malefício, uma lesão psicológica [e] moral para a eternidade na mente de uma criança” (Ibidem).

O abarcamento conjunto de obras da “Queermuseu” e da performance *La Bête* na CPI dos Maus-tratos propiciava à narrativa de Malta um encadeamento altamente convincente aos ouvidos fanatizados, no sentido de “revelar” as perversões hipoteticamente travestidas de arte. Às imagens em tese apologistas da pedofilia e da

---

<sup>344</sup> Também foram convidados a depor o então curador do MAM-SP, Felipe Chaimovich, e o curador do 35º Panorama da Arte Brasileira, Luiz Camillo Osorio.

zoofilia, oriundas da exposição gaúcha, somava-se, como indício “irrefutável” das perdições, a performance de Wagner Schwartz no museu paulistano, que na cabeça de Malta *consumava, em ato, o abuso de menor*: “Uma coisa é arte, outra coisa é colocar criança para tocar um homem nu... se aquilo fosse feito numa sala fechada, tinha que ser preso em flagrante, que era pedofilia, mas foi num museu, é arte” (Ibidem). A última parte da sentença é proferida por ele com uma risadinha incrédula. De posse dessas “evidências” todas, cotidianamente divulgadas pela CPI e por sua cobertura midiática, entre os meses de setembro e dezembro de 2017, o presidente faz questão de pontuar que não se tratava de censurar a arte, até porque, nas manifestações investigadas, *parecia não haver arte alguma*: “Não, ninguém está querendo calar a arte... arte é arte... continuem fazendo arte... nós só não queremos é *artimanha com criança*” (Ibidem, grifo nosso). Aqui, por vias tortas e abjetas, Malta remete-nos à “anedota exemplar” de Décio Pignatari (1977, p. 30), citada anteriormente, envolvendo um “garoto recém-alfabetizado” que, diante de um estabelecimento sinalizado com a placa “Escola de Arte”, fantasia a bagunça que devia reinar num local onde imaginariamente se ensina a fazer baderna. Conspurcando esse tipo de confusão pueril, o senador enxerga nas instituições de arte sob suspeita, em registro hiperbólico, *locais reservados à exploração sexual de crianças*.

Os comentários indignos do presidente da CPI dos Maus-tratos a Crianças e Adolescentes finalizam com a associação da “Queermuseu” à pressuposta “ditadura gayzista” elucubrada pela extrema-direita: “Daqui a pouco nós vamos ter que fingir que somos homossexuais para arrumar um emprego” (QUEM TEM MEDO, 2022). Independentemente da verve alucinada, ou talvez por conta dela, fato é que as alegações chocantes de Magno Malta tinham endereço certo, a saber, a *suscetível malta reacionária*, que encontrava nesse nome – e sobrenome – um representante fiel de suas pautas autoritárias. Essa natureza de representação política renderá, um ano depois, resultados no plano executivo nacional, com a eleição para a presidência da República, em 2018, de Jair Messias Bolsonaro, um inveterado combatente cultural. Malta foi um de seus principais cabos eleitorais, tendo percorrido o país em campanha pelo presidencial – abdicando em alguma medida da sua própria, para a reeleição no Senado, não obtida. Não por acaso, na noite de 28 de outubro de 2018, com as urnas apuradas, o senador “foi o único aliado a ter a palavra diante das câmeras” (EM DISCURSO, 2018). Em seu primeiro pronunciamento para canais de TV – *depois de usar o Facebook para se dirigir aos internautas* –, o presidente deu destaque a Magno Malta, que iniciou sua fala afirmando: “Os tentáculos da esquerda jamais seriam arrancados sem as mãos de Deus”

(Ibidem). Fazendo-nos lembrar de Felipe Diehl, Malta também frisou que a campanha presidencial havia começado com orações e, de tal modo, deveria ser selada com mais uma delas, como forma de agradecimento e consagração. Na frente das câmeras, de mãos dadas com Bolsonaro e com o então deputado federal Onyx Lorenzoni (DEM-RS), o mesmo que integrou a mencionada Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado, ele rezava:

Foram anos de luta falando com o povo, falando sobre família, sobre o país, cuidado com as nossas crianças, Deus na vida, Deus na vida da família, na vida do Brasil, lutando contra a corrupção, enfrentando tudo e todos. Esse é um momento festivo. Mas mais do que isso é momento de gratidão. (Ibidem)

Dentre os nós da rede de atores rastreados neste relato, que vamos dando por encerrado, resta registrar o desdobramento da CPI dos Maus-tratos no quesito “acesso de crianças e adolescentes a exposições artísticas inadequadas” (CPI QUER VEDAR ACESSO, 2017). Os discursos performatizados pelo trio de detratores de primeira hora da “Queermuseu” (Cavazzola Jr., Diehl e BK), viralizados nas mídias sociais, calçaram não apenas o encerramento prematuro da exposição e a série de ataques a outras mostras Brasil afora, como também serviram de base a um Projeto de Lei do Senado (PLS), de número 506, de dezembro de 2017, assinado pelos senadores Magno Malta (PL-ES), José Medeiros (Pode-MT), Flexa Ribeiro (PSDB-PA), Hélio José (Pros-DF), Cássio Cunha Lima (PSDB-PB) e Eduardo Lopes (PRB-RJ). Apesar de o Ministério Público ter concluído “que a exposição [gaúcha] não fez apologia de nenhum crime”, o PLS apresentava ao Senado a proposta de que “menores não poderão frequentar essas mostras *nem mesmo na companhia dos pais*” (Ibidem, grifo nosso). Ironicamente, o que se flagra nessa proposição legislativa, numa conexão entre os eventos, é a *radicalização* do que fora a exigência de classificação indicativa no contexto da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, forçada pelos protestos do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira contra o acesso de grupos escolares a obras como *Espacio para abortar*. Com isso, os subscritores do projeto de lei visavam alterar o *Estatuto da Criança e do Adolescente*, que arbitra somente sobre a recomendação etária, cabendo aos pais decidir sobre os conteúdos acessados por seus filhos. Aferrados ao parecer de que a Comissão Parlamentar de Inquérito havia encontrado “abusos sistemáticos na exposição de meninos e meninas a obras de arte de caráter absolutamente inadequado para seu desenvolvimento sadio” (Ibidem), os senadores listados tentam dar contornos de legalidade ao *rumor paranoico* revisado por

nós em suas filigranas, cortejando as famílias brasileiras ultraconservadoras com um dispositivo que pretendia

veda[r] o ingresso de crianças e adolescentes em eventos que tenham a nudez como foco, bem como apresentem obras retratando, ainda que simulado, sexo explícito, sexo com animais, apologia à prática de pedofilia, vilipêndio e ataque a crenças e credos. (Ibidem)

Claramente derivada das campanhas de repúdio à exposição “Queermuseu” e à performance *La Bête*, a proposta condensa em poucas linhas uma série de aspectos da batalha cultural protagonizada pelo campo conservador-reacionário, nos anos 2010, nas trincheiras das artes e da educação. A começar pelo controle legal, assentado na moral familiar e religiosa, do processo de formação das novas gerações, a tentativa de *proibir* o acesso de menores a determinadas expressões artísticas configura plano *iliberal* de uma forma de tutela do Estado conflitante com os direitos culturais das infâncias e juventudes. Não é fortuito, ademais, que o foco desse tipo de restrição recaia sobre a nudez, a sexualidade, o gênero e a iconografia cristã, uma vez que essas são dimensões centrais das guerras culturais contemporâneas – mantendo-se permanentemente no radar de patrulheiros que se arrogam a *posição contrarrevolucionária* no âmbito dos costumes. Como saldo, resta reconhecer nos atos de recepção detratores da arte associada ao progressismo, com a diversidade de atores concatenados nas controvérsias emergidas, a capacidade do reacionarismo de se articular e de produzir *statements* (termo anglófono caro à comunidade artística) altamente atrativos, cativantes e mobilizadores das massas digitais – que por sinal se mostram decisivas na eleição dos quadros políticos dirigentes no país, nos níveis municipal, estadual e federal.

## Conclusão

No fim, o Projeto de Lei do Senado (PLS) nº 506, que pretendia impedir o acesso de crianças e adolescentes a exposições artísticas envolvendo cenas de nudez e sexo, além de apropriações de imagens religiosas, não prosperou e acabou arquivado. Isso não significa, em absoluto, que as ofensivas protagonizadas por setores ultraconservadores da sociedade civil e do campo político não tenham deixado um *trauma* no setor das artes no país, bem como no processo democrático brasileiro, em prejuízo dos direitos civis, da liberdade de expressão, da especificidade artística e do progressismo cultural – sem falar da própria integridade do patrimônio artístico nacional, tornado mais recentemente objeto de depredação pelas mesmas faixas fanatizadas da população. Daí, a nosso ver, a exigência de se buscar *elaborar* toda aquela balbúrdia reacionária, mediante um relato pormenorizado e sua correlata decomposição analítica, com vistas a captar as linhas de força, e atores, em litígio, a fim de redesenhar os contornos do debate sobre o problema. Longe de colocar um ponto final nas animosidades escancaradas pelas controvérsias do segundo semestre de 2017 no Brasil – quando a arte contemporânea foi feita de bode expiatório pelo extremismo de direita –, o parecer da Comissão de Educação, Cultura e Esporte do Senado Federal, que no primeiro semestre de 2018 *rejeitou* o PLS em questão, pelo menos nos possibilita concluir esta tese, ao passo que representa um freio momentâneo no movimento de criminalização das artes e, para nossa descrição cronológica em rede, um delimitador oportuno.

Com relatoria da então senadora Marta Suplicy (MDB-SP),<sup>345</sup> o parecer da comissão aponta que o PLS encabeçado por Magno Malto (PL-ES) apresentava “problemas de constitucionalidade”, a começar pelo conflito com o artigo 5º da *Constituição*, que determina ser “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (SENADO FEDERAL, [2018]). Outro desacordo com a carta magna se refere à natureza da proteção dedicada às infâncias e às juventudes, uma vez que, entre as garantias constitucionais dispensadas aos menores, se encontram justamente “os direitos ao respeito e à liberdade” (Ibidem). Obstar o ingresso de pessoas dessa faixa etária a eventos artísticos tidos como inapropriados por parcelas da sociedade também colide com a “constituição cidadã” no

---

<sup>345</sup> Com ampla trajetória como sexóloga e psicóloga comportamental, além de ter sido ministra da cultura de 2012 a 2014, no terceiro mandato presidencial a cargo do Partido dos Trabalhadores, a senadora votou a favor do *impeachment* de Dilma Rousseff (PT), no segundo semestre de 2016, o que, vale pontuar, concorre para matizar as versões que emparelham a deposição da presidente e os subsequentes ataques às artes no Brasil.

questo da classificação indicativa. Esta já se encontra fixada pela carta como uma obrigação do Estado quanto às “diversões públicas”, deliberação incorporada pelo *Estatuto da Criança e do Adolescente*, que por sua vez “planifica o cumprimento de tal dever por parte do Poder Público” (Ibidem). Portanto, além de desconsiderar as garantias já estabelecidas por lei, o PLS draconiano resultante da CPI dos Maus-tratos visava retirar dos pais a prerrogativa de avaliar e decidir sobre os conteúdos artísticos e culturais com que seus filhos poderiam tomar contato, transferindo-a para o Estado, numa medida visivelmente autoritária.

Contrapeso ao conspiracionismo de extrema-direita, o exame da matéria a cargo da comissão parlamentar baseia sua argumentação no princípio constitucional de equilíbrio entre os preceitos “da classificação indicativa e os da liberdade de criação e expressão artística”, incluindo-se a sua fruição *irrestrita* (Ibidem). Nessa direção, compete *informar* pais e responsáveis sobre o teor das atrações e conteúdos possivelmente acessados pelas novas gerações, e não os restringir *a priori*. O alerta indicativo é parte de um “sistema de autorregulação”, em que o autor ou o intermediário da exibição dos objetos de fruição têm a responsabilidade de estabelecer e divulgar a classificação cabível, conforme critérios apresentados pelo Ministério da Justiça. Vimos no último capítulo, no entanto, que algumas obras da “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017) requeriam aviso de indicação etária, inclusive de acordo com alvitre de quem não compactuava com os ataques à mostra, e que o lapso da curadoria e do centro cultural serviram de pretexto para a sanha detratora. Apesar disso, usar a situação para fazer passar pelo Congresso Nacional uma lei de caráter declaradamente censor já era ir longe demais – não bastasse a autocensura exercida pelo Santander. O parecer corretor dessa arbitrariedade é assertivo em desaprovar a submissão da arte ao “desnecessário controle estatal” (Ibidem).

Portanto, a proposição legislativa que defendia de modo vago, e paranoico, a obstrução da convivência de crianças e adolescentes com obras artísticas vistas por seus detratores como impróprias, e mesmo criminosas, será rechaçada como afronta aos princípios democráticos. Além de destacar que “os controles necessários já existem”, a comissão é enfática em sua reprovação das tentativas de se estipular “limitações ideológicas, religiosas ou que imponham condicionamentos estéticos à exteriorização dos sentimentos de seus criadores”, ainda que por “condicionamentos estéticos” devamos entender, na polêmica em questão, as *regulações morais*, no sentido da pós-autonomia da arte pautada por seus (contra)públicos (Ibidem). Tônica do documento subscrito por

Marta Suplicy, a defesa dos dispositivos legais existentes – em acordo com a carta fundamental – vem acompanhada, ademais, de menções pontuais aos esclarecimentos prestados por Gaudêncio Fidelis na ocasião de seu depoimento à CPI dos Maus-tratos. Respalhada pela apuração, por parte de diferentes instâncias do Poder Público, de que não houve qualquer crime de pedofilia, zoofilia ou vilipêndio a crenças, a análise parlamentar traz aspas do curador, para quem a campanha difamatória dispensada à exposição organizada por ele “rouba de uma obra o seu significado, [e] atribui-lhe outra leitura” (FIDELIS *apud* SENADO, [2018]). O “novo significado”, também conforme seus termos, acusava determinados exemplares expostos de praticar crimes sexuais e religiosos, “*mas estas obras não são sobre isso*” (Ibidem, grifo nosso).

Essa dissensão elementar, transformada em guerra de posições pelos detratores da “Queermuseu”, é largamente comentada por Fidelis (2018f) no conjunto de textos publicados pelo curador no catálogo da remontagem da exibição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, no ano seguinte ao do seu fechamento em Porto Alegre. Neles, como revisado no quarto capítulo, o profissional detalha seu desconcerto com reações à mostra que revelavam “posições até então não imaginadas como forma de manifestação e julgamento em relação a uma exposição de arte” (Ibidem, p. 47). Esse é exatamente o *fulcro* da questão com que lidamos na tese, por conta de ele refletir a natureza performativa, emergente e imprevisível de atos de recepção que respondem à arte de modo inimaginável, amiúde indesejável. O que fazer com eles? Ignorá-los? O “caso Queermuseu” demonstrou que essa opção, para o bem e para o mal, *já não é mais possível*, dadas as consequências e o precedente gerados pela situação temerária de abominação civil às artes – encampada por parcelas da classe política de olho nos ganhos eleitoreiros propiciados pelo estado generalizado de pânico moral. Aquilo que, via de regra, é relegado às franjas da existência pública da arte pelos relatos oriundos das disciplinas que a concebem em sua autonomia e conforme sua face propositiva – desprezando as formas de recepção desviantes de seus programas – ressurge monstruosamente e adquire centralidade espantosa, inicialmente, em Porto Alegre, tomando de assalto outras cidades brasileiras na sequência imediata aos ataques encetados pelos ativistas ultraconservadores gaúchos. “Processo difamatório que engoliu e submergiu a exposição em um terremoto de infâmia”, eis o resumo de Fidelis para uma resposta inopinada à sua exposição, capaz de suplantá-la com base em alegações completamente alheias à singularidade artística (Ibidem).

Na batelada de textos – oito, no total – assinados tão-somente pelo curador no catálogo da reapresentação carioca da “Queermuseu”, quando em realidade o caráter multifacetado da censura então recente recomendava a incorporação de outras vozes e perspectivas no debate, vemos que o que se busca é preservar o “próprio” da arte, bem como suas “intenções”, como que reavendo a palavra a quem teria autoridade para fazê-lo, *em vez de abrir* o campo da arte aos desafios (pedagógicos, políticos, epistêmicos, morais e, por que não dizer?, artísticos) pautados com estridência por segmentos da audiência infensos ao progressismo cultural e à excepcionalidade estética. Topar a provocação corresponde a fazer, do azedume intolerante e odiento, a “limonada” de que falávamos na introdução deste estudo. A isso nos propusemos, na medida de nossas possibilidades como mediadores-pesquisadores, ancorados na percepção de que o “caso Queermuseu” aguarda um relato suficientemente colado à sua alucinação, disposto a *desdobrá-lo*, transpondo assim os limites da crítica e da denúncia. Alguém pode objetar, todavia, que ao curador perseguido cabia, sim, *defender* a mostra, a arte e a si mesmo, diante de acusações infundadas, de abordagens truculentas e de ameaças ilícitas – com o que não deixamos de estar de acordo. Mas ao se concentrar na deslegitimação da campanha difamatória, em resistência a ela e em prol da pretensa imunidade da arte ao moralismo, a tréplica de Fidelis abre mão de sustentar e desenvolver aspectos da dinâmica cultural contemporânea que, aprovemos ou não, influem nos rumos da arte – no mínimo, na desdefinição de seu estatuto singular.

Isso fica patente na série de argumentos utilizados por Fidelis (2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2018e, 2018f) para invalidar a razão de ser da mobilização detratora, a começar com o que ele identifica como (i) a incoerência desta diante da narrativa original e da estrutura conceitual da exposição. Também (ii) o equívoco e a falsidade das informações circuladas, estranhas à natureza da mostra, são apontados como espúrios, acrescidos (iii) do engajamento majoritariamente desassociado da frequência presencial à “Queermuseu”. O curador adiciona a isso (iv) a eleição de um número reduzido de obras, ou mesmo de detalhes das mesmas, para generalizar o conteúdo da exibição como um todo, além (v) da confusão correspondente entre representação e realidade, entre crítica e apologia. Igualmente refutada (vi) é a edição, ressignificação e deturpação de aspectos das obras, ao que se soma (vii) a atividade de algoritmos, o uso de robôs e o impulsionamento artificial de postagens nas mídias sociais. Ademais, (viii) a premeditação fundamentalista em função do que chama de “guerra santa” e “guerra espiritual” é ligada, por Fidelis, à (ix) mobilização ultraconservadora da noção



controversa de “ideologia de gênero”, ao que ele agrega a (x) venalidade do Santander Cultural, em sua suscetibilidade a pressões da clientela e na rendição aos interesses econômicos. Por fim, aponta que a campanha de difamação se deveu à (xi) busca de base eleitoral por agentes políticos reacionários e neoliberais, os quais estariam se beneficiando (xii) da agressividade com que os indignados se manifestaram.

Não obstante o compromisso da argumentação com a salvaguarda das bases da exibição censurada, do mesmo modo que de sua idoneidade da perspectiva legal, ela negligencia ao menos quatro aspectos-chave para a *compreensão* do problema. Ponderados ao longo da tese, eles dizem respeito (1) às pressões que desarticulam a especificidade artística, (2) à performatividade inerente à posição do público em sentido discursivo, (3) à circularidade e à reflexividade próprias do discurso público e, ademais, (4) à contrapublicidade tipicamente hostil e indecorosa. Ao considerarmos, em diálogo com Warner (2005), a controvérsia de Porto Alegre pelo viés performativo e da circularidade dos públicos, o balanço do curador parece desinformado do *modus operandi* da arena pública discursiva, marcada por recepções e respostas conflitivas, ou mesmo antagônicas. Nessa esfera de enunciação distribuída entre desconhecidos, as demandas por fidelidade ao discurso “original” e à “natureza” da exposição não se sustentam. Tampouco se sustenta a afirmação de que grande parte dos detratores sequer visitou a exposição, uma vez que “*um público*” é formado não por sua presença física em determinado espaço, mas por sua atenção ao discurso veiculado, seja onde for (Ibidem, p. 63, grifo do autor). Também não faz sentido exigir que, para poder falar sobre a exposição, o público esteja apropriado de todo seu conteúdo, inclusive porque a eleição de determinadas obras para representar uma exibição é prática corrente tanto de suas estratégias de divulgação quanto da crítica especializada.

A confusão entre metáfora e literalidade, por sua vez, não pode ser delatada como ilegítima, se levarmos em conta que, na “condição pós-autônoma da arte”, os critérios do mundo comum concorrem para desagregar a autodeterminação artística – aí incluídas sua ficcionalidade e criticidade (CANCLINI, 2016, p. 23). Deturpação e remontagem do discurso público são expedientes de sua reflexividade, responsável pela dinâmica citacional entretecida da qual depende o discurso para se fazer público. Além disso, apontar a precedência do uso de artifícios técnicos para anabolizar os efeitos dos ataques soa como subestimação da onda detratora, como se ela fosse *fake*. Sobre o caráter fundamentalista e reacionário dos ataques, este reflete as “guerras culturais” ainda vigentes, com a beligerância flagrante do “caso Queermuseu” (HUNTER, 1991, 2022;

ORTELLADO, 2014, 2018). Isso para não dizer dos interesses autopromocionais da instituição realizadora da exposição, de cuja engrenagem Fidelis aceitou participar, haja vista que o *marketing* cultural tem por motor a captura e instrumentalização de imaginários artísticos – mais uma expressão da pós-autonomia a que a arte está sujeita. Dessa vez, isso não se deu apenas a título de “valor agregado” à marca do banco ou de “sala de visita” para seus clientes e parceiros corporativos, mas também como curral eleitoral do Movimento Brasil Livre e de parlamentares alinhados à extrema-direita, em sua manobra de *captura da captura*.

