

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

DEVIDAS ARTES

PAULA GUERRA E LÍGIA DABUL (EDS.)

Design por Irandina Afonso
Ilustração da Capa por Lua Celina

Publicado em Setembro 2019
Universidade do Porto. Faculdade de Letras
[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]
Porto, Portugal

ISBN 978-989-8969-18-7
Suporte: Eletrónico - Formato: PDF / PDF/A

II.5. Entre a arte e o político: mediação e o apagamento dos limites do campo artístico

II.5. Between art and politics: mediation and the erasure of the limits of the artistic field

Sara de Andrade

Resumo

Através deste capítulo, procuro observar como as reações à arte - e a própria arte em si - são atravessadas por outros fatores como o contexto político e social, as mediações a que a arte é exposta ou as discussões e sentidos produzidos pelos públicos na relação entre espectador e obra. Partindo de um caso limite, a exposição *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*, que foi fechada graças à repercussão negativa que causou, busco entender de que forma atores, palavras e valores atuam no apagamento entre a esferas artística e política.

Palavras-chave: mediação, contexto político, arte.

Abstract

Through this chapter, I want to observe how reactions to art - and art itself - are crossed by other factors such as the political and social context, the mediations to which art is exposed or the discussions and senses produced by the public in the relation between spectator and work. Starting from a limiting case, the *Queermuseu — Cartographies of difference in Brazilian art* exhibition, which was closed due to the negative repercussions it caused, I try to understand how actors, words and values act in the deletion amid the artistic and political spheres.

Key words: mediation, political context, art.

1. Introdução

Em setembro de 2017, as opiniões na esfera pública foram divididas graças à repercussão de uma exposição aberta no mês anterior na capital gaúcha¹¹⁹. A mostra “*Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*”¹²⁰ realizada pelo Santander Cultural, no mês que a instituição promovia o debate

¹¹⁹ Este capítulo resulta do mestrado em sociologia da autora intitulado “Reação, mobilização e produção de sentidos na arte: um olhar sobre a trajetória da exposição *Queermuseu*” na Universidade Federal Fluminense sob orientação científica da Professora Doutora Lígia Dabul.

¹²⁰ *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira* foi uma exposição artística brasileira apresentada no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre. A exposição gerou polêmica devido a inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. Propagadas em redes sociais principalmente pelo Movimento Brasil Livre, essas acusações eram parte de um pânico moral sobre a educação infantil. Por causa de toda polêmica envolvida nessa exposição, qualquer exposição que trabalhasse com temas relacionadas à família, sexualidade, religião etc. poderia sofrer a mesma ação de grupos conservadores. O Santander reagiu às críticas e pressões dos segmentos religiosos e conservadores e cancelou a exposição. A exposição foi aberta no dia 15 de agosto e seguiria até o dia 8 de outubro de 2017, contando com 270 obras que abordavam as questões do gênero e da diferença.

sobre a diversidade, passou um mês aberta recebendo o público normalmente até o dia 6 de setembro, quando um dos visitantes, incomodado com o conteúdo das obras, publicou um texto bastante crítico sobre a imoralidade das obras expostas na mostra. Embora o portal, o *Website Locus Online*, não tenha um grande alcance, a publicação seria rastreada como a primeira de uma série de manifestações negativas e ataques que culminaria com a decisão, por parte da instituição, em fechar a mostra prematuramente.¹²¹

O encerramento provocou novas manifestações, desta vez, de pessoas que se posicionavam contra o fechamento da *Queermuseu*, causando discussões acaloradas na esfera pública, com especial agressividade nas redes sociais, levando ainda pessoas contra e a favor da exposição a se manifestarem nas ruas. Diante de tal contexto, a associação entre defensores da exposição e um posicionamento político à esquerda emerge, aumentando ainda mais a polarização entre opositores e apoiadores da mostra. Muito embora os realizadores da *Queermuseu*, bem como a instituição que a recebeu, em nenhum momento tenham expressado sua orientação política, tal argumento foi mobilizado por diversos atores que se posicionaram contra a permanência da mostra para questionar a validade de sua realização. Onde e de que forma se constrói a associação entre arte e política em relação à mostra? Como o debate sobre a *Queermuseu* é cooptado por uma lógica política polarizada? E de que maneira os limites entre o que é político e o que é artístico sofrem um apagamento no discurso dos atores e na esfera pública? Para entender como os limites do campo artístico se fundem ao de outras esferas da vida social, este artigo parte da polêmica ao redor de uma exposição de arte para observar a interação de pessoas, objetos e palavras na emergência de novos atores que participam da construção de sentido na arte e na maneira que esses sentidos sofrem influência direta do contexto em que são produzidos.

2. Pautas progressistas e a direita conservadora: quando o debate político invade o campo artístico

A exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* era composta por 264 obras de 85 artistas – incluía artistas consagrados como

¹²¹ Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. Disponível em: <http://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-arte-profana-em-porto-alegre/>

Ligia Clark, Candido Portinari, Alfredo Volpi e Adriana Varejão. A proposta da mostra, segundo seu curador, era pensar “questão da diferença sob uma perspectiva queer [...] convergindo para uma questão de gênero”¹²². Com média de público de 700 pessoas por dia, a exposição ficou aberta na capital gaúcha por cerca de um mês, não registrando incidentes até a manhã de 6 de setembro, quando o advogado César Augusto Cavazzola Júnior publicou um texto no site Locus onde acusava o Santander Cultural de promover a pedofilia, pornografia e arte profana em exposição. A partir de então, postagens e comentários nas redes sociais, contrários à exposição, se multiplicaram. Influenciadores digitais passam a se manifestar, reivindicando o fim da mostra; páginas na Internet aconselham o encerramento das contas no banco Santander; o Ministério Público passa a receber notificações sobre o conteúdo da exposição. Frente à grande repercussão e mobilização negativa, principalmente nas páginas do Santander Cultural em redes sociais, a instituição decide encerrar a exposição no dia 10 de setembro, quase um mês antes da data prevista, 8 de outubro. O encerramento da exposição levou manifestantes contra e a favor a protestar no centro de Porto Alegre, havendo enfrentamento com a polícia.¹²³ Até o encerramento da exposição pelo Santander Cultural, não houve qualquer menção significativa à política por parte dos atores, seja dos manifestantes contrários, seja dos apoiadores da mostra. É justamente no dia em que a mostra é encerrada que um dos principais responsáveis por inflamar a discussão nas redes sociais se manifesta, trazendo para o debate a questão política: o Movimento Brasil Livre.

Fundado em 2014, o Movimento Brasil Livre ou MBL, ganhou maior destaque nas manifestações contra o Partido dos Trabalhadores depois da eleição de Dilma Rousseff, entre 2015 e 2016. Ligado aos Estudantes pela Liberdade Brasil (EPL) articulados, por sua vez, à organização internacional Students for Liberty, o MBL realiza, de acordo com seu *site*, iniciativas para formação de grupos de estudantes, cooptados em universidades e escolas, para o desenvolvimento de atividades na defesa da chamada “sociedade livre” (Barbosa, 2017: 6). Ganhando maior destaque nas manifestações pelo

¹²² Gaudêncio Fidelix, curador da exposição, em texto para o jornal ZeroHora. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/08/curador-explica-como-sera-o-queermuseu-nova-exposicao-no-santander-cultural-9867491.html>

¹²³ Protesto em frente ao Santander Cultural termina com briga entre manifestantes, confronto com a PM e dois presos, Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/protesto-em-frente-ao-santander-cultural-termina-com-briga-entre-manifestantes-confronto-com-a-bm-e-dois-presos.ghtml>

impeachment, a partir de então emerge como mobilizador influente da opinião pública, principalmente entre os mais jovens, nas redes sociais, opinando em diversos assuntos de grande repercussão ou de interesse da sociedade civil. Ainda que as principais pautas deste grupo estejam ligadas à defesa de valores e políticas neoliberais, o grupo, bastante influente na Internet e nas redes sociais, se manifesta sobre diversos assuntos, escolhendo sempre uma posição conservadora. Assim, com a repercussão que os debates sobre a *Queermuseu* alcançaram nas redes sociais, o MBL resolve se pronunciar na Internet no dia em que a mostra é encerrada. No vídeo publicado, o integrante do MBL e agora deputado federal eleito, Kim Kataguiri, se manifestou sobre a exposição de maneira similar às críticas feitas pelos primeiros influenciadores digitais; para Kataguiri, no entanto, a ‘esquerda’ era a responsável por promover, através da exposição, a pedofilia e a zoofilia para crianças. Ainda que a mostra ou quaisquer de seus realizadores não tenham se declarado pertencentes a partidos ou simpáticos ao ideário de esquerda, o movimento de associar não só pautas progressistas, mas qualquer ofensiva que destoe da ‘preservação da família’ à esquerda vem, cada vez mais, participando dos discursos de políticos de direita, principalmente com a ascensão de frentes parlamentares regressistas nos últimos anos, em especial, a Frente Parlamentar Evangélica.