Nesse quesito, lembremos do desgosto de Felipe Diehl, blogueiro adepto do *agitprop*, com o fato de os créditos pelo encerramento antecipado da “Queermuseu” terem acabado na conta do MBL – mesmo que este não tenha sido o detonador da cruzada abominadora. Esse movimento político de abrangência nacional, contudo, capitalizou em cima das intervenções estrondosas do ex-militar e de Rafinha BK, em suas incursões truculentas no centro cultural, além de tê-las catalisado eficazmente na internet. Seja como for, em lugar de nos deixarmos levar pelas gagues biliosas da dupla de militantes gaúchos, bem como pelo sensacionalismo de seus pares do MBL, procuramos observá-los pela óptica da “contrapublicidade” de que fala Warner (2005, p. 119). Ao alternar a tomada de distância e a proximidade máxima diante das condutas e dos enunciados manifestos pelos detratores de primeira e segunda hora, acompanhados por parlamentares prontos a servirem de porta-vozes no Congresso, notamos que a violência de suas reações à exposição encontra antecedentes elucidativos nos estudos culturais, em sua visada sobre a lógica de funcionamento da esfera pública discursiva, que abrange irrupções invertidas do público, enquanto *contrapúblico*, e também nas abordagens sociológicas sobre as guerras culturais. Por meio desses enfoques necessariamente extra-artísticos, articulados ao nosso acompanhamento pedestre e míope das controvérsias em jogo, verificamos que as *cenas receptivas* descritas e analisadas na tese podem ser percebidas pelo viés poético-expressivo da visceralidade e hostilidade calculadas, voltadas a horrorizar e a provocar repulsa no adversário tornado inimigo.

Arelada ao teor das imputações, a *forma* assumida pelos posicionamentos públicos mantidos por Cesar Augusto Cavazzola Jr., Felipe Diehl, Rafinha BK, Arthur do Val, Paula Cassol, Renan Santos, Kim Kataguirí, deputado federal Pastor Marco Feliciano (PSC-SP) e senador Magno Malta (PL-ES), para ficarmos com os personagens mais destacados da ofensiva cultural-político-midiática detalhada no quarto capítulo, denota proposital crueza despudorada, quebra de decoro e a abdicação correlata da credibilidade

e confiança requeridas pelo *mainstream* definidor dos parâmetros comunicativos da esfera pública – na qual a interação discursiva entre estranhos exige polidez, distanciamento crítico e argumentação fundada na razão. Foi por esse motivo que nos perguntamos se os abominadores citados da “Queermuseu” poderiam ser reconhecidos como seus *contrapúblicos*. Tratava-se de indagar em que medida essa categoria analítica se prestava a refletir os atos de recepção discursivos performatizados nos ataques ou, analogamente, de que modo os responsáveis pelas investidas ostentavam a contrapublicidade nos termos definidos por Warner (Ibidem) com base nas discursividades *queer*. Como visto, o “caso Queermuseu” não podia ser mais oportuno, além de surpreendente em sua coincidência reversa, para especulações desse tipo.

Entretanto, após repassarmos os pré-requisitos, por assim dizer, solicitados como condição de aplicação do conceito para nomear as peripécias de atores disruptivos do *status quo* comunicacional, chegamos à conclusão de que não seria o caso de *dá-lo de barato* aos reações intolerantes a obras artísticas que tensionam padrões de gênero e sexo, mais preocupados que estavam com a imposição de suas visões de mundo a quem não pensa e vive como eles do que propensos a *se transformarem entre desconhecidos*, como no caso dos contrapúblicos (igualmente de gênero e sexo, mas em chave oposta) descritos por Warner (Ibidem). A despeito da pertinência apenas parcial na mobilização das noções de “contrapúblico” e “contrapublicidade”, estas se revelaram decisivas para a identificação e extroversão das agências colocadas em curso pelos difamadores do “Museu Queer”, uma vez que traduzem *em certa medida* os gestos próprios a figuras performativamente dissidentes na arena de circulação e reflexividade de discursividades, no caso, artísticas. Por outro lado, essas noções, associadas à de “público discursivo”, nos serviram de ponto de passagem estratégico para a tarefa que nos colocamos de caracterizar e decupar, mediante a constituição de uma tipologia *sob demanda*, os gestos receptivos de repúdio dos detratores nas atividades que lhe são intrínsecas – em colisão franca com as predisposições fruitivas deles esperadas.

Nosso estudo partiu precisamente da hipótese de que as categorias consagradas de recepção em artes visuais – postuladas a partir dos programas artísticos – perdem vigência diante dos atos receptivos vertidos em abominação, ainda mais se a busca for por espelhá-los e tentar compreendê-los em suas idiossincrasias. Subjaz a tal conjectura orientadora da tese aquilo que Bishop (2012, p. 73) define por “contradições entre intenção e recepção”, em circunstâncias nas quais inclusive as modalidades de envolvimento do público imaginadas pelos agentes artísticos são rasuradas, senão nulificadas. No caso

particular da curadoria da “Queermuseu”, conforme o depoimento de Fidelis à CPI dos Maus-tratos, o *intuito* era “abrir um diálogo e um debate sobre uma série de questões que consideramos fundamentais para a sociedade brasileira: questões de gênero, diferença...” (FIDELIS *apud* SENADO, [2018]). Para os detratores da exposição, *essas também são questões nevrálgicas*, mas em acepção tradicionalista, inegociável, pautada por valores morais ultraconservadores que se sentem ameaçados em sua imobilidade e, por isso, reagem com agressividade e estridência, como reza a cartilha do combate cultural “contrarrevolucionário” protagonizado pelo flanco reacionário da disputa (HARTMAN, 2015, p. 79).

Portanto, quando Fidelis (2018d, p. 21) denuncia, em seus textos de desagravo, a “alteração da intenção artística” cometida pelos que se insurgiram contra a mostra, ele claramente não está considerando o problema da “leitura” (no caso, de imagens) pela perspectiva de Barthes (2014, p. 41), por exemplo, para quem o leitor não decifra o que lê – como se coubesse a ele descobrir o sentido concebido pelo autor, extinto desde Mallarmé –, mas o “sobrecodifica”, como visto no primeiro capítulo. Se o leitor sobrepõe ao texto que tem diante de si (performativamente) tantas outras ideias, imagens e significações, não chega a surpreender que perfis paranoicos – inclinados a enxergar perversão e degeneração em tudo o que não confirme seus dogmas, ainda mais em áreas tão sensíveis, como as da sexualidade, da identidade de gênero e da fé religiosa – tenham enxergado crime onde havia criação. Já que não há nada na base, ou por trás, dos textos (visuais, para nossos fins) que pudesse exigir fidelidade às intenções de seus autores, a decifração perde espaço para os caminhos interpretativos e cumulativos trilhados pelo leitor *sobre* os textos, o que lhe faculta ensejos de edição, sobreposição, recriação e, *também*, de deturpação. Este último figura como expediente possível, e até esperado, dos gestos de leitura – em que pese o desinteresse das disciplinas artísticas pelos mesmos. Dizer que ele é parte constitutiva da dinâmica dos endereçamentos e recepções não se confunde com normalizar os ataques. Talvez o mais consequente fosse diferenciarmos as deturpações que superpuseram rótulos de “pedofilia”, “zoofilia” e “blasfêmia” a imagens da “Queermuseu” *dos* ataques delas resultantes, com seu ímpeto justiceiro, ainda que a constatação de crime não passasse de um delírio.

A opção pela abordagem (retroativa e ralentada) destinada a discriminar as nuances da campanha vertiginosa de repúdio e encerramento de uma exibição artística, com o colapso que a empreitada reacionária causara nas categorias receptivas conhecidas e estabilizadas, nos levou a forjar, em termos heurísticos, instrumentos que favorecessem

a decomposição e o exame das atividades exercidas pelos detratores da “Queermuseu” à revelia das expectativas dos promotores desta – para o que foi decisivo a incursão preliminar na abordagem de Heinich (2008, 2011, 2022) sobre as ordens de valor movimentadas por aqueles que rejeitam a arte. Dessa diligência adveio a tipologia quadripartida, representativa dos papéis não esperados de *confrontadores*, *narradores*, *obsessivos* e *arbitrários*, hauridos tanto das linhas interdependentes de atuação do trio gaúcho de primeira hora, dos impulsionadores oportunistas do MBL e dos parlamentares de olho em suas bases eleitorais, como também, conferindo-lhes contorno, dos atos de recepção “fora do lugar” manifestos pelas audiências figuradas na centena de historietas de nosso *Anedotário públicos dos públicos*. A coletânea de anedotas, assim como a forma de tipificação e subtipificação das mesmas, é *informada* pela verve detratora, em sua combinação de afronta, fabulação, obcecação e veleidade, embora trabalhe com gradientes que vão das atitudes mais inócuas às mais danosas. O manancial que nos permitiu esse exercício preliminar responde pelo nome de *Arquivo Mediação Documentária*, de onde extraímos passagens desafiadoras da autonomia artística e das posições delegadas aos públicos desde as instâncias propositivas.

Instigado pelo “caso Queermuseu”, esse tipo de experimento mediativo voltado a retirar a arte de seu lugar próprio, abrindo-a para discussões que *parecem* não lhe dizer respeito, reposiciona e encaminha uma inquietação que nos ronda pelo menos desde o segundo semestre de 2017. Se no contexto de pós-autonomia diversos artistas, curadores e instituições de arte lidam programaticamente com questões sensíveis das batalhas culturais contemporâneas – tais como a liberação do corpo, homossexualidade, transição de gênero, antinormatividade, aborto, paridade entre mulheres e homens, destituição de figuras de autoridade, desconstrução de ícones religiosos –, por que eles se abismam com as reações afrontadoras de suas especulações e políticas sobre temas candentes, por (contra)públicos suscetíveis em seu ultraconservadorismo, abrindo mão de sustentar e trabalhar, *também programaticamente*, as controvérsias que suas obras, curadorias e programações despertam? Já não era hora de os agentes artísticos deixarem de se fazer de rogados, quando suas proposições tocam em feridas que precisam ser tocadas e, por conseguinte, provocam subjetividades infensas a mudanças necessárias? A mediação cultural, por trabalhar (pelas vias compreensiva e tradutória) no entroncamento das diferentes instâncias ativas na existência da pública da arte, se vê liberada para formular interrogações como essas, desdobrando polêmicas geradas por posicionamentos tidos, de parte a parte, como inaceitáveis.

Iniciamos a tese com epígrafe de Latour (2012, p. 336) na qual o sociólogo das associações afirma que “pensar não é resolver problemas difíceis, mas sim deslocá-los”. Esse foi nosso principal empenho com este estudo, no sentido de procurar reposicionar o entendimento sobre os papéis atribuídos a quem ocupa circunstancialmente o posto receptivo no domínio das artes visuais e, na face contrária da moeda, tentar produzir legibilidade para as funções autoarrogadas por audiências que *frustram* os desígnios artísticos. Também nessa direção, nos pareceu oportuno derivar os recursos, ou lentes, de que carecíamos para nosso relato sobre os dois casos de estudo *dos próprios desencaixes* manifestos na relação performativa de públicos confrontadores, narradores, obsessivos e arbitrários com exemplares das artes visuais, a fim de procedermos a descrição e análise das discursividades manifestas em suas condutas e enunciados diante da arte. O recolhimento e desdobramento dos índices de desencontros entre proposição e recepção, viabilizado pelo *Arquivo Mediação Documentária* e pelo correlacionado *Anedotário públicos dos públicos*, nos possibilitou testar torções internas às formas de atuação dos (contra)públicos, quando os padrões inespecíficos fornecidos por seus atos de recepção excêntricos nos serviram para destrinchar e traduzir as lógicas internas às suas (des)razões. Ironicamente, na gênese da aprendizagem com as esquisitices receptivas se encontra nossa ligação pregressa com estudantes que visitam exposições com suas escolas, justamente aqueles que os abominadores diziam querer proteger. Sabemos que a meninada está longe de ser pura e simplesmente manipulada em suas escolhas.

Articulado ao ensaio empreendido com o material mesmo das polêmicas, o relato pormenorizado do “caso Queermuseu” demonstrou não ser possível compreender satisfatoriamente o levante de 2017 contra as artes senão pelo crivo do ator-rede, com a concatenação de agentes (humanos e não humanos) que ele é capaz de trazer à vista, revelando como uns atores levam outros a agir, e produzir diferenças entre si. Em outros termos, o que “explica” aquele momento assombroso da história recente das artes, no Brasil, é *a própria* rede de atores em atividade, conforme o elenco heterogêneo apresentado no último capítulo, na medida em que evidencia as forças e manobras em ação. A formiga míope – ser imaginário em que nos tornamos artificialmente a partir de senhas oferecidas por Machado de Assis (1900), Borges (1996, 1999, 2001) e Latour (2012) – foi responsável por enfocar, um a um, os atores que alcançamos discernir em meio à obscuridade dos ataques, em nossa “etnografia textual” inspirada por Castro Rocha (2021, p. 25). Se sua dieta, ao longo da jornada pelas galerias do “caso”, era suprida pelas controvérsias emergidas nos cruzamentos dos condutos da querela, agora nos damos

conta de que à “limonada” que nos hidrata como pesquisadores-mediadores corresponde a ruminação dos detratores *como folhas* na boca da formiga, metaforizando duplamente nossa disposição de “comer os reações com farinha”, numa antropofagia às avessas, em que digerimos e processamos não as qualidades almejadas do outro, mas seus ressentimentos mais nocivos, *que precisamos assimilar de onde vêm e para onde vão*.

Não menosprezar o poder de fogo dos ressentidos, levando-os a sério e indo além da “resistência” a eles, é o mínimo que se pode fazer se pretendemos redesenhar (e não restaurar meramente) as balizas do debate público, nele incluído a discussão da arte – com margem e disponibilidade para lidar com os antagonismos, conferindo-lhes novas feições agonísticas. Assim, aprendemos em nosso acompanhamento pé ante pé do “caso Queermuseu” que a campanha de difamação da mostra fora ambivalente em sua combinação de convicção e oportunismo, se valendo do apelo irrecusável do pânico moral turbinado para angariar apoio político e base eleitoral, em detrimento da arte e das bandeiras culturais progressistas. Também o artifício da *trollagem*, com os ativistas de extrema-direita tripudiando sobre os valores mais caros ao progressismo, como forma de achincalhar o inimigo, fica como lição. Verificamos, ademais, que a execração da arte conta com lastro social e, além disso, tira vantagem da arquitetura das mídias sociais digitais, esse ambiente movido a intervenções inflamadas, e mesmo incendiárias. Para quem achava que a onda era passageira, e que se limitava às *timelines* das mídias sociais, o 8 de janeiro de 2023 no Brasil, envolvendo a destruição, por civis, de obras de arte instaladas nas sedes dos Poderes da República, infelizmente, sinaliza o contrário.

Francisco Bosco (2023) se pergunta, a respeito da vandalização de obras de Emiliano Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Burle Marx, entre outros artistas canônicos, sobre o que teria motivado tamanha fúria diante de peças distantes (no tempo e quanto aos temas e às abordagens) das obras abominadas da “Queermuseu” e de *La Bête* (2015-), performance apresentada no MAM-SP – que tanto ameaçavam as sensibilidades ultraconservadoras. A tapeçaria *abstrata* de Burle Marx, para se ter ideia do grau de barbaridade, foi urinada e rasgada por invasores do Senado Federal, o que para Bosco evidencia o “ressentimento dos agressores em relação a essas obras”, *apesar* de elas não lidarem exatamente com nudez, sexo, gênero e religião (Ibidem). Mas, então, o que nelas desperta ira? O elo de entendimento indicado pelo autor também tem nas guerras culturais o enquadramento revelador de tal forma de confronto. Como visto, a *face cultural* do movimento que levaria Jair Messias Bolsonaro à presidência do país, nas eleições de 2018, passa a se mostrar publicamente, sem vergonha de alardear suas visões

retrógradas, já em 2011, quando o programa federal de combate à homofobia nas escolas fora astutamente apelidado de “kit gay” por aquele que se tornaria o líder político da extrema-direita brasileira. A partir daí, a “autopercebida maioria silenciosa conservadora”, nos termos de Bosco (Ibidem), vai se sentindo cada vez mais à vontade para vociferar seus ultrajes às causas de segmentos sociais minorizados, além de tomar a educação e a arte como trincheiras de suas cruzadas moralizantes.

Contudo, a apreensão da extensão do ódio bolsonarista a obras consagradas do modernismo brasileiro exigiria análise excedente aos limites desta tese, que vamos dando por encerrada. Basta deixar registrado, nas últimas linhas desta conclusão, o esboço da questão, indicativa de que o problema do repúdio às artes no Brasil é ainda mais profundo do que se deixou captar em 2017. Bosco comenta, quanto a isso, que no círculo dos ideólogos do reacionarismo nacional foi Ernesto Araújo, ex-chanceler e discípulo de Olavo de Carvalho, quem explicitou mais objetivamente o “programa cultural dos cidadãos de bem, patriotas e doidivanas de barracas”, na alusão de Bosco aos militantes golpistas acampados diante de quartéis das forças armadas após a derrota eleitoral de Bolsonaro, em outubro de 2022 – de onde saíram os destacamentos imbuídos da depredação dos prédios dos três Poderes (Ibidem). Na base desse programa cultural estaria a proposta de “recuperação da alma do Ocidente a partir do sentimento nacional”, tido como tributário das navegações portuguesas e do expansionismo cristão, ambos pretensos salvadores destas terras, com sua “origem profunda e sagrada, ligada aos mais profundos arcanos da alma ocidental tal qual manifestados na nação portuguesa” (ARAÚJO *apud* BOSCO, 2023).

Nostálgico de um passado idealizado em moldes coloniais e religiosos, o nacionalismo apregoado por Araújo deriva de ideias fantasiosas e épicas de nação, em tom mítico. Como na cabeça dele a *nação* é soberana ao Estado, com a *cultura cristã* e seus princípios excedendo as formas jurídicas da democracia liberal, “é inaceitável que a modernidade tenha reduzido a nação ao Estado”, conforme síntese de Bosco (2023). Fomentando a guerra cultural em sua dimensão mais basilar, o anti-iluminista e antiglobalista defensor da pátria, dos valores da família e do gênero binário “procura restabelecer a primazia cultural e comunitária sobre o estatuto meramente político e jurídico da ideia de Estado”, com os *direitos* que este último garante às diversidades, ao menos em tese (Ibidem). A oposição que o sebastianista faz ao projeto hegemônico de país, que se modernizara parcialmente durante o século XX, aparece em *slogans* como: “Deus está de volta, e a nação está de volta: uma nação com Deus” (ARAÚJO *apud*



BOSCO, 2023). Indo direto ao ponto, Bosco (2023) diagnostica que essa nação concebida em termos divinos “vai contra os sentidos culturais mais singulares que o Brasil foi capaz de produzir”, materializados pelo modernismo artístico nacional – com sua originalidade antropofágica, mestiçagem, sincretismo e cosmopolitismo.

No fundo, é com *isso* que os patriotas “de bem” não se identificam nem um pouco, pois que, para eles, o “verdadeiro Brasil” residiria não no entrecruzamento (tenso e rico, embora assimétrico) de identidades e alteridades, mas “na alma cristã que cimenta uma suposta comunidade ocidental [coesa]”; logo, nas obras que “honram Deus”, segundo expressão de Dante Mantovani, presidente passageiro da Funarte (Fundação Nacional de Artes) no governo Bolsonaro (Ibidem). A mijada na peça de Burle Marx e as pedradas nos edifícios de Oscar Niemeyer, dois representantes de proa do modernismo brasileiro, demonstram não somente que a atitude transgressora foi capturada pela extrema-direita, mas também que nossa modernidade foi “incapaz de cumprir suas promessas”, ensejando a “produção de ressentimento e adesão a contraprojetos políticos, sociais e culturais” (Ibidem). Mediar (n)esse abismo é a missão improvável, porém inadiável, que nos convoca. Para começar, cumpre nos dedicarmos ao redesenho dos parâmetros da discussão pública sobre arte e cultura, *incluindo as problemáticas da recepção*.

Se na transição do moderno para o contemporâneo, no Brasil, a arte era postulada por Mário Pedrosa como “exercício experimental da liberdade”, o insólito agora parece solicitá-la – em seu sentido ampliado, pós-autônomo e discursivo – como *exercício experimental do debate* sobre tudo aquilo que produz clivagens, polarizações e animosidades, com as rejeições e abominações à arte devendo ser encaradas como *parte* de sua vigência pública, e não apenas como residual abjeto e desprezível de suas formas heterônomas de recepção. Em alguma medida, foi o que ensaiamos fazer aqui, ao arquitetar modos de deslocar o problema, surpreendendo-o por um ângulo que se pretendeu alternativo e indicador de caminhos possíveis. Esse talvez seja um dos *papéis* que caiba aos propositores artísticos do presente, em suas diferentes posições no tabuleiro da arte, já que “um país com metade da população feita de bárbaros, de estrangeiros em sua casa, é um país em guerra” (BOSCO, 2023).

## Referências

33 BIENAL (Ações educativas) Lançamento de Convite à atenção. Organização: Helena Freire Weffort; Lilian L'Abbate Kelian. Produção: Educativo Bienal. Participantes: Gabriel Pérez-Barreiro; Helena Freire Weffort; Lilian L'Abbate Kelian; Lorenzo Mammi. [S.l.]: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Conferências (53 min), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yoigEUazr4g>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

A “PERFORMANCE ARTÍSTICA” no MAM (Museu de Arte Moderna). Vídeo-depoimento de Gon Nazareno. **YouTube**, 2017. Indisponível.