Graças ao ‘tamanho’ e ao alcance que as páginas do MBL têm nas redes sociais, o grupo logo é apontado como responsável por toda a manifestação contrária à exposição. Diante disso, assim que a mostra é encerrada, seu curador, Gaudêncio Fidélis, declara em entrevista que o encerramento se deu graças à “intensa investida do MBL [...] muito rapidamente também transposto nas redes sociais com uma narrativa que eles construíram e que é um pouco chocante porque ela não corresponde em nada, absolutamente em nada, com a exposição”.¹²⁴ Ao atribuir à “investida do MBL” a responsabilidade pelos atos dentro da mostra, o curador, para além de relatar os fatos, dá um nome às pessoas que se opuseram, colocando MBL – e dessa maneira, toda a pauta do grupo - como líder de tais ações; muito embora as primeiras críticas de pessoas contrárias à mostra não tenham sido emitidas por integrantes do movimento, ao não distinguir essas pessoas, Fidélis dá ao MBL a dianteira na organização das manifestações de oposição.

¹²⁴Entrevista concedida ao então vereador carioca David Miranda. Disponível em: <https://davidmirandario.com.br/2017/09/entrevista-exclusiva-gaudencio-fidelis-curador-da-mostra-queer-censurada-em-porto-alegre/>

Há ainda um entendimento de que as críticas não se referem às obras, e sim a uma narrativa que é criada pelo MBL nas redes sociais que não corresponde à verdade. Para Fidelis, é através do processo de construção que, em outro momento será por ele denominado “campanha difamatória”, o Santander Cultural é levado à atitude autoritária de censurar a exposição e impedir que as pessoas visitem, e assim julguem, o conteúdo da *Queermuseu*.

Com a permanência de protestos contrários e depois da decisão de encerrar a exposição, grupos e ONGs feministas e em defesa dos direitos LGBT resolvem se pronunciar convocando um ato público em defesa da liberdade de expressão e artística, da democracia e contra as visões políticas que ameaçam os direitos da população LGBT. Na convocatória, argumentava-se que, por meio de “estratégias fascistas”, a “milícia do MBL, a extrema direita e os fundamentalistas” foram responsáveis pelo encerramento da *Queermuseu* que “abordava a temática lésbica, bissexual, bicha, trans e travesti e que discutia estereótipos de gênero e sexualidade em nosso país, ao mesmo tempo que oferecia uma visão sobre as distintas realidades com que convivemos”. Nesse sentido, os grupos que assinam o ato, para além do “repúdio a todo tipo de censura e cerceamento das artes e da liberdade de expressão”, tem uma relação com a exposição graças à proximidade da temática abordada e as pautas pleiteadas, em defesa dos direitos LGBTs. A entrada de grupos LGBT nos debates sobre o encerramento da *Queermuseu*, serve para polarizar ainda mais as discussões ao redor da mostra. Se, por um lado, o MBL afirma que a exposição é uma iniciativa da esquerda, do outro, seus apoiadores enxergam na iniciativa das manifestações contrárias, uma tentativa fundamentalista e autoritária, colocando o MBL e seu conservadorismo como responsável por toda a oposição relacionada à mostra. Nesse sentido, erige-se uma dicotomia entre opositores e defensores da exposição que, dentro desta lógica, passam a ser cooptados por uma oposição que é também política, graças às agendas defendidas por partidos de esquerda – com maior foco na defesa das liberdades sexuais e reprodutivas das mulheres - e de direita conservadora.