AÇÃO JOVEM DO IPCO. Ato público de reparação pelas blasfêmias e sacrilégios da 31ª Bienal de “artes” de São Paulo. In: **Website IPCO**, 13 out. 2014. Disponível em: <<https://www.ipco.org.br/ato-publico-de-reparacao-pelas-blasfemias-e-sacrilegios-da-31a-bienal-de-artes-de-sao-paulo>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

ADORNO, T. Museo Valéry-Proust. In: ADORNO, T. **Prismas**. La crítica de la cultura y la sociedad. Traducción: Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, p. 187-200.

ALAMBERT, F; CANHÊTE, P. L. **As bienais de São Paulo**: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, M. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ARANTES, O. B. F. Os novos museus. In: **Novos Estudos Cebrap**, n. 31, out. 1991, p. 161-169. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-31/#58dc7d0273d9d>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

ARCA Russa. Direção: Alexander Sokurov. Fotografia: Tilman Büttner. Produção: Hermitage Bridge Studio; Egoli Tossell Film AG. Apoio: Ministério da Cultura da Federação Russa, Departamento de Apoio Estatal ao Cinema. Hermitage Bridge Studio; Egoli Tossell Film AG, 2002. Filme (99 min), son., color.

ARQUIDIOCESE DE PORTO ALEGRE. Nota sobre a exposição no Santander Cultural. In: **Regional Sul 3 da CNBB**, 13 set. 2017. Disponível em: <<https://cnbbsul3.org.br/arquidiocese-de-porto-alegre-publicou-nota-sobre-exposicao-no-santander-cultural>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

“AS PESSOAS querem ganhar seus pontos de vista no grito”, diz secretário de Cultura de Porto Alegre. In: **GZH**, 11 set. 2017. Artes. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-as-pessoas-querem-ganhar-seus-pontos-de-vista-no-grito-diz-secretario-de-cultura-de-porto-alegre-9894912.html>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ASHOLT, W. Entre nationalisme et internationalisme: une conscience européenne des avant-gardes françaises?. In: **Cahiers de l'Association internationale des études françaises**, 2002, n. 54, p. 233-250. Disponível em:

<[https://www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2002\\_num\\_54\\_1\\_1461](https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2002_num_54_1_1461)>. Acesso em: 3 mai. 2023.

ATO público de reparação pelas blasfêmias e sacrilégios da 31ª Bienal. Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, 2014. Captação em loco (4 min.), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X6mxUgL8DBo>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

AVELAR, I. **Eles em nós**: retórica e antagonismo político no Brasil do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2021.

BALLOUSSIER, A. V.; GUTIERRE, G. Exposições em SP são alvo de protestos de religiosos e defensores dos animais. In: **Folha de S.Paulo**, 24 set. 2014. Ilustrada. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/09/1521172-mostras-em-sp-sao-alvo-de-protestos-de-religiosos-e-defensores-dos-animais.shtml>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

BARROS, J. D. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. In: **Ars**. São Paulo, v. 6, n. 11, 2008, p. 40-60. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3015>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, R. Cérebro cremoso ao cair da tarde. In: BASBAUM, R. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 31-37.

BAUDRILLARD, J. O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão. In: BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 81-101.

BEIGUELMAN, G. Dadosfera. In: BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem**: Vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021, p. 47-77.

BELTRÁN, E.; MAYO, N. E. (Ed.). **Como (...) coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. Disponível em: <[https://issuu.com/bienal/docs/31a\\_bienal-guia-pt](https://issuu.com/bienal/docs/31a_bienal-guia-pt)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 165-196.

BENJAMIN, W. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única** – Obras escolhidas, volume II. Tradução: José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, p. 143-277.

BENKLER, Y.; FARIS, R.; ROBERTS, H. **Network Propaganda**: Manipulation, Disinformation, and Radicalization in American Politics. New York: Oxford University Press, 2018.

BERNHARD, T. **O imitador de vozes**. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BISHOP, C. Antagonismo e estética relacional. In: **Tatui**. Tradução: Milena Durante. Recife, n. 12, 2011, p. 109-132. Disponível em: <<http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

BISHOP, C. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. London; New York: Verso, 2012.

BORGES, J. L.; GUERRERO, M. **Manual de zoología fantástica** (1957). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BORGES, J. L. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, J. L. **Obras completas de Jorge Luis Borges**, volume 2 / Outras inquisições (1952). Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999. p. 92-95.

BORGES, J. L.; GUERRERO, M. **O livro dos seres imaginários** (1974). Tradução: Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1996.

BOSCO, F. Face cultural do bolsonarismo explica destruição de obras de arte. In: **Folha de S.Paulo**, 13 jan. 2023. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/01/bolsonaristas-mijam-com-deus-sobre-a-cultura-brasileira.shtml>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

BOTELHO, I. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. In: **Observatório Itaú Cultural**. São Paulo, n. 12, mai./ago. 2011, p. 8-18. Disponível em: <[https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio\\_12/10](https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio_12/10)>. Acesso em: 3 mai. 2023.

BOURDIEU, P. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução: Daniela Kern e Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2013.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A.; SCHNAPPER, D. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Zouk, 2003.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Traducción: Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BRETON, A. Artificial Hells. Inauguration of the “1921 Dada Season”. In: **October** 105. Translate Matthew S. Witkovsky. Cambridge, Summer 2003, p. 137-144.

BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRUNO MORESCHI. **Website Outra 33 Bienal de São Paulo**, 2018. Disponível em: <<https://outra33.bienal.org.br/pt-br/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANCLINI, N. G. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CAPRIGLIONE, L. Escola expulsa aluno que vandalizou prédio para discutir arte. **Folha de S.Paulo**, 18 jul. 2008. Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1807200826.htm>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução: Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVAZZOLA JR., C. A. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. In: **Lócus Online**, 6 set. 2017. Disponível em: <<https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre>>. Acesso em: 21 out. 2021.

CENSURA na bienal de arte de São Paulo. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014, p. 280. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

CHARBONNIER, G. **Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

COELHO, M. Exposição “Rodin” leva público à euforia. **Folha de S.Paulo**, 16 jun. 1995. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/16/ilustrada/15.html>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

COMENTÁRIO sobre o livro *Culture Wars*, de James Hunter. Pablo Ortellado, 2020. Captação (36 min.), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AgygNJ1W47Q&t=882s>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL PERUANA. A ideologia do gênero: seus perigos e alcances (1998). In: **Canção Nova**, 9 jun. 2008. Tradução: Apostolado Veritatis Splendor. Disponível em: <[https://img.cancaonova.com/noticias/pdf/281960\\_IdeologiaDeGenero\\_PerigosEAlcan ces\\_ConferenciaEpiscopalPeruana.pdf](https://img.cancaonova.com/noticias/pdf/281960_IdeologiaDeGenero_PerigosEAlcan ces_ConferenciaEpiscopalPeruana.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

CONTINUA a censura na 31ª bienal de arte de São Paulo. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014, p. 286-287. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

COUCHOT, E. O tempo real nos dispositivos artísticos. In: LEÃO, L. **Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 101-106.

CPI DOS MAUS-TRATOS quer ouvir representante do Santander sobre exposição de diversidade sexual. In: **Senado Notícias**, 13 set. 2017. Disponível em:

<<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/13/cpi-dos-maus-tratos-quer-ouvir-representante-do-santander-sobre-exposicao-de-diversidade-sexual>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

CPI QUER VEDAR ACESSO de criança a exposição inadequada e combater automutilação. *In: Senado Notícias*, 28 dez. 2017. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/12/28/cpi-quer-vedar-acesso-de-crianca-a-exposicao-inadequada-e-combater-automutilacao>>. Acesso em: 27 fev. 2023.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELILLO, D. **Ponto ômega**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DENÚNCIA: Santander incentiva a pedofilia!. Vídeo-depoimento de Rafinha BK. **YouTube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OWNQNFuSKBY>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

DESENTENDIMENTO: Esquerda, direita e outras vias. Organização: Serrote. Mediação: Otavio Frias Filho. Debatedores: Luiz Felipe Pondé; Marcos Nobre. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 2011, son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=stLjL4TJI1M&list=PLC90FSGUmLhRkfukD5tAtsRpPgELEzIvH>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

DESTAQUES da “Queermuseu”. *In: O Globo*, 15 ago. 2018. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/destaques-da-queermuseu-22981474>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

DIAS, T. “Nós, LGBT, já fomos crianças e isso incomoda”, diz artista acusada de incitar pedofilia. *In: UOL*, 12 set. 2017. Splash. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/12/nos-lgbt-ja-fomos-criancas-esse-assunto-incomoda-diz-artista-acusada-de-pedofilia.htm>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

DIEHL, F. Davi e Golias se defrontam em Porto Alegre. *In: Lócus Online*, 4 out. 2017. Disponível em: <<https://www.locusonline.com.br/2017/10/04/davi-e-golias-se-defrontam-em-porto-alegre>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

DINIZ, C. Tudo – ainda – está em seu lugar. *In: DUARTE, L. (Org.). Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 131-149.

DIOGO DE MORAES SILVA. **Diário do busão**: visitas escolares a instituições artísticas. São Paulo: Edição independente, 2017. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/diario-do-busao-visistas-escolares-a-instituicoes-artisticas>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

DIOGO DE MORAES SILVA. **Postais mediativos**. Buenos Aires: MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2017.

DITADURA feminista: IPCO denuncia “Espaço para abortar” na 31ª Bienal. Vídeo do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira. **YouTube**, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JqychQjH9xA>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

DOSTOIÉVSKI, F. **O idiota**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

DUARTE, L. Introdução. *In*: DUARTE, L. (Org.). **Arte censura liberdade**: reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 07-14.

DUCHAMP, M. O ato criador. *In*: BATTCOCK, G. (Org.). **A nova arte**. Tradução: Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

ECO, U. **Obra Aberta** – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

EDUCATIVO BIENAL. **Convite à atenção**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/convite-a-atencao>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

EM DISCURSO, Bolsonaro dá a palavra a Magno Malta, que faz oração. *In*: **A Gazeta**, 28 out. 2018. Eleições. Disponível em: <<https://www.agazeta.com.br/brasil/em-discurso-bolsonaro-da-a-palavra-a-magno-malta-que-faz-oracao-1018>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE. **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Organização, curadoria e textos: Gaudêncio Fidelis. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

ESCOLA SEM PARTIDO. Anteprojeto de lei federal e minuta de justificativa. *In*: **Website Escola sem Partido**, 2014. Disponível em: <<http://www.escolasempartido.org/blog/anteprojeto-de-lei-estadual-e-minuta-de-justificativa/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

FABBRINI, R. N. A fruição nos novos museus. *In*: **Especiaria** – Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n. 19, jan./jun. 2008, p. 245-268. Disponível em: <<https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/733>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

FAVARETTO, C. Tropicália: a explosão do óbvio. *In*: BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 81-96.

FIDELIS, G. A emergência da performatividade política do *queer* e por que ela é indispensável para a epistemologia. *In*: FIDELIS, G. (Org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018a, p. 28-32.

FIDELIS, G. A “Queermuseu” e a necessidade de pensarmos uma teologia de militância política de resistência. *In*: FIDELIS, G. (Org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018b, p. 39-43.

FIDELIS, G. A “Queermuseu” e a transformação da luta política no Brasil. *In*: FIDELIS, G. (Org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018c, p. 33-38.

FIDELIS, G. Censura e democracia: a “Queermuseu” mostra uma história de resistência à criminalização da produção artística. *In*: FIDELIS, G. (Org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018d, p. 17-27.

FIDELIS, G. O museu do desvio. *In*: FIDELIS, G. (Org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018e, p. 11-16.

FIDELIS, G. O surgimento de um processo de migração cognitiva e as suas consequências para a percepção da realidade. *In*: FIDELIS, G. (Org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018f, p. 44-47.

FIORINZA, E. S. **En memoria de ella**: Una reconstrucción teológico-feminista de los orígenes del cristianismo. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 1989.

FLECHA, J. Pelourinho diante da Bienal. *In*: **Website IPCO**, 8 out. 2014. Disponível em: <<https://ipco.org.br/pelourinho-diante-da-bienal>>. Acesso em: 25 out. 2021.

FLOR, A. Dilma suspende “kit gay” após protesto da bancada evangélica. *In*: **Folha de S.Paulo**, 25 mai. 2011. Poder. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/poder/2011/05/920652-dilma-suspende-kit-gay-apos-protesto-da-bancada-evangelica.shtml>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

FONSECA, G. Entre vandalismo e patrimônio. *In*: **Exporvisões**: miradas afetivas sobre museus, patrimônios e afins, 2020. Disponível em: <<https://exporvisoes.com/2020/07/20/entre-vandalismo-e-patrimonio/>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

FOSTER, H. Museus sem fim. *In*: **Piauí**, ed. 105, jun. 2015, p. 26-28. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

FOUCAULT, M. As heterotopias. *In*: FOUCAULT, M. **O corpo utópico**; As heterotopias. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 19-30.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. *In*: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução: Vera Porto Carrero. São Paulo: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.



FRASER, N. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: FRASER, N. **Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition**. New York; London: Routledge, 1997, p. 69-98.

FREEDBERG, D. Iconoclasia. In: FREEDBERG, D. **Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes**. Traducción: Marina Gutiérrez De Angelis. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 37-90.

FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Relatório de gestão e contribuições à sociedade: 2013-2014**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. Disponível em: <[https://issuu.com/bienal/docs/bienal-relatorio\\_gestao\\_2013\\_2014\\_\\_eae546ab363bb](https://issuu.com/bienal/docs/bienal-relatorio_gestao_2013_2014__eae546ab363bb)>. Acesso em: 5 mai. 2023.

GALINDO, M.; ARGOLLO, E. [Obrigada Pablo pelo envio...]. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014a, p. 285-286. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

GALINDO, M.; ARGOLLO, E. Solicitação de remoção de cartaz de censura. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014b, p. 281. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

GELL, A. A definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. In: GELL, A. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 23-37.

GREENBERG, C. **Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto**. Tradução: André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, C. Pintura modernista. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

GUIMARÃES, L. Bolsonaro volta a atacar “kit gay” do Ministério da Educação. In: **Folha de S.Paulo**, 27 abr. 2011. Poder. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2011/04/908104-bolsonaro-volta-a-atacar-kit-gay-do-ministerio-da-educacao.shtml>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

GUZMÁN, L. G.; ZUKERFELD, F. Errar à censura. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014, p. 278-279. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

HARRISON, C. Introdução: o juízo na arte. In: GREENBERG, C. **Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto**. Tradução: André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 13-33.

HARTMAN, A. A *Kulturkämpfe* neoconservadora. In: **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto**. Tradução: Cayo Honorato. Salvador, v.

15, n. 1, 2022, p. 63-118. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/47384>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

HARTMAN, A. **A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars**. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

HEINICH, N. A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores. In: **Observatório Itaú Cultural**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo, n. 12, mai./ago. 2011, p. 77-92. Disponível em: <[https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio\\_12/79](https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio_12/79)>. Acesso em: 3 mai. 2023.

HEINICH, N. **A sociologia da arte**. Tradução: Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, N. Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural. In: **Políticas Culturais em Revista** – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto. Tradução: Diogo de Moraes Silva. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 119-180. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/47381>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

HELGUERA, P. **Artoons**. New York: Jorge Pinto Books Inc., 2009.

HERDY, T. Manifestações contrárias à exposição “Queermuseu” foram 17 vezes mais vistas nas redes. In: **O Globo**, 27 set. 2017. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/manifestacoes-contrarias-exposicao-queermuseu-foram-17-vezes-mais-vistas-nas-redes-21873107>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

HISTÓRIAS da infância: áudios. Mediadores: Eliana Baroni; Lucas Oliveira. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2016. Veiculado no SoundCloud. Disponível em: <<https://soundcloud.com/maspmuseu/sets/historias-da-infancia>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

HONORATO, C.; KUNSCH, G. Antes que isso também seja proibido. In: **Políticas Culturais em Revista** – Dossiê Censura e políticas culturais. Salvador, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018a, p. 9-18. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28153>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

HONORATO, C. Mediação como [prática documentária]. In: **Editais de Mediação em Arte**. Centro Cultural São Paulo, 2011-2012. Disponível em: <<https://cayohonorato.weebly.com/mediaccedilatildeo-cultural.html>>. Acesso em: 14 abr. 2023.

HONORATO, C.; KUNSCH, G. Mediar a censura: entrevistas com educadores(as) de exposições que sofreram ataques. In: **Políticas Culturais em Revista** – Dossiê Censura e políticas culturais. Salvador, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018b, p. 197-229. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/28155>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

HONORATO, C.; SILVA, D. M. Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face a* controvérsias artístico-culturais. In: **Poiésis**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 38, 2021, p. 309-343. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/47572>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

HONORATO, C. Unrepentant populism. In: **World Biennial Forum**, n. 2, p. 124-132, 2015. Disponível em: <[https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2015\\_makingbiennialsintemporarytimes\\_biennialfoundation.pdf](https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2015_makingbiennialsintemporarytimes_biennialfoundation.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2022.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 159-204.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUNKELER, T. Claiming Dada for the French. In: BÄCKSTRÖM, P.; BENEDIKT, H. (Org.). **Decentring the Avant-garde**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2014, p. 169-185.

HUNTER, J. D. A guerra cultural contínua. In: **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto**. Tradução: Cássia Zanon. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 22-62. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/48385>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

HUNTER, J. D. **Culture Wars: The Struggle to Define America**. New York: Basic Books, 1991.

HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pós-modernismo e política**. Tradução: Carlos A. de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Envie sua mensagem ao cardeal, bispos e ao clero de São Paulo contra a cristianofobia na Bienal. In: **Website IPCO**, 26 set. 2014a. Disponível em: <<https://ipco.org.br/envie-sua-mensagem-ao-cardeal-bispos-e-ao-clero-de-sao-paulo-contracristianofobia-na-bienal>>. Acesso em: 25 out. 2021.

INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Proteste! Aborto, Blasfêmia e Sacrilégio na 31ª Bienal de Artes de São Paulo. In: **Website IPCO**, 22 set. 2014b. Disponível em: <<https://ipco.org.br/aborto-blasfemia-e-sacrilegio-na-31a-bienal-de-artes-de-sao-paulo>>. Acesso em: 25 out. 2021.

INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA DE OLIVEIRA. Quem somos – Instituto Plínio Corrêa de Oliveira. In: **Website IPCO**, São Paulo, [2022]. Disponível em: <<https://www.ipco.org.br/paginas/quem-somos>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

JOÃO LOUREIRO. Seção trabalhos. **Website do artista**. Disponível em: <<https://www.joaoloureiro.info/filter/pt>>. Acesso em: 12 abr. 2022.

KAFKA, F. **Metamorphose**. Tradução: Brenno Silveira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo** (1790). Tradução: Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.

KARA-JOSÉ, B. **Políticas culturais e negócios urbanos**: a instrumentalização da cultura na revalorização do centro de São Paulo (1975-2000). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

KIM KATAGUIRI desmascara Caetano Veloso, Globo e seus artistas arrogantes. Vídeo-depoimento de Kim Katagui. **YouTube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-ewq1e0yE8>>. Acesso em: 12 fev. 2023.

KOPTCKE, L. S. Bárbaros, escravos e civilizados: O público dos museus no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília, n. 31, 2005, p. 184-205. Disponível em: <[https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/handle/icict/39267/B%E1rbaros%20Escravos%20e%20Civilizados\\_O%20Publico%20dos%20Museus%20no%20Brasil.pdf?sequence=2](https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/handle/icict/39267/B%E1rbaros%20Escravos%20e%20Civilizados_O%20Publico%20dos%20Museus%20no%20Brasil.pdf?sequence=2)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

KUNSCH, G. [Leiam o que escreveu uma...]. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014, p. 277. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

LAFUENTE, P. *et al.* Atualização. In: **Revista Urbânia**. São Paulo, n. 5, 2014, p. 283-285. Disponível em: <[https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5\\_web\\_pags-juntas.pdf](https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf)>. Acesso em: 4 mai. 2023.

LATOUR, B. **Reagregando o social**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: Edufba; Bauru, SP: Edusc, 2012.

LAUB, M. **Solução de dois Estados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LÍSIAS, R. **Diário da catástrofe brasileira**: ano I: o inimaginável foi eleito. Rio de Janeiro: Record, 2020.

LYNCHA! Lyncha! Gritou a multidão. In: **Correio da Tarde**, 8 jun. 1931.

MAGNO MALTA FAZ APELO para que população denuncie exposições de arte consideradas imorais. In: **Senado Notícias**, 5 out. 2017. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/13/cpi-dos-maus-tratos-quer-ouvir-representante-do-santander-sobre-exposicao-de-diversidade-sexual>>. Acesso em: 25 fev. 2023.

MANTECÓN, A. R. O que é o público? In: **Poiésis**. Tradução: Carlos del Rio Gonzáles e Helena Almeida. Rio de Janeiro, n. 14, 2009, p. 174-212. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27078>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

MARTINS, D. 31ª Bienal de artes: como zombar da fé com uma arte inexistente. *In: Website IPCO*, 2 dez. 2014. Disponível em: <<https://ipco.org.br/31a-bienal-de-artes-como-zombar-da-fe-com-uma-arte-inexistente/>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

MARTINS, S. B. A hora das instituições. *In: DUARTE, L. (Org.). Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 27-40.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escrivão**. Tradução: Irene Hirsh. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MENDONÇA, H. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. *In: El País*, 13 set. 2017. Brasil. 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: 8 mar. 2023.