Muito embora a polarização entre duas vertentes políticas não seja novidade no país, a ascensão de pautas conservadoras na esfera política nacional vem radicalizando os discursos da direita que, somados à popularização das redes sociais, contribui no aumento da agressividade da opinião pública sobre o posicionamento político. Desta maneira, não raro as

redes sociais se tornam palco de debates acalorados sobre os mais diversos temas que são, contudo, usados com interesses políticos para a defesa de determinadas pautas e agendas.

Acusada de imoral e obscena, as críticas à mostra logo se alinham às pautas conservadoras que vêm sendo reivindicadas por parlamentares brasileiros desde a redemocratização, mas que têm se tornando cada vez mais relevante nos últimos anos, principalmente a partir de 2010. Ainda que os primeiros anos de transição para o regime democrático tenham ficado marcados por um fenômeno que Madeira e Quadros (2017) denominam “direita envergonhada”, onde, em razão da associação com o regime civil-militar, parlamentares evitavam assumir seu posicionamento à direita, aos poucos, com a mudança geracional e de perfil dos deputados federais, parlamentares voltam a manifestar a simpatia com o viés direitista, traçando novas pautas que passam a identificar a direita no Brasil.

Avaliando os discursos e comportamentos de congressistas, bem como de atores sociais igualmente comprometidos com a pauta conservadora entre os anos de 2011 e 2015, os autores sugerem que a “reação conservadora” às pautas “progressistas” aciona a defesa de valores tradicionais como emblema para que lideranças políticas possam mobilizar, sem maiores constrangimentos, a categoria da direita (Madeira e Quadros, 2017: 4). A confluência dessa reação conservadora e o ganho de espaço que essa agenda teve nos últimos anos podem ser parte determinantes para a atmosfera de polarização política em que o país passa a funcionar.

Outro ponto fundamental para entender o avanço das pautas conservadoras e sua associação com a direita política é observar a guinada conservadora que sofreu a composição da câmara: nas eleições de 2014, por exemplo, o Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar, ou Diap, revelou em seu levantamento o aumento considerável de militares, religiosos, ruralistas e uma redução no número de deputados eleitos ligados à defesa de causas sociais.¹²⁵ Diante desse quadro, Madeira e Quadros argumentam que parte da explicação para o avanço da mobilização conservadora está justamente no aumento de pautas progressistas introduzidas com êxito durante a última década. Nesse sentido, tal sucesso pode ter servido como

¹²⁵ Congresso eleito é o mais conservador desde 1964, afirma Diap. Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,congresso-eleito-e-o-mais-conservador-desde-1964-afirma-diap,1572528>

impulsionador para a defesa de bandeiras até então pouco questionadas, como por exemplo, a definição tradicional de família (Madeira & Quadros, 2017: 5).

Tanto a mudança da relação entre atores políticos e religiosos, iniciada com o processo de redemocratização, quanto a transformação considerável no mapa religioso do Brasil, que vê decair o número de brasileiros associados ao catolicismo na medida em que aumenta o contingente de pessoas que se filiam a outros credos cristãos, são fatores que concorrem para o aumento da representação evangélica de origem pentecostal na esfera política. Para pastores, líderes religiosos e fiéis, quando o jogo político vir a pôr em xeque valores e interesses evangélicos, cabe aos fiéis votarem em líderes indicados pelas igrejas para que se façam representar seus desejos no parlamento (Madeira & Quadros, 2017: 7).

Muito embora tenhamos assistido à articulação da Frente Partidária Evangélica, ou bancada evangélica, e seu crescimento como um fenômeno recente, a política da direita evangélica teve suas bases prefiguradas anteriormente aos processos de redemocratização, já na década de 70, quando líderes de diversas denominações adotam a necessidade de uma postura política ativa frente ao reconhecimento de uma crise moral aguda. Essa postura surge diante de um fenômeno identificado por várias dessas denominações como uma “onda de imoralidade” e faz com que uma direita evangélica embrionária identifique como “nosso terreno” as pautas relacionadas a moralidade, sexualidade e comportamento de gênero (Cowan, 2014), justamente os temas de que trata a *Queermuseu*.