MESQUITA, I.; COHEN, A. P. Caso Caroline: algumas questões não consideradas. **Folha de S.Paulo**, 18 dez. 2008. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1812200818.htm>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

MEZAROBBA, G. Benjamin A. Cowan: o Brasil e a nova direita. *In: Revista Pesquisa FAPESP*, n. 305, 2021. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/benjamin-a-cowan-o-brasil-e-a-nova-direita/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

MÍDIAS SOCIAIS e câmaras de eco. Márcio Moretto Ribeiro, 2020. Captação (34 min.), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RpVpYBBZLXg&t=6s>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

MIGUEL, L. F. O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais. *In: Políticas Culturais em Revista – Dossiê Censura e políticas culturais*. Salvador, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018, p. 37-59. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/26804>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. O que é classificação indicativa? Ministério da Justiça e Segurança Pública, Brasília, DF, [2022]. Disponível em: <[https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/seus-direitos/classificacao-1#:~:text=O%20que%20é%20a%20Classificação,jogos%20de%20interpretação%20\(RPG\).](https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/seus-direitos/classificacao-1#:~:text=O%20que%20é%20a%20Classificação,jogos%20de%20interpretação%20(RPG).>)>. Acesso em: 5 mai. 2023.

MINK, J. **Marcel Duchamp (1887-1968)** – A arte como contra-arte. Tradução: Zita Morais. Colônia, DE: Taschen, 2000.

MIXTAPE 2: Videobrasil. Direção: Paulo Miyada. Fotografia: Ricardo Miyada. Entrevistadoras: Natália Pelizari; Raphaela Melsohn. Entrevistados: Ana Luiza Vellani Marino; Nicolas Pereira de Mori. Comissionamento: 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil. [S.l.]: Associação Cultural Videobrasil, 2014. Documentário (15 min), son., color, vídeo. Disponível em: <[https://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1782938/Itinerancia\\_Videobrasil\\_2014\\_20](https://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1782938/Itinerancia_Videobrasil_2014_20)>

15\_Conversa\_com\_o\_publico\_sobre\_o\_Projeto\_Mixtape\_com\_Paulo\_e\_Ricardo\_Miya\_da\_Sesc\_Sao\_Carlos>. Acesso em: 3 mai. 2023.

MIYADA, P. Mixtape: Videobrasil. 2014. Vídeo de palestra realizada pelo autor no Sesc São Carlos, por ocasião da apresentação do seu projeto no contexto da itinerância do 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2013-2014). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=3ERFG7PMuQ0&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=3ERFG7PMuQ0&feature=emb_title)>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MONTERO, J. R. Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red. In: **Revista Museos**, n. 31. Santiago: DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos), 2012, p. 76-87. Disponível em: <<https://www.museoschile.gob.cl/sites/www.museoschile.gob.cl/files/2021-06/Revista%20Museos%20%2331.pdf>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

MORETZSOHN, S. D. Notas sobre um escândalo. In: **Observatório da Imprensa**, 10 jun. 2014. Jornal de Debates. Disponível em: <[https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/\\_ed802\\_notas\\_sobre\\_um\\_escandalo/](https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/_ed802_notas_sobre_um_escandalo/)>. Acesso em: 1 mar. 2023.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE. Quem somos. In: **Website MBL**, [2023]. Disponível em: <<https://mbl.org.br/valores-principios>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

MUNIZ, D. “Picho para o povo olhar e não gostar”, diz jovem presa na Bienal. **Folha de S.Paulo**, 5 dez. 2008. Cotidiano. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0512200818.htm>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **A marquise, o MAM e nós no meio**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2019/10/catalogo-o-mam-e-a-marquise-34-curvas-miolo.pdf>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

NAGLE, A. **Kill all Normies: The Online Culture Wars from Tumblr and 4chan to the Alt-right and Trump**. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books (e-book), 2017.

NÃO HÁ TEMPO PARA O AMOR, Charlie Brown. Roteiro: Charles M. Schulz, com base na HQ **Peanuts**. CBS, 1973. Desenho animado (25 min), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1599385156759237>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

NÃO VAI TER GOLPE! Direção e Roteiro: Alexandre Santos; Fred Rauh. Produção: Gabriel Sândalo. Realização: MBL Filmes, 2019. Filme (134 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UU8OOV2FJx0>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

NOBRE, M. Como chegamos até aqui, como podemos (talvez) sair daqui. In: **Rosa**, n. 2, v. 1, 2020a, p. 1-24. Disponível em: <<https://revistarosa.com/1/como-chegamos-ate-aqui-como-podemos-talvez-sair-daqui>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

NOBRE, M. “É preciso reconstruir a direita democrática”, diz Marcos Nobre. *In: O Estado de S. Paulo*, 23 out. 2022. Política. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/politica/e-preciso-reconstruir-a-direita-democratica-diz-marcos-nobre/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

NOBRE, M. **Ponto final**: a guerra de Bolsonaro contra a democracia. São Paulo: Todavia, 2020b.

NOGUEIRA, K. Quem é o youtuber do MBL que entrou na mostra do Santander para tumultuar, bater boca com seguranças e denunciar “pedofilia” *In: Diário do Centro do Mundo*, 12 set. 2017. Disponível em: <<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/quem-e-o-youtuber-do-mbl-que-entrou-na-mostra-do-santander-para-tumultuar-bater-boca-com-seguranças-e-denunciar-pedofilia/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

NÚCLEO DE AÇÃO CULTURAL E EDUCATIVA DO MAES. **Nuvem de desejos atravessados**. Vitória: MAES – Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, 2016.

NUNES, R. Alvim errou a mão na trollagem nazi inspirada na direita dos EUA. *In: Folha de S. Paulo*, 21 jan. 2020. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/01/alvim-errou-a-mao-na-trollagem-bolsonarista-inspirada-na-direita-dos-eua.shtml>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

OBRA Revelada. Concepção: Renata Bittencourt. Produção: Gerência de Educação Cultural do Instituto Itaú Cultural. Entrevistador: Jorge Coli. Entrevistados: Benedito Nunes; Carlos Reichenbach; Elke Maravilha; Daiane dos Santos; Fabrício Carpinejar; João Sayad; Augusto Damineli; Niéde Guidon; Luiz Malheiro; Edilson de Souza. [S.l.]: Instituto Itaú Cultural, 2007. Série de episódios (95 min), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZxrVDNG6hAI&list=PL588C1C9699D2055>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, E. C. Campanha do IPCO contra a Bienal repercute na Folha de São Paulo. *In: Website IPCO*, 24 set. 2014. Disponível em: <<https://www.ipco.org.br/campanha-ipco-contra-bienal-repercute-na-folha-de-sao-paulo>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

OLIVEIRA, P. L. “Desenhando com terços” no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. *In: Ciências Sociais e Religião*, ano 13, n. 14, 2011, p. 145-175. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8669642>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

ORIENTADORES DE PÚBLICO E MEDIADORES DO MASP. **Zine desorientadores**. São Paulo: Edição independente, 2017. Disponível em: <<https://issuu.com/pedroandrada/docs/zinedesorientadoresdomasp>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

ORTELLADO, P.; SILVA, D. M. As disputas políticas no campo da cultura. *In: Políticas Culturais em Revista* – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 8-21. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/48455>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

ORTELLADO, P. Conservadores temem entregar a família aos quatro cavaleiros do apocalipse. *In: Folha de S.Paulo*, 2 jan. 2018. Colunas. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2018/01/1947363-conservadores-temem-entregar-a-familia-aos-quatro-cavaleiros-do-apocalipse.shtml>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

ORTELLADO, P. Guerras culturais no Brasil. *In: Le Monde Diplomatique Brasil*, 1 dez. 2014. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/guerras-culturais-no-brasil/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

OSORIO, L. C.; D'ANGELO, H. Casos como o “Queermuseu” devem ser tratados como desafios educacionais, diz crítico de arte. *In: Cult*, 11 set. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-santander-cultural-luiz-camillo-osorio/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

OSORIO, L. C. *La Bête* – Depois da intolerância, alguma conversa. *In: DUARTE, L. (Org.). Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 41-48.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PEDROSA, M. Semana de arte moderna. *In: ARANTES, O. B. F. (Org.). Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 135-152.

PESQUISA demonstra que repercussão do cancelamento do “Queermuseu” foi insuflada por robôs na internet. *In: G1*, 27 fev. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/pesquisa-demonstra-que-repercussao-do-cancelamento-do-queermuseu-foi-insuflada-por-robos-na-internet.ghtml#>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

PIGNATARI, D. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PIXO. Direção: Roberto T. Oliveira. Roteiro e fotografia: João Wainer. Produção: Sindicato Paralelo Filmes. [S.l.]: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Documentário (61 min), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&t=13s>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. *In: Ars*. São Paulo, v. 1, n. 2, 2003, p. 9-29. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>>. Acesso em: 3 mai. 2023.



POLÊMICA: “Queermuseu”: Ministério Público Federal do RS recomenda reabertura imediata da exposição. In: **GZH**, 28 set. 2017. Artes. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/09/queermuseu-ministerio-publico-federal-do-rs-recomenda-reabertura-imediata-da-exposicao-cj851gyuk002401pd3c42kni4.html>>. Acesso em 5 mai. 2023.

PRESENTE dos Deuses. Direção: Andréa França Martins; Ana Teresa Jardim Reynaud. Captação de imagens: Alunos do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá. Apoio: RioArte; TV Zero; Transecur. [S.l.]: Universidade Estácio de Sá, 2000. Documentário (17 min), son., color, vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nJZINDTqMok>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Em busca do tempo perdido. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

QUEERMUSEU cartografias da diferença na arte brasileira. Projeto de exposição. Santander Cultural, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/81915788-Queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira.html>>. Acesso em: 14 dez. 2022.

QUEM tem medo? Direção, roteiro e montagem: Dellani Lima; Henrique Zanoni; Ricardo Alves Jr. Produção Executiva: Daniel Pech. Edição de Som e Mixagem: Ricardo Zollne. Fotografia, som direto e pesquisa de imagens: Dellani Lima. Distribuição: Embaúba Filmes, 2002. Filme (71 min), son., color.

RÁDIO GUAÍBA. Esfera Pública. 2017. Registro audiovisual da gravação do programa dedicado ao fechamento da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qrLVzmJVvAQ&t=215s>>. Acesso em: 3 fev. 2023.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. In: RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 7-26.

REINALDIM, I. Em torno de uma ação de “A Moreninha”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n. 25, 2013, p. 34-43. Disponível em: <<https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/49815/27105>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

REPÚDIO ao Santander Cultural. Vídeo-depoimento de Felipe Diehl. **YouTube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B07SSjb0kDM>>. Acesso em: 31 dez. 2022.

RIBEIRO, C. “Da urgência do agora à caracterização da ágora”: o *momento etnográfico* de João Cezar de Castro Rocha. In: ROCHA, J. C. C. **Guerra cultural e retórica do ódio**: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

RICHTER, H. **Dada: arte e antiarte**. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROCHA, C.; MEDEIROS, J. “Vão todos tomar no...”: a política de choque e a esfera pública. *In: Horizontes ao Sul*, 2020. Disponível em: <<https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/04/27/VAO-TODOS-TOMAR-NO-A-POLITICA-DO-CHOQUE-E-A-ESFERA-PUBLICA>>. Acesso em: 7 dez. 2021.

ROCHA, J. C. C. **Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político**. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

ROLNIK, S. **Arquivo para uma obra-acontecimento: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto**. São Paulo: Selo Sesc, 2011.

SALAZAR, E. **Asalto armado al Museo de Bellas Artes**. Caracas: IARTES, 1970.

SANTANA, E. A fotografia polêmica que a Oi censurou no Brasil. *In: Outras Palavras*, 28 nov. 2011. Blog da Redação. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/blog/a-fotografia-polemica-que-a-oi-censurou-no-brasil>>. Acesso em: 1 mar. 2023.

SANTANDER CULTURAL. Nota de encerramento da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. *In: Página do Santander Cultural no Facebook*, 10 set. 2017. Indisponível.

SANTOS, M. T. **A arte como inimiga: As redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021)**. Brasília (DF), 2021. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arte – Instituto de Artes / Universidade de Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/44399>> Acesso em: 4 mar. 2023.

SANTOS, R. Exposição fechada mostra que brasileiro não é mais cordeirinho. *In: Folha de S.Paulo*, 12 set. 2017. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917634-exposicao-fechada-mostra-que-brasileiro-nao-e-mais-cordeirinho.shtml>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. *In: SCHWARZ, R. O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 61-92.

SENADO FEDERAL. Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a investigar maus-tratos em crianças e adolescentes. Senado Federal, Brasília, DF, [2017]. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/comissoes/comissao?codcol=2102>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

SENADO FEDERAL. Parecer da Comissão de Educação, Cultura e Esporte sobre o Projeto de Lei do Senado nº 506. Senado Federal, Brasília, DF, [2018]. Disponível em: <<https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=7738507&ts=1630416830000>>. Acesso em: 23 mai. 2023.

SHEIKH, S. A Long Walk to the Land of the People: Contemporary Art in the Spectre of Spectatorship. In: HLAVAJOVA, M.; HOSKOTE, R. (Org.). **Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art**. Utrecht: BAK basis actuele kunst, 2015, p. 232-263.

SILVA, A. B. B. **Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado**. São Paulo: Globo, 2014.

SILVA, D. M. Artistas, curadores e instituições perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais: a hora do contrapúblico e das guerras culturais. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 11, n. 23, 2021, p. 263-288. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/26657>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SILVA, D. M. Contrapúblico e público discursivo como pontos de passagem: derivando tipos de atos de recepção em artes visuais no Brasil dos anos 2010. In: **Dissonância – Dossiê Estudos de contrapúblico**. Campinas, SP, v. 7, 2023 (no prelo).

SILVA, D. M. Entre as “ditaduras” do patriarcado e do feminismo: seguindo controvérsias em torno da discussão do aborto na 31ª Bienal de São Paulo. In: **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Guerras culturais: políticas em confronto**. Salvador, v. 15, n. 1, 2022, p. 367-395. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/47380>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SILVA, D. M. Passagens para o rumor do mundo, da marquise ao museu. In: **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 25, n. 43, 2020, p. 1-19. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/99577>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SILVA, D. M.; LABRA, D. Públicos controversos – Entrevista com Daniela Labra. In: **Políticas Culturais em Revista – Dossiê Censura e políticas culturais**. Salvador, v. 9, n. 1, 2016, p. 168-196. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/26333>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SILVA, D. M. **Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas**. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06022018-085423/pt-br.php>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SILVA, D. M. Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história. In: **Ars**. São Paulo, v. 18, n. 40, 2020, p. 196-236. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/166510>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SIMÕES, L. Queermuseu: quando a estupidez silencia a arte. In: **O Beltrano**, 15 set. 2017. Disponível em: <<https://www.obeltrano.com.br/portfolio/queermuseu-quando-estupidez-silencia-arte/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

STARLING, H. M. Brasil, país do passado. *In*: STARLING, H. M. (Org.). **Linguagem da destruição**: A democracia brasileira em crise. Heloisa Murgel Starling, Miguel Lago, Newton Bignotto. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 70-119.

STEFANONI, P. **¿La rebeldía se volvió de derecha?**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2021.

STEINBERG, L. A arte contemporânea e a situação de seu público. *In*: STEINBERG, L. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 21-37.

STERZI, E. Anedota. *In*: MESTRE, M. **Um glossário para Nas margens da ficção**. Guimarães, PT: Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2021, p. 18-22. Disponível em: <[https://issuu.com/guicul/docs/2021-04-16\\_a\\_2021-09-05\\_nas\\_margens\\_da\\_ficcao\\_glos](https://issuu.com/guicul/docs/2021-04-16_a_2021-09-05_nas_margens_da_ficcao_glos)>. Acesso em: 3 mai. 2023.

STRATHERN, M. O efeito etnográfico. *In*: STRATHERN, M. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Tradução: Luísa Valentine. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 311-376.

TAVARES, F.; AMORIM, D. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. *In*: **Época**, 15 set. 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/3qB9X8B>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

TEITELBAUM, B. R. **Guerra pela eternidade**: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista. Tradução: Cynthia Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

VALÉRY, P. O problema dos museus. *In*: **Ars**. Tradução: Sônia Salzstein. São Paulo, v. 6, n. 12, 2008, p. 31-34. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

VASCONCELLOS, H. “Não há pedofilia”, diz promotor após visitar exposição de diversidade sexual cancelada em Porto Alegre. *In*: **G1**, 12 set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre.ghtml>>. Acesso em: 8 mar. 2023.

VIDAL, A. Vídeo mostra ditadura feminista: IPCO denuncia “Espaço para abortar” na Bienal. *In*: **Website IPCO**, 22 set. 2014. Disponível em: <<https://ipco.org.br/video-ipco-denuncia-espaco-para-abortar-da-bienal>>. Acesso em: 25 out. 2021.

VITORELO, K. **Kit gay**. São Paulo: Veneta, 2021.

WAGNER, B.; BURCA, B. **Edifício Recife**. São Paulo; Londres: Ikrek Edições; Koenig Books, 2018.

WARNER, M. **Publics and Counterpublics**. New York: Zone Books, 2005.

WARNER, M. Publics and Counterpublics with Michael Warner – Conversations with History. **University of California Television**, 7 mai. 2018. 53 min. Entrevista concedida

a Harry Kreisler. Disponível em: <<https://www.uctv.tv/shows/Publics-and-Counterpublics-with-Michael-Warner-Conversations-with-History-33587>>. Acesso em: 26 out. 2021.

WERBER, N. O populismo como uma forma de mediação. *In: Periódico Permanente*. Dossiê Mediação cultural. Tradução: Diogo de Moraes Silva e Jorge Menna Barreto. São Paulo, v. 7, n. 6, 2016, p. 1-19. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/o-populismo-como-forma-de-mediacao>>. Acesso em: 3 mai. 2023.

WOLF, E. Wolfianas nº 5 – Guerra Cultural à brasileira (I). *In: O Estado de S. Paulo*, 18 dez. 2017. Estado da Arte. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/wolfianas-n-5-guerra-cultural-a-brasileira/>>. Acesso em: 5 mai. 2023.

WOOD, P.; FRASCINA, F.; HARRIS, J.; HARRISON, C. **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. Tradução: Tomás Rosa Bueno. Cosac & Naify Edições, 1998.

ZANOTTO, G. Plínio Corrêa de Oliveira e a TFP: um reacionário a serviço da contrarrevolução. *In: Esboços: Histórias em Contextos Globais*. Florianópolis, v. 9, n. 9, 2001, p. 193-214. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/571>>. Acesso em: 5 mar. 2023.

## APÊNDICE

## ARQUIVO MEDIAÇÃO DOCUMENTÁRIA

Fonte principal desta tese, o *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-) reúne peças afeitas ao registro e à difusão de *atos de recepção* em artes visuais, com ênfase em gestos das audiências pronunciadamente desencaixados dos programas artísticos e institucionais; portanto, “fora do lugar”. Ponto de partida e manancial investigativo de nosso estudo, o arco de procedimentos documentários e narrativos desenvolvidos por aqueles que designamos, genericamente, como “documentaristas” provê recursos para o que concebemos como *mediação cultural documentária*, postulando-a como um gênero discursivo vocacionado a complexificar as abordagens das disciplinas artísticas (história da arte, crítica de arte e estética).

Na condição de exemplares propícios à tarefa de pesquisa que nos colocamos – de reter, inventariar, traduzir, tipificar e facultar a circulação de expressões oriundas dos (contra)públicos em seus momentos de *interação desencontrada* com objetos e práticas artísticos, bem como com ofertas institucionais na área de artes visuais –, as peças integrantes deste arquivo se aglutinam em oito classes diferentes: (A) filmes e vídeos; (B) gravações sonoras; (C) livros e catálogos; (D) projetos e publicações; (E) estudos, artigos e ensaios; (F) matérias e dossiês jornalísticos; (G) *websites* e posicionamentos divulgados na internet; e (H) contos, roteiros, cartuns e anedotas.

Composto por sessenta e duas peças (ou conjuntos de peças), o *Arquivo* proporciona uma *investigação intermediada* sobre as possibilidades de percepção, compreensão e produção de legibilidade para as *atividades responsivas* na seara artístico-visual, sobretudo, para suas incongruências face às expectativas da arte. Nos valem dessas peças – marcadas com a indicação “(\*AMD)” quando citadas no corpo da tese – como *instrumentos de sondagem*, na medida em que fornecem testemunhos dos *modos de agir e de se expressar* dos (contra)públicos. A seguir, descrevemos cada um dos itens integrantes da coleção, pontuando suas formas de difusão e dividindo-os conforme os formatos mencionados, de A a H:

**1. (A) Presente dos Deuses (2000)**

Documentário de curta-metragem dirigido por Andréa França Martins, docente na PUC-Rio, e Ana Teresa Jardim Reynaud, professora na Unirio, com imagens captadas por alunos do curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá e apoio da RioArte, TV Zero

e Transecur. *Presente dos Deuses* (2000) enfoca a relação estabelecida por guardas patrimoniais terceirizados com exposições de arte contemporânea realizadas pela instituição para a qual prestam serviço: o Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro. Baseado em entrevistas com quatro profissionais da segurança, o filme tem seu título derivado de uma expressão usada por Paulo Roberto Teixeira, em seu depoimento diante das câmeras, para se referir à oportunidade de trabalhar num local destinado a arte. Além de relatarem suas experiências com as mostras e públicos da instituição, os guardas conversam com artistas cujas obras se encontravam em exibição por ocasião das gravações. O documentário adota o argumento de que a convivência diária com arte enriquece a experiência de vida desses trabalhadores, em sua maioria habitantes dos subúrbios cariocas e apartados, em diferentes acepções, do universo artístico. “O que pensam os guardas de museus sobre a produção artística contemporânea?” e “Como é o cotidiano desses profissionais que lidam diariamente com administradores, curadores, artistas e públicos?”, tais foram as perguntas motivadoras da iniciativa documentária.

## **2. (A) Mixtape: Videobrasil (2014)**

Curta-metragem dirigido pelo curador Paulo Miyada, com fotografia e edição de Ricardo Miyada, comissionado pela Associação Cultural Videobrasil para integrar a série de ações de “ativação” da itinerância do 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2014-2015), na cidade de São Carlos (SP). O filme de número 2 do díptico *Mixtape: Videobrasil* (2014) conta com duas crianças como protagonistas: Ana Luiza Vellani Marino e Nicolas Pereira de Mori, frequentadoras do Sesc São Carlos. Em diálogos conduzidos pelas mediadoras Natália Pelizari e Raphaela Melsohn, os pequenos atendem a um roteiro de perguntas e provocações baseado em questões sugeridas pelas obras exibidas no Festival em itinerância. Suas respostas e comentários servem de gancho para a montagem do curta, que procura combinar as falas e gestos das crianças com imagens dos trabalhos em exposição, com destaque para vídeos e performances. A proposta de seu diretor é que temas como arte, história, religião, crença, identidade e linguagem sejam tratados de maneira espontânea, pela perspectiva de audiências que, do lugar da infância, possam contribuir para a reflexão sobre as obras e seus contextos, a partir do cotejo de diferentes pontos de vista.

## **3. (A) Pixo (2009)**

Documentário dirigido por Roberto T. Oliveira, com roteiro e fotografia de João Wainer e produção de Sindicato Paralelo Filmes. Integrante da 33ª Mostra Internacional de

Cinema de São Paulo (2009), o filme também participou da exposição *Né dans la rue – Graffiti* [Nascido na rua – Grafite] (2009-2010), realizada pela Fondation Cartier pour l'art contemporain, em Paris. Mostrando a realidade cotidiana de pichadores, ecoando suas motivações e acompanhando de perto algumas de suas ações em São Paulo, *Pixo* (2009) apresenta o impacto das práticas, códigos e condutas desses jovens nas dinâmicas e paisagens da cidade. Com isso, fornece elementos para o debate sobre o estatuto da pichação, situada entre a delinquência e a arte. Em sua parte final, o documentário registra uma intervenção detonada por Rafael G. Augustaitiz, codinome Pixobomb, na faculdade Belas Artes, no dia 12 de junho de 2008. Após Pixobomb, que estava encapuzado, pichar um painel expositivo da mostra da turma de formandos (da qual ele fazia parte) do curso de bacharelado em artes visuais – ação que provocou sua retirada forçada da galeria, por seguranças da instituição –, outros quarenta jovens deflagram uma onda de pichações no interior e na fachada do edifício principal da faculdade paulistana. A forma aproximada e ininterrupta de captação das cenas do ato pela equipe do documentário repercute gestos e falas indignados de estudantes e funcionários da instituição de ensino diante da ação iconoclasta do grupo.

#### **4. (A) Arca Russa (2002)**

Longa-metragem dirigido por Alexander Sokurov, com fotografia de Tilman Büttner e produção de Hermitage Bridge Studio e Egoli Tossell Film AG, em associação com o Ministério da Cultura da Federação Russa, através de seu Departamento de Apoio Estatal ao Cinema. O filme é rodado integralmente nas dependências do Museu Hermitage, na cidade de São Petersburgo. O enredo do plano-sequência único, com duração de 99 minutos, lança um cineasta russo contemporâneo, de maneira misteriosa, no interior do edifício que originalmente serviu como palácio aos czares, onde ele, na condição de câmera e narrador, e um diplomata francês do século XIX, identificado como “Marquês”, acompanham eventos e personalidades ali presentes desde o século XVIII, incluindo Catarina, a Grande, até a atualidade – repassando de modo não linear a história da Rússia, com sua peculiar posição entre a Ásia e a Europa. Monumental e temporalmente caleidoscópica, a realização dessa obra cinematográfica conta com a participação de milhares de figurantes, incluídas três orquestras sinfônicas, em cenas distribuídas por mais de trinta salas do edifício. Na *flânerie* do Marquês, personagem vivido pelo ator Sergei Dreiden, este contracenava com obras de arte da coleção do museu e interage com



aqueles que seriam os antigos frequentadores do local e, além deles, com seus visitantes do presente.

### **5. (A) Obra Revelada (2007)**

Série de programas em vídeo conduzidos por Jorge Coli, professor titular em História da Arte e História da Cultura na Unicamp, com concepção da gestora cultural e pesquisadora Renata Bittencourt e produção da Gerência de Educação Cultural do Instituto Itaú Cultural. Originalmente exibida no *Canal Futura* de televisão, *Obra Revelada* (2007) conta com cinco programas, cada um deles abarcando encontros com dois convidados não especializados em artes visuais. Os participantes são o filósofo Benedito Nunes, o cineasta Carlos Reichenbach, a cantora Elke Maravilha, a atleta Daiane dos Santos, o escritor Fabrício Carpinejar, o economista João Sayad, o astrofísico Augusto Damineli, a arqueóloga Niède Guidon e o regente Luiz Malheiro, além de Edilson de Souza, então funcionário de um museu de arte na capital paulista, na área de atendimento ao público. Numa espécie de inversão de papéis, o enredo do programa leva pessoas com formações, profissões e perfis distintos entre si a escolherem um trabalho de arte especialmente significativo para si, apresentando-o em perspectiva pessoal e afetiva para o professor, que se desloca até o lugar de exibição dessas obras para ouvir seus interlocutores e gravar os programas. O episódio com Edilson de Souza foi filmado nas galerias do acervo de obras da Pinacoteca do Estado de São Paulo, instituição na qual Edilson atuava à época como recepcionista, tendo por objeto o quadro *Ventania* (1888), de Antônio Parreiras.

### **6. (A) Arquivo para uma obra-acontecimento (2011)**

Caixa organizada pela psicanalista e curadora Suely Rolnik sobre a obra de Lygia Clark, contendo vinte DVDs acondicionados ao modo de um mini repositório arquivístico. O material tem edição do Selo Sesc, correalização da Cinemateca Brasileira e do Programa Brasil Arte Contemporânea – sendo os dois últimos ligados ao Ministério da Cultura (MinC) – e apoio do Ministério da Cultura e da Comunicação da França. O *Arquivo para uma obra-acontecimento* (2011) reúne entrevistas realizadas pela organizadora, no Brasil e na França, com pessoas que mantiveram relação direta com a artista e suas experimentações, em especial, com *Estruturação do Self*, processo de caráter terapêutico desenvolvido por ela entre 1976 e 1988. Subintitulado “Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto”, o mesmo não incorpora ao título o nome “Lygia Clark”, em virtude de dificuldades impostas pela família da artista. Gravadas entre os anos de 2002 e 2010, as entrevistas excedem a quantidade publicada

pelo Selo Sesc, totalizando sessenta e cinco filmes de entrevistas. Motivadas pelas inquietações da psicanalista quanto aos desafios de preservação e exibição da obra relacional da artista em contextos museológicos, as entrevistas representam o principal lastro das curadorias preparadas por Rolnik para o Musée des Beaux-Arts de Nantes, em 2005, e para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006, com estratégias inéditas de exposição da obra de Lygia Clark. Na tese, fazemos uso direto dos DVDs de número 4, 6 e 17, além dos textos que integram o livreto de apresentação da caixa-arquivo.

### **7. (A) Quem tem medo? (2022)**

Documentário dirigido, roteirizado e montado por Dellani Lima, Henrique Zanoni e Ricardo Alves Jr., com fotografia e trilha sonora a cargo do primeiro. Produzido pela Multiverso e com produção executiva de Daniel Pech, o filme integrou a seleção oficial do Festival É Tudo Verdade 2022 e também foi exibido no 25º Festival du Cinéma Brésilien de Paris (2023). *Quem tem medo?* (2022) registra casos de ataque e perseguição a artistas brasileiros a partir da segunda metade da década de 2010, quando a extrema-direita elegeu entre seus objetos de execração pública manifestações artísticas tidas como depravadas e, portanto, merecedoras de interdição. São contempladas pelo documentário, mediante entrevistas, cenas de performances e discursos de políticos no parlamento, situações de grande repercussão midiática, envolvendo nomes do panorama artístico nacional como Renata Carvalho, Wagner Schwartz, Maikon K e José Neto Barbosa, além dos espetáculos *Caranguejo Overdrive* (Aquela Cia. de Teatro) e *RES PUBLICA 2023* (A Motosserra Perfumada). Alternando trechos das apresentações artísticas com depoimentos de seus criadores acossados, o filme reflete a ascensão do reacionarismo no Brasil pela óptica dos artistas. Suas vozes auxiliam na avaliação dos efeitos gerados pela onda recente de agressões a expressões e agentes artísticos no país.

### **8. (B) Histórias da infância: áudios (2016)**

Série composta por quarenta e oito faixas sonoras que se encontram disponíveis para audição na plataforma SoundCloud, resultante de um “projeto de mediação experimental” realizado pela equipe de Mediação e Programas Públicos do MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, a partir das exposições “Histórias da infância” (2016) e “Acervo em transformação” (2015-). *Histórias da infância: áudios* (2016) foi desenvolvida pelos mediadores Eliana Baroni e Lucas Oliveira, com estudantes de 8 a 10 anos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Desembargador Amorim Lima e do Colégio São Domingos, em parceria com Christophe Buffet, do Estudio Zut, e com as

professoras Ana Elisa Siqueira (EMEF Amorim Lima) e Eloise Guazzelli (Colégio São Domingos). Colocadas em contato com as obras das exposições mencionadas, as crianças eram orientadas a selecionar algumas delas, primeiro descrevendo-as e, na sequência, fabulando histórias com base em seus temas. Na página do MASP no SoundCloud, é possível escutar cada faixa acompanhada da imagem e do título da obra correspondente. O texto curatorial da exposição “Histórias da infância”, publicado no *website* do MASP, afirma que parte do material sonoro gerado junto aos estudantes será transformado futuramente em audioguia da coleção de obras, acrescentando que o museu reconhece e inclui as histórias contadas pelas próprias crianças – também representadas na referida mostra por desenhos infantis das décadas de 1970 e 2000, bem como por exemplares mais recentes, de 2016, integrantes da coleção do museu.

### **9. (B) O que dizem os curadores e gestores culturais sobre os públicos (2018-)**

Conjunto de excertos sonoros e transcrições textuais que registram as noções cultivadas por curadores e gestores culturais a respeito dos públicos de suas propostas expositivas e políticas institucionais, respectivamente. Entre os agentes que engrossam nossa coletânea em processo estão Gabriel Pérez-Barreiro, Jochen Volz, Daniela Labra, Gaudêncio Fidelis, Paulo Miyada, Fabio Szwarcwald, Luis Terepins, Juliana Braga e Léon Degand. A organização desse material teve início com o convite do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia para ministrarmos um “Laboratório de crítica” no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo – CCBB-SP, com base na seguinte questão: “Quais papéis a arte atribui aos públicos?”. Ocorrido no dia 22 de outubro de 2018, nosso laboratório procurou estimular e subsidiar os participantes na discussão sobre as posições e funções imputadas aos públicos pelas ofertas curatoriais e institucionais em arte, considerando, em contrapartida, as formas imprevistas de atuação de seus destinatários, não raro, estranhas aos papéis reservados a eles. Confrontar as expectativas de curadores e gestores com os atos de recepção propriamente ditos, a cargo dos públicos, tende a revelar aspectos não considerados nos processos de definição das plataformas de acesso à arte.

### **10. (B) Esfera Pública: Rádio Guaíba (2017)**

Programa da *Rádio Guaíba*, de Porto Alegre, o “Esfera Pública” promoveu debate ao vivo entre o curador da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, Gaudêncio Fidelis, e dois representantes do Movimento Brasil Livre – MBL, Paula Cassol e Arthur do Val, em 12 de setembro de 2017, dois dias após o cancelamento da mostra pelo Santander Cultural. Também participaram da discussão o secretário

municipal de cultura de Porto Alegre à época, Luciano Alabarse, e um dos filhos da artista Lygia Clark (representada na exposição por mais de uma obra), Álvaro Clark. Registrado em áudio e vídeo, o programa se encontra disponível, na íntegra, no YouTube. Em clima tenso, o encontro tratou do fechamento antecipado da exposição, resultado da aquiescência do centro cultural às denúncias feitas por setores ultraconservadores de que a mostra fazia apologia à pornografia, à pedofilia e à zoologia, além de blasfemar contra símbolos religiosos, fazendo uso de recursos públicos para tal e proporcionando o acesso de crianças e adolescentes a conteúdos tidos como impróprios.

### **11. (C) A marquise, o MAM e nós no meio (2018)**

Catálogo da exposição homônima, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP em interface com a marquise do parque Ibirapuera. Espelhando a proposição curatorial distribuída da mostra, o volume conta com concepção e textos de Ana Maria Maia, Educativo MAM e O grupo inteiro, com projeto gráfico de autoria deste último. O texto de apresentação da brochura *A marquise, o MAM e nós no meio* (2018) é assinado por Milú Villela, presidente de honra do MAM-SP. Documentando o processo da exposição e de seu programa público, o catálogo enfatiza os intercâmbios ensaiados entre os ambientes do museu e da marquise, com seus atores, práticas e códigos distintos. Nas páginas reservadas à reprodução das obras expostas – em sua maioria pertencentes à coleção do museu, elas foram escolhidas para integrar a mostra em virtude das conexões sugeridas com as dinâmicas da marquise –, os proponentes trazem, em vizinhança aos registros fotográficos das peças, leituras interpretativas oriundas dos públicos e agentes envolvidos com o projeto, incorporando à edição preocupações convergentes às da mediação cultural. Nessa seção, constam excertos de interpretações das obras vocalizadas por frequentadores da marquise, arte-educadores e estagiários do Educativo MAM, estudantes, seguranças terceirizados do museu, artistas, curadores e, ainda, pela bibliotecária da instituição.

### **12. (C) Ponto ômega (2011)**

Romance do escritor norte-americano Don DeLillo, editado no Brasil pela Companhia das Letras e traduzido para o português por Paulo Henriques Britto. Em dois capítulos específicos de *Ponto ômega* (2011), no primeiro e no último, o autor narra a experiência de um personagem masculino anônimo, em atividade no interior da videoinstalação *24 Hour Psycho* (1993), de autoria do artista escocês Douglas Gordon, na qual este se apropria do filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, “esticando-o” tecnicamente a fim de que

o longa-metragem totalize vinte e quatro horas de duração. Exibida em tela translúcida posicionada no centro de uma sala escura e sem assentos, em um museu não identificado por DeLillo, a versão ralentada da película hitchcockiana fascina o protagonista da narrativa literária a ponto de, plantado de pé na sala escura, ele contemplar a obra de Gordon por horas a fio e por dias seguidos, recusando-se a abandonar o local – sem que o leitor tenha acesso pleno às suas motivações para tal.

### **13. (C) À sombra das raparigas em flor (2006 [1919])**

Segundo livro do romance *Em busca do tempo perdido*, ficção memorialista de Marcel Proust, o volume *À sombra das raparigas em flor* (2006 [1919]) tem tradução de Mario Quintana para o português e edição da Globo. No ensaio “Museo Valéry-Proust” (1962), o filósofo Theodor Adorno analisa parte desse volume, diagnosticando em suas linhas o que seria o “diletantismo” do autor francês no que diz respeito à sua relação com a arte exibida nos museus. Encantado pela diversidade de obras dispostas num mesmo espaço – com suas diferentes técnicas, temas e períodos –, Proust evoca as galerias museológicas como sínteses da diversidade da vida. Cultivando a *flânerie* nesse ambiente de guarda e exposição do patrimônio artístico-cultural da humanidade, ao escritor interessariam, sobretudo, as associações subjetivas proporcionadas pelas obras. Aí se dá, para ele, o intercuro “do interno com o externo [conduzindo-o] à rememoração, à memória involuntária”, nas palavras de Adorno, que enxerga na atitude proustiana diante da arte um subjetivismo excessivo, exacerbado, marcado por associações livres e idiossincráticas apartadas da condição estética da arte.

### **14. (C) Mentres perigosas: o psicopata mora ao lado (2014)**

*Best-seller* da psiquiatra Ana Beatriz Barbosa Silva reeditado pela Globo, *Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado* (2014) foi o segundo livro mais vendido no Brasil, na categoria não ficção, no ano de 2009 – sendo que sua primeira edição, pela editora Fontanar, é de 2008. A partir do relato de uma série de situações verídicas, o livro aborda características da psicopatia, chamando atenção para os danos que o distúrbio pode causar às pessoas mais e menos próximas daquelas que sofrem da patologia. Abarcando um gradiente que vai de indivíduos que praticam trapagens até aqueles que cometem atos hediondos, o título oferece ao leitor elementos para este reconhecer e se proteger de “pessoas frias, insensíveis, manipuladoras, perversas, transgressoras de regras sociais, impiedosas, imorais, sem consciência e desprovidas de sentimento de compaixão, culpa ou remorso”, nos termos da autora. A propósito de um desses “predadores sociais”

incógnitos e presentes em todas as esferas sociais, sem distinção, Silva reporta o caso ocorrido na exposição retrospectiva do escultor francês Auguste Rodin, em 1995, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, quando um tal César resolve se passar por cego, a fim de não enfrentar a enorme fila de acesso à mostra *blockbuster*.

### **15. (C) Anedotário marginal de Artificial Hells (2012)**

Publicado pela editora Verso (Londres; Nova York), o livro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* [Infernos artificiais: arte participativa e as políticas de espetatorialidade] (2012), de Claire Bishop, apresenta estudo crítico-historiográfico de fôlego sobre a arte participativa e suas respectivas “políticas de recepção”, conforme nossa tradução livre, abarcando desde movimentos da vanguarda histórica, como o Futurismo, Dada e Surrealismo, até os projetos recentes de figuras como Jeremy Deller, Thomas Hirschhorn, Santiago Sierra, Tania Bruguera e Artur Zmijewski, passando também pela Internacional Situacionista, pelo Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) e pelos *happenings* de Jean-Jacques Lebel e Allan Kaprow. A abordagem da autora se concentra nas estratégias artísticas e em suas respectivas formas de endereçamento e implicação dos públicos nas proposições analisadas. Chama atenção, no entanto, que os gestos performatizados pelos públicos em dissonância com essas mesmas proposições compareçam de maneira episódica, e mesmo anedótica, como curiosidade pitoresca ou pano de fundo para a elucidação dos empreendimentos artísticos. Nos capítulos do livro, esses atos figuram apenas marginalmente, sem que a eles sejam dispensados exames mais detidos. A despeito disso, sua simples menção nos faculta entradas nos programas artísticos pelo seu lado reverso, das recepções idiossincráticas, deixando-nos entrever algo daquilo que a própria autora entende por “contradições entre intenção e recepção”. Esse flanco é identificado por nós como um “anedotário marginal” latente no estudo da autora.

### **16. (C) Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente (2018)**

Livro organizado pela crítica de arte e curadora Luisa Duarte e editado pela Cobogó, reunindo dezessete ensaios e duas entrevistas que refletem sobre os “episódios de censura e ataques às artes” no Brasil, recrudescidos no segundo semestre de 2017 em função da “onda conservadora que se disseminou pelo país”, conforme os temos da organizadora. Os textos são de autoria de Adriana Varejão (entrevista), Bernardo Mosqueira, Clarissa Diniz, Daniela Labra, Daniela Name, Frederico Coelho, Gaudêncio Fidelis (entrevista), Gregorio Duvivier, Lilia Schwarcz, Luisa Duarte (introdução), Luiz Camillo Osorio,

Marcelo Campos, Maria Angélica Melendi e Lais Myrrha, Marisa Flórido Cesar, Michelle Sommer, Moacir dos Anjos, Ronaldo Lemos, Sérgio Bruno Martins, Suely Rolnik e Suzana Velasco. *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente* (2018) se desdobra de uma iniciativa imediatamente anterior: entre setembro e outubro de 2017 – período de maior volume e virulência dos ataques direcionados às artes –, Luisa Duarte mobilizou pares para produzir “Brazilian Art Under Attack!”, edição especial bilíngue, com textos escritos no calor do momento, da revista carioca *Jacaranda*, dirigida pelo artista visual Raul Mourão. Acrescido de três novas contribuições, o conteúdo do magazine foi transposto para o formato livro no ano seguinte.

### **17. (C) Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira (2018)**

Catálogo da exposição homônima, preparado por ocasião de sua remontagem na cidade do Rio de Janeiro, com organização, curadoria e textos de Gaudêncio Fidelis. Editado pela AMEAV – Associação dos Amigos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* (2018) conta com texto de apresentação de Fabio Szwarcwald, então diretor-presidente da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, somando nada menos do que oito artigos de autoria exclusiva de Fidelis a respeito do partido curatorial da mostra e dos ataques sofridos por ela e por ele. Acrescentam-se aos textos reproduções das obras, fotografias da montagem expositiva (sem presença de público, diga-se) no Santander Cultural, em Porto Alegre, e registros da manifestação na praça da Alfândega em defesa da exposição, dois dias após seu cancelamento. Em complemento à exposição carioca, a publicação resulta de uma campanha de financiamento coletivo (*crowdfunding*) amplamente encampada pela sociedade civil, sob a condução da EAV Parque Lage, instituição ligada ao Governo do Estado do Rio de Janeiro. A iniciativa de remontar a “Queermuseu” na cidade foi precedida pela tentativa frustrada de levá-la para o MAR-RJ – Museu de Arte do Rio, movimento vetado com toques de desdém pelo então prefeito Marcelo Crivella (Republicanos).