Nesse sentido, há de se considerar que a proposta curatorial da *Queermuseu* guarda proximidade com as pautas combatidas por líderes religiosos e políticos de inclinação evangélica. Se para seus realizadores a *Queermuseu* inaugurava de maneira definitiva o debate sobre gênero e sexualidade no país, há de se verificar, contudo, que tais temas são lidos como terrenos problemáticos de discussão, entrando em conflito com interesses de grupos religiosos e conservadores que, como já discutido aqui anteriormente, ocupam espaço cada vez maior não só congresso, mas na sociedade, com o aumento da adesão de brasileiros a religiões de raiz neopentecostal. Outro ponto de relevância nesta análise reside no fato de que, a despeito da natureza crítica das obras, algumas das imagens vinculadas aos discursos de opositores faziam, de fato, parte das obras,

podendo ser facilmente cooptadas por uma narrativa que defende o caráter ímoral' da exposição. Nesse sentido, tais objetos somados à proposta de discutir a sexualidade e o "queer" constituiriam, por si só, pontos de divergência e conflito, dentro de uma lógica conservadora que enxerga nas iniciativas de combate à homofobia ou da discussão dos papéis de gênero no espaço social, uma ameaça grave a valores fundamentais da sociedade.

No entanto, ainda que entendamos o avanço do conservadorismo no cenário político atual, cabe perguntar de que forma grupos de inclinação política obtiveram tanta influência na esfera pública em relação a uma opinião de arte. Não estamos tratando aqui de notas pessoais de opositores à exposição, expondo sua opinião sobre o assunto, mas da mobilização de um grande número de pessoas que, mesmo sem conhecer a mostra, organizaram protestos contra a instituição que a recebeu, mostrou sua indignação nas redes sociais e foi responsável por encerrar uma exposição de arte sem antes tê-la visitado. Para entender esse contexto, é preciso olhar mais de perto as práticas propostas pela arte contemporânea e os novos atores, que entram em cena na medida em que o campo artístico vai se transformando.

3. Os novos atores da arte contemporânea

Atualmente, é difícil pensar em objetos, quaisquer que sejam, que não possam aparecer dentro de um museu ou galeria de arte contemporânea; desde urinóis, inspirados por Duchamp, passando pelas latas de sopa Campbell de Andy Warhol e pelos mais diversos objetos, os museus e galerias da nossa época estão repletos de itens que poderiam ter sido tirados da casa de uma pessoa comum. Graças às críticas às convenções institucionais iniciadas nas décadas de 1960 e 1970, trabalhos como instalações efêmeras, proposições em que objetos manufaturados figuram como obras de arte completas, performances e respostas a condições específicas, como a incorporação de elementos que não seriam tratados como arte se fora de determinado cenário, passam a ser considerados pelas instituições, artistas, curadores, galeristas, etc., como carregadas de valor artístico. Ao tomar as circunstâncias em que o trabalho é produzido como componente desse trabalho, os artistas passam a produzir um corpus cada vez maior de obras que não podem ser entendidas isoladamente, uma vez que o contexto é, de fato, um elemento componente da proposta artística (Buskirk, 2005: 165).

A diversidade dos materiais que agora passam a compor a paleta de escolhas do artista e a contingência ou caráter transitório que os objetos de arte passam a assumir revelam ainda alguns pontos importantes operados pela práxis artística contemporânea. Se até meados do século XX toda a produção da arte visual estava baseada em um número restrito e limitado de materiais (óleo, pastel, lápis, carvão, gesso, madeira, bronze, pedra, etc.), a arte contemporânea, que instaura como norma a transgressão da forma artística, vê crescer também o emprego de novos materiais ou novas formas de apresentação. É dessa maneira que materiais antes jamais pensados como “artísticos” começam a aparecer em objetos de arte, inaugurando com eles novas associações profissionais (Heinich, 2014). Nesse sentido surgem questionamentos acerca dos procedimentos de conservação, restauro e transporte das obras – como deve proceder, por exemplo, um restaurador frente a uma obra composta por materiais orgânicos, como leite, frutas, etc.? – ao mesmo tempo que se inaugura a possibilidade de uma natureza transitória para os objetos de arte, que passam a poder ter uma duração limitada.