### **18. (C) Sobre as ruínas do museu (2005 [1993])**

Livro do historiador da arte Douglas Crimp originalmente publicado pela The MIT Press, em 1993, fruto da reunião de ensaios anteriormente publicados de forma esparsa em revistas e catálogos, desde a década anterior – período em que Crimp foi editor da revista *October*. Republicado no Brasil pela editora Martins Fontes, na coleção “A”, a coletânea tem tradução de Fernando Santos. Em ambas as edições, *Sobre as ruínas do museu* (2005

[1993]) conta com extensa série fotográfica de Louise Lawler, que perpassa todo o livro com imagens alusivas à inserção, à presença e à ambientação institucionais das obras artísticas discutidas pelo historiador em dez ensaios, incluindo a introdução. Esta última é a única contribuição inédita para o livro, que tem por mote as transformações geradas pela presença da fotografia nos museus, com sua equiparação às expressões consagradas das artes visuais, a partir dos anos 1970. É na introdução que o autor comenta a acusação feita pelo senador republicano Jesse Helms a fotografias de Robert Mapplethorpe. Nas fotos de nus masculinos, o político enxergava um encadeamento entre homoerotismo, obscenidade e exploração sexual de crianças – acusação vertida numa lei que, a partir de 1989, passou a controlar os recursos federais para as artes nos EUA, barrando projetos com temática homossexual. A paranoia do senador, contudo, alavanca uma guinada na perspectiva de Crimp, que passa a olhar para essa e outras produções fotográficas não mais pela ótica da tradição estética e dos gêneros da arte, mas pelo viés de “uma subcultura gay autodefinida”, em suas palavras, estranha à cultura dos museus.

#### **19. (C) Solução de dois Estados (2020)**

Romance do escritor Michel Laub publicado pela editora Companhia das Letras, *Solução de dois Estados* (2020) adota como mote – e estratégia narrativa – o empreendimento de uma cineasta alemã que, movida por experiência trágica pessoal envolvendo o assassinato de seu marido brasileiro, monta um documentário sobre a violência no Brasil. Os fios condutores do filme advêm dos depoimentos e embates fraticidas dos irmãos Alexandre Nunes Tommazzi e Raquel Tommazzi. Ele, dono de uma rede de academias, religioso e defensor ferrenho da família e dos bons costumes. Ela, artista performática de cento e trinta quilos cuja visceralidade do trabalho se baseia em circunstâncias de vida que a levaram a detestar o próprio corpo. Eles se odeiam, e são as principais referências do projeto da diretora alemã, tendo sido escolhidos em virtude da repercussão mundial de uma agressão que Raquel sofreu, no início de 2018, durante mesa de debate sobre arte e política realizada no auditório de um hotel da capital paulista, promovido por uma instituição cultural de linhagem financeira. O enredo do livro está claramente baseado nos episódios de ataque a obras, performances, exposições, artistas e curadores no Brasil, no segundo semestre de 2017. Laub lança mão da ficção para tratar de situações indigestas da realidade, algumas delas grotescas, abrangendo *bullying*, intimidação, agressão, disputa por herança e compreensões inconciliáveis de mundo, perpassadas por entendimentos díspares sobre arte, sexo, religião, dinheiro, identidade e responsabilidade



individual e coletiva. Com a solução provocativa de cisão da sociedade brasileira em “dois Estados” o autor inquire o estado de barbárie que, nos anos recentes, deu as caras no país.

## **20. (D) Mediação como [prática documentária] (2011-2012)**

Projeto em mediação cultural desenvolvido pelo pesquisador e mediador Cayo Honorato para o Centro Cultural São Paulo – CCSP, no âmbito do Edital de Mediação em Arte, em 2011, *Mediação como [prática documentária] (2011-2012)* é central para nossa pesquisa. Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o concurso daquele ano selecionou cinco projetos na área de mediação, contemplando cada um deles com o valor de 15 mil reais. Propondo-se a gerar a “matriz de uma publicação como material de mediação”, nos termos de Honorato, seu projeto se estruturou em ao menos dois eixos (houveram outros): (1) realização de entrevistas com públicos do CCSP e com mediadores da Divisão de Ação Cultural e Educativa da instituição, com vistas ao levantamento de “relatos sobre suas relações com a arte”; e (2) elaboração, a partir da gravação em áudio das entrevistas, de transcrições textuais, elas próprias concebidas como formas de mediação, inclusive por se relacionarem com o “trabalho de tradução” e, também, com uma “poética da documentação”. Com conversas que variam de trinta segundos a uma hora e meia de duração, as entrevistas foram realizadas entre os meses de julho e novembro de 2011, abrangendo trinta e seis frequentadores do centro cultural paulistano. O texto de avaliação do projeto foi publicizado no começo de 2012, demarcando o ano de início deste *Arquivo Mediação Documentária*. Até o presente, no entanto, a referida “matriz” preparada por Honorato ainda não resultou em publicação, apesar de uma primeira tentativa não efetivada. Atendendo a nosso pedido, o autor nos facultou acesso a uma parcela das transcrições, para uso no âmbito do *Anedotário públicos dos públicos* (2020-).

## **21. (D) Revista Urbânia 5 (2014)**

Publicação elaborada no contexto da 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem” (2014), pela artista e educadora Graziela Kunsch em colaboração com a educadora Lilian L’Abbate Kelian, o quinto número da *Revista Urbânia* (2014) é dedicado a diferentes dimensões da *educação*. Viabilizada pela Bienal e organizada pela Editora Pressa (iniciativa editorial da artista, com mais de duas décadas de vigência), essa edição da revista, que conta com projeto gráfico de Vitor Cesar e Frederico Floeter, adota como conceito geral a ideia de “educação democrática”, tendo por foco as pedagogias

contra-hegemônicas e, nessa direção, as formas de educação orientadas para a emancipação. As contribuições de dezenas de autores e coletivos reunidas por Kunsch e Kelian são distribuídas nas seguintes seções: “Contraescolas”, “Currículo escondido ou pelas frestas dos portões”, “Somos todas diferentes”, “Outra universidade”, “Contraespaços de aprendizado”, “Onde foi parar a brincadeira livre?”, “Educar é não caber” e “Mediação institucional e mediação extrainstitucional”. Nessa última seção, a publicação traz uma série de registros de acontecimentos controversos testemunhados na própria 31ª Bienal, incluindo restrições etárias impostas a determinadas obras em função de campanha de protesto e denúncia orquestrada pelo ultrarreligioso Instituto Plínio Corrêa de Oliveira. Também na seção dedicada às descontinuidades entre as lógicas institucional e extrainstitucional de mediação, contribuímos com sete relatos integrantes da série *Episódios contrapúblicos* (2014-).

## **22. (D) Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas (2017)**

Material gráfico de nossa autoria, composto por oitenta e oito folhas soltas em formato A3, impressas em papel pólen com técnica risográfica e acondicionadas em caixa de papelão preparada para esse fim. Parte integrante da pesquisa de mestrado que desenvolvemos na linha de Poéticas Visuais, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre 2015 e 2017, o *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas* (2017) lança mão de procedimento documentário afim às problemáticas da mediação cultural, lidando em termos empíricos e etnográficos com um formato sistematicamente utilizado pelas instituições de arte para estimular e intermediar o acesso de públicos não iniciados aos bens artístico-culturais: as visitas agendadas com grupos escolares. Gerado a partir de nosso acompanhamento presencial de visitas mediadas com alunos da rede pública de ensino ao Instituto Tomie Ohtake, ao MASP, à Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao Museu da Imagem e do Som, à Casa Modernista e à Bienal de São Paulo – incluindo carona nos traslados de ida e volta dos ônibus que transportavam os grupos –, o trabalho funciona como dispositivo de sondagem e tradução dos atos de recepção e das respectivas formas de atuação dos estudantes nos equipamentos de arte concentrados no centro expandido de São Paulo. Com isso, procura conferir linguagem, visibilidade e circulação às suas reações e respostas a uma ação institucional representativa das políticas de democratização cultural.

## **23. (D) Zine desorientadores (2017)**

Fanzine disponibilizado na plataforma digital Issuu, desenvolvido pelos integrantes das equipes de orientadores de público e mediadores do MASP, em encontros semanais realizados durante os anos de 2016 e 2017. Subscrito por trinta profissionais dessas frentes de atuação do museu, o material não recebeu o respaldo institucional esperado, restando não publicado pelos canais oficiais da instituição – embora tenha sido distribuído internamente. Pedro Andrada, então mediador no museu e ativamente envolvido na concepção e materialização do *Zine desorientadores* (2017), tomou a iniciativa de disponibilizar o arquivo do fanzine em sua conta particular na referida plataforma digital – avisando-nos pessoalmente da existência e acessibilidade do mesmo. Totalizando cento e quatro páginas, o fanzine reúne relatos, transcrições de diálogos e entrevistas, fotomontagens com imagens de obras do acervo, diagramas, colagens e desenhos, todos eles elaborados pelos orientadores de público e mediadores do museu, em referência, principalmente, às atitudes dos frequentadores diante da arquitetura, das dinâmicas, dos fluxos, das regras, das exposições e das obras artísticas do MASP.

#### **24. (D) Edifício Recife (2018 [2013])**

Publicação impressa concebida pelos artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, editada pela Ikrek, editora especializada em *livros de artistas*, *Edifício Recife* (2018 [2013]) reúne sessenta e seis registros fotográficos de esculturas (figurativas e abstratas) instaladas nas áreas de entrada de diferentes edificações da capital pernambucana, justapondo-os a excertos transcritos de conversas realizadas pela dupla com porteiros que trabalham nesses condomínios. Enquadrados em uma lei municipal dos anos 1960, os edifícios destacados por Wagner e de Burca estão obrigados a manter peças artísticas tridimensionais em suas áreas de acesso, em conformidade ao preceito de estímulo à produção e à fruição de obras de artistas pernambucanos (ou radicados na Região Metropolitana do Recife). Posicionadas nas proximidades das guaritas dos prédios, essas obras são diariamente observadas pelos porteiros, que comumente também respondem por sua zeladoria e conservação. Permitir ao leitor conhecer as impressões e opiniões que tais profissionais nutrem sobre esse repertório escultórico é a operação movimentada pelos artistas, em um trabalho de documentação caro às preocupações da mediação cultural. A publicação resulta de obra homônima da dupla: um políptico de vinte e duas pranchas, contendo três imagens cada uma, apresentado pela primeira vez no MAM-SP, no 33º Panorama da Arte Brasileira, “P33: Formas Únicas da Continuidade no Espaço” (2013), com curadoria de Lisette Lagnado.

## 25. (D) Postais mediativos (2017)

Série de quinze cartões postais impressos em *offset* sobre papel cartão laminado, resultante de nosso trabalho de documentação gráfica de um evento de mediação cultural realizado pelo MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, no primeiro semestre de 2017. Editado pelas áreas de educação e comunicação do museu, o conjunto de postais corresponde a uma seleção de desenhos vetorizados (de um total de cinquenta e um) desenvolvidos a partir do acompanhamento presencial das jornadas “Hábitos de aprendizagem: desafios en común”, ocorridas nos dias 3 e 4 de março daquele ano, nas dependências do museu portenho, por iniciativa do programa Educación – Proyectos Especiales. As jornadas promoveram debates e oficinas voltados a problematizar e reimaginar as intersecções entre educação e arte. “Por que aprendemos o que aprendemos, e como descartamos ou incorporamos formas de conhecer?” e “Como redesenhar os caminhos estabelecidos para a aprendizagem a partir do diálogo, da prática e da colaboração?”, estas eram as principais questões mobilizadoras dos encontros. Formado por mediadores oriundos de Rosário, Mar del Plata, Córdoba e Santa Fé, além de Buenos Aires e outras localidades adjacentes à capital, o público das jornadas se envolveu com propostas ministradas por Mônica Hoff (Brasil), Jordi Ferreiro (Espanha), Caridad Botella (Colômbia), Daina Leyton (Brasil) e, também, por Renata Cervetto (Argentina), organizadora do evento. Os postais de nossa autoria, desenhados sob encomenda de Cervetto, procuram registrar e traduzir visualmente aspectos suscitados pela interação dos participantes das jornadas entre si e também com os proponentes, com a arquitetura do museu e com as obras do acervo em exibição.

## 26. (D) Nuvem de desejos atravessados (2016)

Publicação impressa do Núcleo de Ação Cultural e Educativa do Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo – MAES, *Nuvem de desejos atravessados* (2016) é apresentada como “um *brainstorm* coletivo”, representativo das inquietações e interesses dos mediadores do museu capixaba em suas experiências com arte, educação, públicos e dinâmicas institucionais. “Como fazer confluir desejos, a princípio, singulares e subjetivos?”; “Como lidar com fragmentos dispersos e aparentemente desconexos?”; e “Como identificar eixos que unam vontades individuais?”, foram as questões aglutinadoras das proposições editoriais dos mediadores Rafael Dias (*[I]mediações*), Renata Rosetti (*Diário de mediações*), Juan Gonçalves (*O que você procura não está aqui*), Rosiane Silva (*Histórias em quadrinhos*), Vanderson SC Passos (*Ateliê*

*experimental de desígnio*), Carla Borba (*Laboratório da dívida*) e Fernanda Antônia (*Entrevistas*). Esta última utiliza a seção que lhe coube na publicação para “trazer questões sobre recepção”, as quais adquirem sentido duplo em sua abordagem, uma vez que Antônia entrevista *receptionistas* do museu a respeito das *formas de recepção* praticadas pelos públicos junto às exposições em cartaz.

## **27. (D) O Louvre e seus visitantes (1964-2003)**

Série do fotógrafo brasileiro Alécio de Andrade (1938-2003) produzida ao longo de quase quarenta anos, em sua frequência assídua às galerias expositivas do Museu do Louvre, em Paris, cidade onde se radicou. *O Louvre e seus visitantes* (1964-2003) abarca nada menos do que doze mil imagens, com flagrantes de atitudes dos públicos que sugerem cenas quase teatrais, com os visitantes na condição de atores a desempenhar papéis os mais diversos. “O Louvre e seus visitantes” é o nome da exposição (com livro homônimo) montada por ocasião do Ano da França no Brasil, em 2009, pelo Instituto Moreira Salles – IMS, em São Paulo, reunindo setenta e duas fotos doadas pela família do fotógrafo. Na sequência, a exposição viajou pelo Brasil, sendo apresentada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, na sede do IMS de Poços de Caldas e, ainda, no Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo, em Vitória. Internacionalmente, a mostra também esteve em cartaz no Frissiras Museum, em Atenas, e na Casa de América, em Madri. Membro associado da agência Magnum-Photos, no período de 1970 a 1976, Alécio de Andrade se vincula à linhagem dos captores de imagens afeitos ao “momento decisivo”, emblemada por Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau. Assim, seus registros no museu parisiense logram captar as coreografias espontâneas e transitórias de seus frequentadores, perenizando atos fugazes, surpreendentes e, não raro, desviantes do protocolo museal.

## **28. (E) Dossiê Censura e políticas culturais (2018)**

Dossiê acadêmico organizado pelo pesquisador e mediador Cayo Honorato em parceria com a artista e educadora Graziela Kunsch, em 2018, a convite dos editores do periódico *Políticas Culturais em Revista*, publicação da Rede de Estudos em Políticas Culturais, ligada à Universidade Federal da Bahia – UFBA. A chamada de trabalhos endereçou pesquisadores com doutorado completo ou em curso, convidando-os a submeter artigos, ensaios ou entrevistas resultantes de estudos teóricos e/ou pesquisas empíricas que articulassem o tema das políticas culturais com o problema da censura, com ênfase na área de artes. O dossiê se declara, tanto em sua chamada inicial como no posterior texto

de apresentação, “interessado no desdobramento das controvérsias culturais” desencadeadas pelo “caso Queermuseu”, de 2017, envolvendo ataques a exposições, obras e agentes artísticos, tendo se alastrado por diferentes cidades e instituições brasileiras. Preocupada em “elucidar as implicações político-culturais da censura no Brasil de hoje”, a iniciativa conseguiu reunir o total de dez contribuições, entre artigos científicos e entrevistas. Tendo recém-concluído a pesquisa de mestrado à época, nos juntamos a Daniela Labra, pesquisadora doutora e curadora de arte, para elaborar a entrevista intitulada “Públicos controversos – Entrevista com Daniela Labra” (2018), aceita e incorporada ao dossiê. Nesta tese, nos valemos dessa entrevista e dos textos “Antes que isso também seja proibido”, de Honorato e Kunsch, e “O pensamento e a imaginação no banco dos réus: ameaças à liberdade de expressão em contexto de golpe e guerras culturais”, de Luis Felipe Miguel, além do compilado “Mediar a censura: entrevistas com educadores(as) de exposições que sofreram ataques”, preparado pelos organizadores do dossiê em interlocução com pares atuantes em instituições culturais brasileiras acossadas por públicos ultraconservadores.

## **29. (E) O problema dos museus (2008 [1931])**

Ensaio do poeta e escritor Paul Valéry publicado originalmente em sua coletânea *Pièces sur l'Art* [Peças sobre arte], em 1931, sob o título “Le problème des musées” [O problema dos museus]. Republicado pela revista *Ars* (volume 6, número 12, ano 2008), com tradução da pesquisadora e professora Sônia Salzstein, o texto funciona como uma das chaves de “Museo Valéry-Proust” (1962), reflexão em que Theodor Adorno discorre sobre aquilo que chama de “litígio espiritual” provocado pela incursão em um museu de arte. Tomando o texto de Valéry como documento emblemático de tal conflito, o filósofo se vale de “O problema dos museus” (2008 [1931]) como uma “argumentação” do poeta em torno de sua malfadada visita ao Museu do Louvre, em Paris. A narrativa do escritor francês se baseia em sua experiência assumidamente malsucedida de circulação pelas galerias do museu, dando curso a uma descrição detalhada dos motivos de seu fracasso. Ao transpor em palavras a sua fatigante e desagradável visita ao Louvre, Valéry nos lega o registro textual de uma situação frutiva marcada pela completa inadequação, tendo em vista os anseios eminentemente estéticos e especializados do autor, que por conhecer *de dentro* os meandros da criação artística não pode suportar as formas de normatização e neutralização praticadas pelo museu de arte.

## **30. (E) Mapeando o pós-moderno (1992 [1984])**

Texto de Andreas Huyssen, crítico literário e professor de literatura comparada, originalmente publicado em *New German Critique* [Nova crítica alemã] (1984), sob o título “Mapping the Postmodern” [Mapeando o pós-moderno]. O escrito foi republicado em *Pós-modernismo e política* (1992), livro organizado pela também crítica literária e professora Heloisa Buarque de Hollanda, editado pela Rocco. Com tradução para o português de Carlos A. de C. Moreno, a reflexão do autor alemão é introduzida por “Uma história”, seção em que Huyssen narra uma visita à Documenta 7 (1982), em Kassel, junto com seu filho Daniel, então com cinco anos de idade. Nessa experiência de visita a uma exposição de arte contemporânea na companhia de alguém que não dominava os códigos de conduta ali exigidos, o “crítico-pai” teria tornado a produção pós-moderna e suas nostalgias “palpáveis” para si. Depois de a criança ser diversas vezes advertida pelos guardas quanto à proibição de mexer nas obras (“Nicht berühren! Das ist Kunst!” [Não toque! Isso é arte!]), Huyssen pôde constatar, a despeito da heterodoxia dos trabalhos expostos – de Joseph Beuys e James Lee Byars a Jannis Kounellis e Mario Merz –, o zelo em garantir “um domínio de pureza para a arte”.

### **31. (E) A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores (2011 [1995])**

Artigo de Nathalie Heinich, nome de referência da sociologia da arte, que sintetiza os resultados de uma pesquisa realizada por ela por encomenda da Delegação de Artes Plásticas do Ministério da Cultura da França, tendo sido originalmente publicado sob o título “Les rejets de l’art contemporain” [As rejeições à arte contemporânea], em 1995. Republicado pela revista *Observatório* (número 12, ano 2011), do Instituto Itaú Cultural, em edição organizada pela pesquisadora e gestora cultural Isaura Botelho sobre os “públicos da cultura”, o texto “A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores” (2011 [1995]) tem tradução para o português de Mateus Araújo Silva. Centrada na problemática dos regimes axiológicos mobilizados na recepção da arte – relativos aos valores acionados pelos públicos em seus modos de avaliar e atribuir sentido à produção artística contemporânea –, a autora adota como fonte de suas investigações em torno das controvérsias de que são objeto exposições e obras artísticas, em função de rejeições manifestas por audiências não especializadas: (i) livros de visita de museus, (ii) cartas destinadas às suas administrações, (iii) depoimentos colhidos junto a gestores de museus, (iv) polêmicas envolvendo atores artísticos e extra-

artísticos, (v) matérias jornalísticas e, inclusive, (vi) atos de vandalismo praticados contra obras e edifícios.

### **32. (E) Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural (2022 [2000])**

Artigo de Nathalie Heinich publicado originalmente em inglês, em 2000, e traduzido por nós para o português, entre 2021 e 2022, para integrar o dossiê Guerras culturais: políticas em confronto, organizado em colaboração com Pablo Ortellado para o periódico *Políticas Culturais em Revista*, vinculado à UFBA. Intitulado “From Rejection of Contemporary Art to Culture War” [Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural], o artigo da socióloga francesa integra o compêndio organizado por Michèle Lamont e Laurent Thévenot, sob o título *Rethinking Comparative Cultural Sociology: Repertoires of Evaluation in France and the United States* [Repensando a sociologia cultural comparada: repertórios de avaliação na França e nos Estados Unidos] (2000), editado pela Cambridge University Press. Apesar de o francês ser o idioma com o qual Heinich compõe sua obra acadêmica, a autora publicou esse texto somente em inglês. Realizada em 1996, na Costa Leste dos EUA, a investigação da socióloga sintetizada em “Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural” (2022 [2000]) posteriormente deu origem a seu livro *Guerre culturelle et art contemporain – Une comparaison franco-américaine* [Guerra cultural e arte contemporânea – uma comparação franco-americana], editado em 2010 pela editora francesa Hermann Éditeurs.

### **33. (E) Museo Valéry-Proust (1962 [1953])**

Ensaio paradigmático de Theodor Adorno originalmente publicado na revista literária *Die Neue Rundschau* [O novo olhar em volta] (1953) e republicado em *Prismas* (1962), pelas Ediciones Ariel, de Barcelona, com tradução para o espanhol de Manuel Sacristán, sob o título “Museo Valéry-Proust”. Em tom prescritivo, o filósofo argumenta que a relação do espectador com a arte – mediada há dois séculos pelos museus – deve adotar atitude seletiva, obstinada e ascética; segundo ele, essa seria uma postura imprescindível para a efetividade da fruição estética e, ainda, para o processo de emancipação do observador. Postulante do estado de recolhimento e meditação em meio à profusão de espécimes artísticos reunidos num mesmo local, a reflexão de Adorno se assenta na análise de dois “documentos extraordinários”, em seus termos, tidos por ele como cruciais para se pensar a experiência de frequência dos museus de arte. Os documentos sobre os quais o autor se debruça dizem respeito, primeiro, ao ensaio de Paul Valéry intitulado “O problema dos museus” (2008 [1931]), redigido a partir de sua visita ao Museu do Louvre, e,



complementarmente a ele, às digressões esparsas sobre museu e arte imiscuídas no romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, mais especificamente, no volume *À sombra das raparigas em flor* (2006 [1919]).

#### **34. (E) O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão (1991 [1981])**

Ensaio de Jean Baudrillard originalmente publicado no livro *Simulacres et simulation* (1981), da casa editorial francesa Éditions Galilée, e republicado pela editora portuguesa Relógio d'Água, no volume *Simulacros e simulação* (1991), com tradução de Maria João da Costa Pereira para o português luso. Referindo-se à experiência cultural – ou “anticultural”, de acordo com sua abordagem – promovida por equipamentos como o Centre Georges Pompidou, em Paris, o filósofo encara o Beaubourg como um “monumento aos jogos de simulação das massas”. Nas linhas baseadas em suas impressões do período de inauguração desse centro cultural, em 1977, Baudrillard anota que o grande público é chamado a participar não de um movimento de democratização do acesso aos bens simbólicos, mas de um “trabalho de luto cultural”. Nessa cerimônia a um só tempo fúnebre e efusiva, emblemática das políticas de “animação cultural”, o público maciço se comprazeria com “um objeto para consumir, uma cultura para devorar, um edifício para manipular”. Em seu interior, conforme o relato acachapante do autor, “as pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo”.

#### **35. (E) Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes (2017)**

Estudo do historiador da arte David Freedberg, editado sob licença Creative Commons pela Sans Soleil Ediciones, editora argentina, com tradução de Marina Gutiérrez de Angelis para o espanhol. *Iconoclasm* (2021), por sua vez, investigação completa abrangendo as cinco décadas de pesquisas do autor e reunindo seus textos sobre as práticas de iconoclastia e censura, foi editado, em 2021, pela University of Chicago Press. O primeiro capítulo da edição argentina, intitulado “Iconoclastia”, descreve dezenas de episódios envolvendo gestos iconoclastas direcionados (i) a estátuas de Napoleão e de Saddam Hussein; (ii) a retratos de Erasmo de Roterdã e de Hamad bin Isa Al Khalifa, atual rei do Bahrein; (iii) a retratos fotográficos de prostitutas norte-americanas, de autoria de E. J. Bellocq; e (iv) a obras de artistas como Diego Velázquez, John Constable e Mark Rothko. O autor pondera que, quando começou suas investigações sobre o tema, em 1969, era constantemente questionado a respeito da relação entre a iconoclastia e a história da arte. Seus críticos defendiam que a arte reflete a nobreza do espírito humano e a capacidade criadora, enquanto a iconoclastia representa qualidades decaídas e

destruidoras. A despeito da desaprovação, Freedberg encara os atos iconoclastas naquilo que estes têm a dizer, verificando que eles frequentemente “adquirem formas estereotipadas”, a ponto de sugerirem um “repertório básico” de motivações comuns de intervenção ou destruição, em seus termos.

### **36. (E) Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas (2017)**

Dissertação de mestrado defendida por nós, em 2017, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Poéticas Visuais. *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas* (2017) coloca em questão o modo como as audiências são compreendidas e geridas no contexto artístico-institucional brasileiro. Para isso, adota a mediação cultural como locus de investigação propício à confrontação de gestos e enunciados oriundos dos diferentes agentes envolvidos nesse circuito, desde os gestores, curadores, artistas e educadores até os públicos, cujos atos de recepção imprevistos correspondem ao nosso foco de interesse. Problematizando as formas de classificação utilizadas para designar e endereçar os destinatários das ofertas institucionais e das práticas artísticas por elas difundidas, a dissertação se imbui da postulação de um estatuto alternativo para os públicos, entendidos como formações performativas, emergentes e discursivas; o que implica a articulação de precedentes e referências que contribuam para a constituição de outro regime de interação entre os agentes institucionais e aqueles que seriam os beneficiários de suas proposições de viés educativo. A saber, um regime favorável ao surgimento, ao debate e à repercussão das questões e demandas manifestas pelos públicos, de modo a também aprendermos com eles.

### **37. (E) Os novos museus (1991)**

Conferência da pesquisadora e professora Otilia Arantes apresentada no curso “Memória e identidade – museus contemporâneos, espaços culturais e política cultural”, por ocasião da mostra “Novas construções de museus na República Federal da Alemanha” (1991), organizada pelo Instituto Goethe em parceria com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP. O texto homônimo da conferência de Arantes se encontra publicado no 31º número da revista *Novos Estudos Cebrap*, de outubro de 1991, e teve sua preparação notadamente influenciada pela visita, algo frustrada, da autora ao Musée d’Orsay – inaugurado em 1986, na cidade de Paris, na esteira do que ela identifica por “cultura dos museus”. Já no primeiro parágrafo, se lê: “Quem procura uma

relação mais íntima com a arte oitocentista, evite o museu d'Orsay!” Reticente com a “grande animação” reinante no ambiente “tradicionalmente austero e introvertido dos museus”, Arantes não se deixa iludir pelos “visitantes-consumidores”: “A impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários [...] dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável.” Polos de atração, os “novos museus” se assemelham, em sua perspectiva, a “*shoppings centers*”, fazendo da alta cultura e de seus *highlights* mananciais simbólicos ofertados a neófitos consumistas. Aí, a relação com a obra de arte se confundiria com a apropriação de um “bem de consumo”, mantendo-se circunscrita a uma absorção “maximamente interessada” – portanto, contrária à atitude estética desinteressada e contemplativa. O mesmo texto foi republicado em *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, livro da autora editado pela Edusp, em 1993.

### **38. (E) A fruição nos novos museus (2008)**

Artigo do pesquisador e professor Ricardo Nascimento Fabbrini publicado em *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas* (volume 11, número 19, ano 2008), no qual ele discute a “cultura dos museus”, cujo advento coincide com a inauguração do Centre Georges Pompidou, em 1977. Enfocando a problemática da fruição em instituições de arte como o Museu Nacional de Arte Moderna, sediado no Beaubourg, o Guggenheim de Bilbao e, também, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o autor se ocupa com a formulação de tipificações nesse quesito. Lançando mão de referências como Marcel Proust, Paul Valéry, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Gérard Lebrun e Otilia Arantes, Fabbrini leva o leitor a refletir sobre os seguintes tipos, livre-adaptados por nós: (i) *fruidor-diletante-proustiano*, (ii) *fruidor-artista-valeryiano*, (iii) *fruidor-asceta-adorniano*, (iv) *fruidor-distraído-benjaminiano*, (v) *fruidor-manipulador-baudrillardiano*, (vi) *fruidor-operador de signos-lebruniano* e (vii) *fruidor-consumidor-arantiano*. Contudo, ao especular sobre as motivações dos milhares de (novos) visitantes à exposição retrospectiva do escultor Auguste Rodin, promovida pela Pinacoteca, em 1995, o autor abdica de qualquer aproximação empírica junto a esses frequentadores e a seus atos receptivos, se restringindo a “supor” de forma genérica que os mesmos “associavam, imaginariamente, a visita a essa exposição de Rodin à experiência de inclusão social”, em seus termos.

### **39. (E) Artificial Hells. Inauguration of the “1921 Dada Season” (2003 [1921])**

Tradução do ensaio de André Breton para o inglês, a cargo de Matthew S. Witkovsky, para a revista *October* (número 105, ano 2003). Originalmente intitulado “Les Enfers artificiels. Ouverture de la ‘Saison Dada 1921’” [Infernos artificiais. Inauguração da Temporada Dada de 1921], seu manuscrito se encontra na Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, em Paris, tendo sido publicado em *André Breton, Œuvres complètes*, pela editora francesa Gallimard, em 1988, com edição de Marguerite Bonnet. Aludido pela crítica e historiadora Claire Bishop – que se apropria da expressão “infernos artificiais” para nomear seu livro – como uma espécie de obituário da “Temporada Dada de 1921”, o ensaio de Breton passa a limpo os três eventos que a integraram: (1) a visita à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, (2) a abertura da exposição de Max Ernst e (3) o julgamento de Maurice Barrès, todos realizados na cidade de Paris, entre os meses de abril e maio de 1921. Escrito logo na sequência da temporada, ainda em maio, pelo mentor intelectual de Dada na França, o texto não apenas descreve os três acontecimentos, como também realiza um balanço autocrítico das cenas de cabaré herdadas de seus pares de Zurique. Para isso, alude às diferentes formas de recepção de suas ações pelo público parisiense, com destaque para “o sorriso silencioso” da Sra. Rachilde diante dos escândalos iniciais promovidos pelo grupo.

#### **40. (E) Entre vandalismo e patrimônio (2020)**

Ensaio da educadora museal Gabriela Fonseca, desdobrado de sua pesquisa de mestrado e publicado no *website Exporvisões* – plataforma dedicada ao compartilhamento de “olhares sobre exposições, museus, coleções e patrimônios”, conforme descrição de seus administradores. Intitulado “Entre vandalismo e patrimônio” (2020), o texto de Fonseca, que atuou no Núcleo Educativo-Cultural do Museu Histórico Nacional – MHN, no Rio de Janeiro, comenta a trajetória histórica de uma pintura a óleo que retrata Dom Pedro II. Transferido em 1922, do Ministério da Guerra, para o então recém-criado MHN, o retrato do imperador traz marcas alusivas aos rasgos produzidos no rosto da figura por militares de baixa patente, em 15 de novembro de 1889, data da proclamação da República. Vandalismo para os monarquistas, gesto legítimo para os republicanos, os cortes na tela foram “preservados” até a década de 1970, quando o quadro foi restaurado, com a face do monarca sendo reconstituída – sem que tenha sido feita qualquer menção ao procedimento nos relatórios do laboratório de restauração do museu. No início dos anos 2000, foi formada uma comissão técnica na instituição, que decidiu devolver as marcas

dos rasgos originais, retrazendo superficialmente as linhas de corte com tinta acrílica cinza.

#### **41. (E) Cultura e política, 1964-1969 (1975 [1970])**

Ensaio de Roberto Schwarz escrito entre 1969 e 70, publicado no livro *O pai de família e outros estudos*, em 1975, pela editora Paz e Terra. Redigido no calor dos acontecimentos políticos e culturais do Brasil sob o regime militar, em seus primeiros anos, o texto procede análise dedicada a reter e explicar a experiência daquele momento histórico, em abordagem que combina percepções pessoais e geracionais. Disposto a lidar com a atualidade de então, o autor coteja a vitória política da direita, preocupada em garantir o capital contra o socialismo, com a preponderância cultural da esquerda. Em sua visão, a despeito do golpe militar lastreado por setores civis, a presença cultural da esquerda não fora liquidada, ao contrário: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, ele resume a respeito do intervalo entre 1964 e 69. Traçando um itinerário pelo território da cultura artística no Brasil, Schwarz comenta aspectos ligados à música, à literatura e ao teatro, assim como à educação popular e à alfabetização de adultos, combinando exames estéticos das produções com relatos de situações concretas referentes à recepção das obras criadas e circuladas naquele contexto. Nesse sentido, aborda, entre outros, o Teatro Oficina, cujos espetáculos fizeram sucesso, com os escândalos que provocavam. Segundo ele, o *boom* se dava por conta, e a despeito, da exposição da plateia a cenas de brutalidade marcadas pelo “choque profanador”. Era comum (ainda é) que os espectadores fossem agarrados ou esbofeteados pelos atores e atrizes, situação incorporada por estes como parte do jogo. Expedientes cênicos como esse são apresentados como parte das estratégias transgressoras das práticas artísticas do período, não sem menções a possíveis respostas inesperadas do público.

#### **42. (E) Asalto armado al Museo de Bellas Artes (1970)**

Estudo da curadora e escritora Élide Salazar sobre o assalto ao Museo de Bellas Artes de Caracas – MBA, ocorrido no início dos anos 1960. Publicado pela editora IARTES (Institute of Image Arts and Space), *Asalto armado al Museo de Bellas Artes* (1970) integra a série “Claves de la Museología Venezolana”. O foco de sua abordagem são os acontecimentos que sustaram temporariamente a exposição “Cien años de pintura en Francia”, montada no museu caraquenho mediante a reunião de obras advindas de coleções de museus europeus. Na ocasião, pinturas de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Pablo Picasso e Georges Braque foram arrancadas da exposição por um

grupo armado de guerrilheiros urbanos, em retaliação a Rómulo Betancourt, então presidente da Venezuela, por sua declaração de guerra contra o Partido Comunista do país. A investida ao museu, realizada com armas em punho, numa tarde em que grupos de estudantes visitavam a mostra, buscava intervir em um evento de grande importância para a diplomacia do país.

#### **43. (E) Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil (2005)**

Artigo da pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz Luciana Sepúlveda Koptcke, publicado em 2005, no número 31 da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, editada pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Intitulado “Museus: antropofagia da memória e do patrimônio”, esse número da revista foi organizado pelo museólogo Mário Chagas, reunindo contribuições de outros museólogos, além de gestores culturais, arte-educadores, arquitetos, poetas e filósofos. Parafraseando o lema antropofágico, o organizador propõe no editorial que “só a museologia nos une”, no sentido de que, segundo ele, “tudo pode ser antropofagizado e ressignificado pelo museu”. Com foco na acepção moderna da instituição museológica, cujo advento se dá no século XVIII, no bojo do Iluminismo, esse número do periódico agrega a contribuição de Koptcke a propósito de pensar o lugar ocupado pelos públicos na dinâmica museal, com especial atenção às audiências não especializadas. Em “Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil” (2005), a pesquisadora investiga a trajetória do Museu Nacional de História Natural do Rio de Janeiro, fundado em 1818, levantando documentos da instituição que dão pistas de sua política de atendimento, e controle declarado, de públicos que não se enquadravam no perfil de visitantes assíduos de museus.

#### **44. (E) O populismo como uma forma de mediação (2016 [2005])**

Ensaio de Niels Werber, professor de Literatura Alemã Moderna na Universidade de Siegen, traduzido a quatro mãos, por nós e Jorge Menna Barreto, para o *Periódico Permanente* #6, dedicado, nessa edição, ao debate da mediação cultural – com organização nossa e de Cayo Honorato. Originalmente publicado no livro *The Populism Reader*, organizado por Lars Bang Larsen, Cristina Ricupero e Nicolaus Schafhausen por ocasião da exposição “Populism” (2005), o texto “O populismo como uma forma de mediação” (2016 [2005]) discute a “popularidade” enquanto habilidade de mediar conhecimentos entre elites especializadas e estratos não iniciados da população em matérias de interesse comum. Assim, Werber reflete sobre os modos como especialistas

se dirigem a leigos em temas artísticos, científicos, políticos, filosóficos, religiosos e médicos, indagando em que medida a “condescendência” subjacente à “inclusão popular” nas áreas do saber envolve expedientes e condutas que, em lugar de transpor, reiteram assimetrias. Exemplo disso é a abordagem do catedrático Max Imdahl, que ao conduzir seminários sobre arte moderna voltados a funcionários de uma fábrica alemã lança mão de estratégias simuladores da participação popular na interpretação de obras artísticas reproduzidas em diapositivo pelo professor – não sem ser desmascarado pelos trabalhadores em sua impostura.

#### **45. (E) A arte como inimiga: As redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021) (2021)**

Tese de doutorado de Márcio Tavares dos Santos, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Tendo colaborado com Gaudêncio Fidelis na concepção e viabilização da exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), o autor de *A arte como inimiga: As redes reacionárias e a guerra cultural (2013-2021)* (2021) opta pela escrita em primeira pessoa – escolha justificada por seu envolvimento pessoal e direto com as diferentes etapas da mostra, desde a sua elaboração, preparação e abertura, até o fatídico cancelamento da mesma, pelo Santander Cultural. É dessa perspectiva aproximada que o autor se propõe analisar a campanha difamatória orquestrada pelas chamadas “redes reacionárias”, em seu constrangimento programático de determinadas expressões artísticas e das agendas culturais progressistas às quais estas se ligam. Em contrapartida, a despeito de sua proximidade com os acontecimentos, o pesquisador toma o contexto mais amplo, da conjuntura política desdobrada no/do “golpe de 2016”, que depôs a presidente Dilma Rousseff (PT), como fator sobredeterminante para a censura de que foi objeto a exposição de Porto Alegre, como se as ações de seus detratores representassem meros sintomas da fratura do processo democrático retomado com a Nova República (1988).

#### **46. (F) Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão (1931)**

Estampada na edição de 8 de junho de 1931 do jornal *Correio da Tarde*, a matéria de imprensa “Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão” documenta a reação inflamada de fiéis católicos à *Experiência n.º 2*, do artista Flávio de Carvalho. Realizada na cidade de São Paulo, na praça do Patriarca, quando por ali passava uma procissão de Corpus Christi, a ação fazia parte dos estudos do artista sobre a “psicologia das multidões”. Seu intuito,

conforme reporta o jornal, era testar o grau de intolerância e agressividade da aglomeração religiosa quando exposta a uma situação que desafiava seus dogmas e liturgias. Respeito aos direitos civis ou adesão irrestrita às crenças, o que falaria mais alto numa circunstância de desobediência ao ritual católico? Mantendo seu chapéu na cabeça e caminhando em sentido contrário ao do cortejo, o artista provocou a fúria dos devotos. Na iminência de ser espancado, Flávio de Carvalho deu um jeito de escapar, refugiando-se no saguão da leiteria Campo Bello, na rua São Bento, fechada naquele dia.

#### **47. (F) Fila para ver Rodin (1995)**

Composto por matérias jornalísticas de João Batista Natali e Joana Gelpi Marcondes, além de coluna assinada por Marcelo Coelho, todos para o jornal *Folha de S.Paulo*, o conjunto “Fila para ver Rodin” (1995), assim nomeado por nós, trata da presença maciça e entusiasmada de visitantes na exposição “Rodin” (1995), na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Respectivamente, os títulos de suas contribuições para o jornal dão pistas das circunstâncias envolvendo a mostra de esculturas do artista francês Auguste Rodin: “Fila para ‘Rodin’ vira fenômeno cultural”; “Filas para mostra de Rodin estão maiores”; e “Exposição ‘Rodin’ leva público à euforia”. Ponta de lança do projeto de “revitalização urbana” de uma zona central da capital paulista, a região da Luz, com o caráter problemático da ideia de infundir vida a um local supostamente morto, o investimento em cultura alavancado pelo governo do estado à época teve na Pinacoteca, e em sua agenda de exposições, uma das principais frentes de ação. Inspirada em experiências como a do Museu Guggenheim Bilbao, na Espanha, a Secretaria Estadual de Cultura e a direção da Pinacoteca, então a cargo de Emanuel Araújo, viram na obra de Rodin um atrator certo das luzes midiáticas e da presença vultuosa de público. Acompanhada de ampla campanha de *marketing*, a exposição “Rodin” produziu um “surto de curiosidade do público paulistano”, nas palavras de Natali, atraindo ao todo cerca de cento e cinquenta mil visitantes, gerando filas que se estendiam pela avenida Tiradentes e chagavam a exigir até sete horas de espera – a despeito da má fama do parque da Luz e de seus arredores, tidos como lugares inóspitos e perigosos.

#### **48. (F) Pichação do vazio (2008)**

Compilado por nós por ocasião da pesquisa de mestrado (2015-2017), o dossiê congrega matérias jornalísticas e análises sobre a ação de pichadores no interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no parque Ibirapuera, durante a 28ª Bienal de São Paulo (2008) – da qual fomos testemunhas oculares. Circulados nas mídias impressa, digital e televisiva, os



conteúdos provêm de veículos como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Artecapital*, *Fórum Permanente*, *Trópico* e *TV Cultura*. As diferentes abordagens que o integram focalizam tanto a proposta curatorial da mostra, assinada por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, como a intervenção dos pichadores, praticada por dezenas de jovens ligados à gangue Susto's, no dia 26 de outubro de 2008 – final de semana de estreia do período em cartaz da exposição. Intitulada “Em vivo contato”, a mostra ficaria popularmente conhecida como “Bienal do vazio”, em alusão à opção dos curadores por manter o segundo piso do edifício completamente vazio, sob a designação de “Planta livre”. Vendo esse grande vazio branco como um chamado às suas formas não autorizadas de expressão, pichadores entraram no pavilhão e se encaminharam diretamente ao andar em questão, ali escrevendo nas paredes, vidros, corrimãos e colunas de concreto, o que motivou a repressão do ato pela equipe de segurança da mostra e pela polícia, além da prisão da pichadora Caroline Pivetta.

#### **49. (F) Arte sob ataque (2017-2018)**

Dossiê coligido por nós, entre 2017 e 18, agrupando matérias circuladas na imprensa (*Época*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *El País*, *G1*, *GZH*, *A Gazeta*), websites (*Locus Online*, *Diário do Centro do Mundo*, *Senado Notícias*, *O Beltrano*, *UOL*), textos de análise (*Cult*, *Select*, *ARTE!Brasileiros*, *Políticas Culturais em Revista*, *Arte censura liberdade*), notas institucionais (Santander Cultural, Ministério Público Federal, Arquidiocese de Porto Alegre), postagens em mídias sociais (Facebook, Twitter, YouTube) e debate radiofônico (*Rádio Guaíba*). Os itens de “Arte sob ataque” (2017-2018) giram em torno das investidas protagonizadas por detratores da arte, que no segundo semestre de 2017 tomaram por alvo exposições como “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, no Santander Cultural de Porto Alegre, e 35º Panorama da Arte Brasileira, “Brasil por Multiplicação”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, assim como a segunda edição de Frestas – Trienal de Artes, “Entre Pós-Verdades e Acontecimentos”, no Sesc Sorocaba, entre tantas outras. O dossiê serviu de base para a elaboração da pauta de entrevista que realizamos com Daniela Labra, curadora daquela edição de Frestas, publicada no periódico *Políticas Culturais em Revista*, sob o título “Públicos controversos – Entrevista com Daniela Labra” (2018). Fichados e coloridos em seus cabeçalhos, os materiais integrantes do dossiê se encontram subdivididos nos seguintes tópicos: (1) “Posicionamentos assumidos pelas instituições e agentes da arte”; (2) “Entre o boicote e a censura, entre o dissenso e o ataque”; (3)

“Guerras culturais, centralidade das bandeiras morais e fragilização das instituições democráticas”; (4) “Reenquadramento da discussão sobre a Lei Rouanet”; (5) “Formas de atuação dos públicos”; e (6) “Demandas e desafios para a mediação cultural”. Tal exercício representa um precedente decisivo para a construção desta tese.

#### **50. (F) Escola expulsa aluno que vandalizou prédio para discutir arte (2008)**

Reportagem assinada pela jornalista Laura Capriglione, publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, no caderno Cotidiano, no dia 18 de julho de 2008. A matéria intitulada “Escola expulsa aluno que vandalizou prédio para discutir arte” reporta que, durante apresentação do trabalho de formatura do curso de arte, um estudante e mais quarenta jovens picharam o edifício da faculdade Belas Artes, na cidade de São Paulo. O estudante Rafael Guedes Augustaitiz tinha em vista concluir o ensino superior, ao mesmo tempo que discutir os limites da arte. Por quatro anos, cursou graduação como bolsista na Belas Artes, no bairro da Vila Mariana. Cumpridos os créditos acadêmicos, bastava apresentar o TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) para a obtenção do título de “bacharel em artes visuais”. Dias após a intervenção, entretanto, recebeu um comunicado do reitor Paulo Antonio Gomes Cardim de que havia sido expulso da faculdade. A decisão teve por base o parecer de uma comissão técnica, da qual participou a professora Helena Freddi, para quem a ação do aluno foi criminoso, não devendo ser reconhecida como arte e tampouco como trabalho de conclusão de curso.

#### **51. (G) Outra 33 Bienal de São Paulo (2018-)**

Trabalho do artista Bruno Moreschi comissionado pela 33ª Bienal de São Paulo, “Afinidades afetivas” (2018), cuja curadoria geral esteve a cargo de Gabriel Pérez-Barreiro. Materializada na forma de um *website* em atualização contínua – transcendendo o período da mostra, o último *update* ocorreu em 20 de abril de 2020 –, sua proposição busca reunir e organizar discursos alternativos aos da curadoria e da instituição, com vistas à amplificação de outras compreensões possíveis sobre a 33ª edição da mostra. Para isso, o artista contou com a colaboração do pesquisador Gabriel Pereira, do programador Bernardo Fontes, da produtora Nina Bamberg e do *designer* Guilherme Falcão. Com eles, desenvolveu ferramentas alternativas de abordagem e comunicação da exposição, incluindo (i) a veiculação em áudio de comentários de orientadores de público, montadores e funcionários da limpeza sobre a exposição (“Audioguia: mais vozes”); (ii) conjunto de registros das reações do público, testemunhadas e reportadas por arte-educadores da Bienal (“Reações do público”); além de (iii) uma série de plantas baixas

do pavilhão onde se encontram sobrepostos os traçados das trajetórias de visitantes (“Percursos visuais e sonoros”). *Outra 33 Bienal de São Paulo* (2018-) se pauta por quatro perguntas-chave: “O que é presença, hoje?”; “O que os não especializados têm a dizer?”; “O que reverbera?”; e “E o que fica?”. Buscar responder a essas perguntas envolveu, para o artista, gerar um “arquivo alternativo” ao da instituição – o Arquivo Histórico Wanda Svevo –, abrindo brechas nos discursos oficiais e estimulando investigações experimentais sobre a vigência pública da 33ª Bienal.

## **52. (G) A “performance artística” no MAM (Museu de Arte Moderna) (2017)**

Vídeo-depoimento do *youtuber* Gon Nazareno postado em 30 de setembro de 2017 em seu canal próprio na plataforma YouTube. Visualizado mil trezentas e cinquenta e sete vezes, o vídeo intitulado “A ‘performance artística’ no MAM (Museu de Arte Moderna)”, hoje indisponível, mostra Nazareno, um rapaz com menos de trinta anos, no que parece ser o quarto de sua residência, fazendo um depoimento diante da *webcam*, com duração de aproximadamente sete minutos. Nele, o jovem toma por objeto a performance *La bête* (2015-), do artista Wagner Schwartz, apresentada na noite de inauguração do 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (2017). A performance artística, marcada entre aspas na legenda formulada pelo *youtuber* para o vídeo, serve de mote para sua exposição de visões conspiratórias e ultraconservadoras. Nesse sentido, ele afirma que a ação do performer nu, e a interação experimentada por uma criança sob a supervisão da mãe, fazem parte de um conluio de “gente astuta e calculista”, que, baseada na defesa da liberdade de expressão, estaria deturpando a sociedade, acrescentando que a performance possuiria a agenda secreta de “legalização da pedofilia”.

## **53. (G) Ditadura feminista: IPCO denuncia “Espaço para abortar” na 31ª Bienal (2014)**

Campanha de protesto e denúncia organizada pelo Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO, associação criada em 2006, formada por discípulos do líder católico brasileiro de mesmo nome, fundador da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP). Entre as missões do Instituto, se destacam o compromisso com o “pensamento contrarrevolucionário”; as lutas “antissocialista, anticomunista e antiprogressista”; e a defesa da Igreja Católica no Brasil, por meio da mobilização da sociedade civil, orientada para a preservação dos pilares daquilo que seus membros identificam como “civilização cristã”. A campanha teve como principal alvo a instalação *Espacio para abortar* (2014), do coletivo boliviano Mujeres Creando (autodesignado um

grupo de ativistas urbanas, feministas e anarquistas), em exibição na 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem” (2014), na entrada do pavilhão. Além da instalação, o projeto artístico envolveu uma “passeata-performance”, ocorrida nas adjacências do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, “contra a ditadura do patriarcado sobre o corpo da mulher”. O IPCO, de sua parte, recebeu tais proposições como um “sacrilégio”, uma ofensa aos valores da “família natural, baseada no casamento monogâmico e indissolúvel entre um homem e uma mulher”. Seus atos de repúdio envolveram a publicação, no *website* do Instituto, de textos, fotos, vídeos, notas de repúdio e um folheto-manifesto, além de atos públicos de sua Ação Jovem, apelos aos diretores de escolas de São Paulo para não promoverem visitas de seus alunos à mostra e, ainda, súplicas ao cardeal Dom Odilo Scherer, aos bispos e aos sacerdotes de São Paulo, no sentido de intercederem “contra essa afronta à Fé católica”.

#### **54. (G) Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre (2017)**

Texto do advogado e professor de direito Cesar Augusto Cavazzola Jr. publicado no portal *Lócus Online*, de Passo Fundo (RS), no dia 6 de setembro de 2017, em repúdio à exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”. Suas linhas chamam atenção para aspectos trabalhados pelo centro cultural e pela curadoria da mostra que, no seu entendimento, deveriam ser combatidos, a começar pela temática LGBTQIA+. É também a natureza da arte que se encontra no horizonte do contrariado visitante, defensor da “consagração do belo”. Intitulado “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre” (2017), o artigo de opinião é acompanhado por treze registros fotográficos realizados de forma amadora pelo autor no ambiente da exibição, destacando obras que, de acordo com sua visão, estariam atacando a moral e os bons costumes, além de supostamente praticarem pornografia e pedofilia. O texto é tido como a primeira iniciativa de rejeição rastreada à exposição em questão, tendo servido de gatilho para os blogueiros Felipe Diehl e Rafinha BK produzirem vídeos de abominação que viralizaram nas redes sociais digitais.

#### **55. (G) Repúdio ao Santander Cultural & Denúncia: Santander incentiva a pedofilia! (2017)**

Vídeos gravados pelos blogueiros Felipe Diehl e Rafinha BK no ambiente expositivo da “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), no Santander Cultural, em Porto Alegre, em abominação à curadoria e às obras exibidas. Hospedados

no YouTube, os registros audiovisuais amadores mostram, em momentos distintos, os ativistas de extrema-direita percorrendo a exposição, ao mesmo tempo que focalizam obras específicas da mostra, nelas acusando sinais do que enxergam como depravação e crime. “Repúdio ao Santander Cultural”, de Diehl, e “Denúncia: Santander incentiva a pedofilia!”, de BK, destacam que os conteúdos da exposição, segundo eles inapropriados e condenáveis, se encontravam acessíveis a crianças e adolescentes. Os registros videográficos dos blogueiros foram gravados na esteira do texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr., “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”, de 6 de setembro de 2017, tendo viralizado a partir de suas postagens, entre os dias 8 e 9 de setembro, nas mídias digitais. Eles foram sucedidos por um sem-número de manifestações de rechaço à mostra, via redes sociais e e-mails enviados a funcionários do Santander, assim como pela depredação de agências do banco em diferentes cidades do país, o que resultou no fechamento da exposição, no dia 10 do mesmo mês, por decisão da instituição cultural-financeira.

#### **56. (G) Website do artista João Loureiro**

Sítio virtual organizado pelo artista visual João Loureiro em torno de sua trajetória profissional e produção poética majoritariamente tridimensional. Composta por seções dedicadas ao seu currículo, aos textos críticos que discutem sua obra e aos registros fotográficos de suas peças, a plataforma inclui entre as documentações um projeto desenvolvido em 2008, a convite do Centro Cultural São Paulo – CCSP, intitulado *O fantasma* (2008). A proposição *site-specific* dialogava com a arquitetura, o mobiliário e a dinâmica de trabalho das áreas técnicas e administrativas desse centro cultural. A fotografia que sintetiza a operação do artista, exibida publicamente pelo CCSP na ocasião, enfureceu parcela dos funcionários da instituição, que exigiu providências da Direção do CCSP e até mesmo da Secretaria Municipal de Cultura, o que resultou na retirada da fotografia de exposição antes do período previsto.

#### **57. (H) O imitador de vozes (2009 [1978])**

Livro de ficção que reúne cento e quatro histórias curtas de autoria do escritor austríaco Thomas Bernhard, editado pela Companhia das Letras. O volume foi traduzido para o português por Sergio Tellaroli, a partir da versão original *Der Stimmenimitator* (1978), da editora alemã Suhrkamp, mediante incentivo do Ministério Federal Austríaco para Educação, Arte e Cultura. Ambientados em diferentes cidades ou vilas europeias, os contos de *O imitador de vozes* (2009 [1978]) – de não mais de duas páginas cada –

revisitam temas frequentes na obra do autor: frustrações, tragédias, crimes, suicídios e crueldade. Entre eles, destacamos histórias que envolvem situações de criação e fruição artísticas, visitas a atrações turísticas e apropriações heterodoxas de repertórios artísticos e culturais. “Legado”, por exemplo, trata dos descaminhos de um pintor anônimo cuja produção restara abandonada em um ateliê construído especialmente para ele na zona rural europeia, pela família rica de sua esposa, a quem ele também abandonou depois de uma viagem sem volta para a América do Sul. Esquecidas no galpão do que fora um estúdio de pintura, suas telas de grandes dimensões passaram a ser usadas por camponeses da região como cobertura para suas carroças. Além desse conto, nos valem diretamente de “Ingleses decepcionados” na tese, embora outros também nos tenham influenciado, a saber, “Um autor obstinado”, “Veneração” e “Gênio”. A ideia de um “imitador de vozes” é bastante cara à operação epistêmica ensaiada nesta tese, particularmente no que se refere à composição do *Anedotário públicos dos públicos* (2020-), coletânea formada por registros e relatos, em sua maioria, de terceiros.

#### **58. (H) Episódios contrapúblicos (2014-)**

Série em processo composta por narrativas textuais redigidas por nós, envolvendo episódios (verídicos e ficcionais) em que os públicos de ofertas culturais, práticas e obras artísticas, programas institucionais e propostas educativas protagonizam atos receptivos em patente desencaixe, ou mesmo antagonismo, diante das premissas e vislumbres contidos nessas iniciativas e objetos. Concebidos como entidades performativas, constituídas na relação atenta e temporária com discursividades (expositivas, artísticas e pedagógicas), os públicos nem sempre se comportam e atuam conforme as expectativas e protocolos solicitados pela fruição de oportunidades e bens artístico-culturais – daí o uso da modulação *contrapúblicos*. Parte da primeira leva dos *Episódios*, contendo sete relatos, se encontra publicada na revista *Urbânia 5* (Educação), editada em 2014 por Graziela Kunsch e Lilian L’Abbate Kelian, pela Editora Pressa, por ocasião da 31ª Bienal de São Paulo, “Como (...) coisas que não existem” (2014), que viabilizou esse número da revista. No ano de 2020, um novo conjunto de relatos passou a ser produzido por nós, dessa vez acompanhados de desenhos ilustrativos, fruto de decalque. Essa nova leva integrou a mostra coletiva “Contar o tempo”, no Centro Universitário Maria Antônia da USP, em 2022, com curadoria de Dária Jaremtchuk, assim como a exposição montada no âmbito da conferência “Museums Without Walls” [Museus sem paredes], na Queen’s

University, em Kingston, Canadá, também em 2022, quando a convite do professor Gabriel Menotti exibimos *Counterpublics Episodes*, versão em inglês da série.

### **59. (H) Não há tempo para o amor, Charlie Brown (1973)**

Desenho animado cujo roteiro se baseia na história em quadrinhos *Peanuts*, de Charles M. Schulz. Originalmente transmitido pela emissora norte-americana CBS, em 1973, sob o título “There’s No Time For Love, Charlie Brown” [Não há tempo para o amor, Charlie Brown], o desenho foi exibido pela primeira vez no Brasil no final da década de 1980, pela Rede Globo (com dublagem do estúdio Herbert Richers), e em 2007, pela Rede Record (com dublagem da VTI Rio), além de ter sido distribuído em versão VHS pela Vídeo Arte do Brasil. O enredo do episódio de que nos valemos na tese narra a experiência de estudantes, entre eles Charlie Brown e Patty Pimentinha, que estão sob pressão com os testes e trabalhos a cumprir antes do encerramento do ano letivo, previsto para dali três meses. É lamentando a carga de estudos e a distância do fim das aulas que Pimentinha indaga Minduim: “Como alguém pode se apaixonar com essas coisas chatas acontecendo?” É nesse clima que ambos – apesar de frequentarem escolas diferentes – recebem a notícia de que terão uma excursão ao museu de arte da cidade, o que lhes exigiria a escrita de redações sobre a visita. Com Snoopy presente no dia da visita, os personagens se encontram na fila do museu, após seus traslados de ônibus, quando por distração acabam se desgarrando dos grupos de suas respectivas escolas. Uma vez que o museu se situa ao lado de um supermercado, Charlie Brown, sua irmã Sally, Patty Pimentinha e Marcie são induzidos ao erro pelo cão Beagle, que se adianta à turma e entra no estabelecimento comercial, arrastando-os consigo. Desavisado, o grupinho transita pelos corredores e prateleiras de produtos do mercado como se estivesse explorando as galerias e obras de arte do museu.

### **60. (H) Roteiro Bonito Oliva (1987)**

Roteiro manuscrito de ação realizada pelo coletivo carioca A Moreninha, em 18 de fevereiro de 1987, durante conferência do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro. Reproduzido em um artigo do pesquisador e professor Ivair Reinaldim, intitulado “Em torno de uma ação de A Moreninha: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980” (2013), o roteiro rabiscado sobre uma folha de papel – o único documento que restou da ação, segundo Reinaldim – sumariza intervenção realizada pelos artistas Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Márcia Ramos, Barrão, Lucia Beatriz, Enéas Valle, Paulo Roberto Leal, Cláudio Fonseca

e Hilton Berredo na palestra do mentor da Transvanguarda italiana, e porta-voz da correlata retomada da pintura nos anos 1980. A ação envolveu um conjunto de gestos e artifícios desdenhosos da parte dos artistas imiscuídos na plateia, alguns deles disfarçados de garçons, outros vestindo orelhas postiças e um outro assistindo a tudo de costas, por meio de um espelho retrovisor. Apesar de o objeto direto da sabotagem de A Moreninha ter sido o crítico e sua explanação pública, o alvo vislumbrado pelo coletivo era “a plateia local, o circuito local, a arte local”, com seu deslumbramento diante da comodificação da produção artística, como explica Ricardo Basbaum em seu ensaio “Cérebro cremoso ao cair da tarde” (1998).

#### **61. (H) Artoons (2009)**

Série de cartuns de autoria de Pablo Helguera sobre o mundo da arte, com destaque para as reações dos públicos diante da produção artística e do ambiente da arte. Reunidas em três livros produzidos pela Jorge Pinto Books Inc., editora sediada em Nova York, as cenas gráficas foram originalmente difundidas por diversas publicações de arte, em âmbito internacional, da Irlanda ao Brasil, e novos continuam a aparecer regularmente em distintas publicações eletrônicas e impressas. Os cartuns de Helguera foram desenvolvidos inicialmente para o *blog* Artworldsalon.com, hoje desativado. “Artista, educador de museu e homem da cidade (especificamente, a cidade de Nova York), Helguera é um antropólogo amador do mundo da arte”, assim o define András Szántó no prefácio de uma das edições de *Artoons*. Também de acordo com o comentarista, os desenhos e glosas de Helguera são pródigos em captar “as fraquezas, ironias e estupidez ocasional do mundo da arte com uma clareza e economia que apenas um simples desenho a caneta e um pequeno texto podem alcançar”. Cumpre registrar que, além de artista, performer, autor e educador, Helguera foi Diretor da Área de Programas Acadêmicos do Departamento de Educação do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, de 2007 a 20. Atualmente, é professor na Faculdade de Artes Cênicas da New School.

#### **62. (H) Anedotário públicos dos públicos (2020-)**

Série de nossa lavra contendo cem relatos anedóticos redigidos com base nos registros contidos nas peças deste *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-). Resultantes de incursão longitudinal pelas seções e itens do arquivo, as anedotas se desdobram da atenção dispensada por nós – na condição de leitores, espectadores, ouvintes, internautas, quando não de testemunhas oculares – aos atos de recepção documentados e difundidos pelos filmes, vídeos, gravações sonoras, livros, catálogos, projetos, publicações, estudos,



artigos, ensaios, matérias e dossiês jornalísticos, *websites*, posicionamentos divulgados na internet, contos e roteiros reunidos nesta coleção. É dessa disposição em nos fazermos *públicos* dos gestos protagonizados por *públicos* das artes visuais, por intermédio dos dispositivos documentários aqui arrolados e descritos, que surge a noção de *públicos dos públicos*. Inclusive, a elaboração e a circulação das anedotas procuram ampliar o universo dos públicos potencialmente contidos na primeira ocorrência do termo na referida expressão, na medida em que buscam conferir visibilidade e produzir interesse pelas questões emergidas das situações receptivas desencaixadas em artes visuais. As historietas que as reportam sugerem quatro tipos complementares entre si: (1) confrontadores, (2) narradores, (3) obsessivos e (4) arbitrários. O *Anedotário públicos dos públicos* ganhará em breve edição impressa, em forma de livro, pela Publication Studio São Paulo, iniciativa editorial coordenada por Laura Daviña, sediada na Casa do Povo.