Essas transformações impactam não só no ‘formato’ que assumem as obras de arte, mas também na maneira como os públicos se relacionam com elas. Assim como na passagem da arte clássica para a arte moderna, que fez surgir diversos novos atores que se ajustavam ao novo paradigma estético – tais como críticos de arte, curadores, galeristas e marchants – a arte contemporânea passa a exigir, progressivamente, a participação de atores que ‘mediam a relação entre espectador e obra de arte. Essas mediações, que dificilmente existiriam na arte clássica e moderna, se tornam cada vez mais necessárias na medida em que a obra se afasta do senso comum e das expectativas dos públicos. Quanto mais autônomo se torna o campo da arte contemporânea, mais independente das regras ou expectativas também se tornam as obras, o que explica a quantidade cada vez mais numerosa de mediadores. Por não consistir mais exclusivamente em um objeto, mas em todo um conjunto de operações, ações e interpretações provocadas pela proposta do artista, essa transgressão ao cânone é a principal razão pela qual muitos permanecem *outsiders* sem sequer compreender o que precisa ser compreendido.

As mediações podem pertencer a diversas categorias, desde curadores, críticos de arte e galeristas a palestrantes, corretores de seguro,

fotógrafos, entre outros; elas podem ser instituições, como museus e galerias, objetos, como molduras, fotografias, catálogos, vídeos, arquivos, podem ser palavras, como textos, livros, teses; mediações podem ser imagens e suas reproduções e até números, como as datas das obras (Heinich, 2014: 380). Para além dessas categorias de mediação, Heinich apresenta uma última, a das representações mentais específicas às várias categorias de atores; estas, ao contrário das pessoas, instituições, objetos, palavras e imagens, não podem ser diretamente observadas, elas são percebidas apenas através dos comentários sobre as obras ou, às vezes, por gestos, como no caso do vandalismo. Esses limites mentais são, para a autora, classificações genéricas que representam mediações de arte que determinam a introdução de uma obra em uma categoria ou seu posicionamento em uma escala de valores (Heinich, 2014).

Assim, se percepções anteriores da arte previam a centralidade de apenas um elemento – a obra de arte – ou de uma relação – a relação entre arte e espectador - Heinich, no entanto, sugere que a medição deve ser o terceiro item central para se compreender a arte contemporânea (2009: 21). A autora salienta que, ao tornar perceptíveis o papel dos mediadores, também tornamos explícita a lógica por trás das representações da arte e valor que governam as escolhas no mundo da arte. Dessa forma, não é possível pensar em intermediários passivos que apenas “mediam” o encontro entre arte e espectador, mas em mediadores ativos, responsáveis por traduções e operações que concorrem como “co-criadores” de arte e de público (Heinich, 2009: 29).

Dessa maneira, para que possamos entender as reações que levaram ao encerramento da *Queermuseu* em Porto Alegre, é preciso considerar não só as referências mobilizadas pelos atores para a interpretação das obras, mas também a mediação a que foram expostos. Se se considerar como mediações os discursos, palavras e, como afirma Heinich, as representações mentais que se dão ao redor do(s) objeto(s) de arte, e ainda, se tais mediadores são passíveis concorrer como ‘co-criadores’, assim como curadores e galeristas, para a produção de sentido na arte, devemos considerar como centrais neste caso a atuação de “influenciadores digitais”¹²⁶. Nessa categoria, incluímos aqueles que escreveram textos ou gravaram

¹²⁶ Do inglês “digital influencer”, o termo denomina pessoas, grupos ou personagens que, bastante populares nas redes sociais, têm a capacidade de influenciar um número massivo de outros usuários.

vídeos sobre a exposição, acusando-a de blasfema e imoral. Assim como os curadores e críticos, esses atores foram fundamentais para a reação do público a tal exposição, graças à sua mediação. Ainda que influenciadores digitais sejam atores inteiramente novos no processo de mediação entre arte e espectador, em um contexto em que a arte incorpora, cada vez mais, a presença de mediadores em sua práxis, não é absurdo propor que grupos políticos, como o MBL por exemplo, tenham atuado como mediadores, a partir do fato de que sua atividade transforma o conteúdo, os discursos, palavras e molduras pelas quais a arte é interpretada, atingindo pessoas que passam a ter contato com as obras através desse recorte re-interpretativo.

4. Ética e estética: julgamento moral *versus* valor artístico

Apesar do contexto polarizado que cerca o encerramento da exposição, o olhar que os públicos dirigiram à mostra e, nesse sentido, o valor que norteou a opinião individual sobre o que era exposto, se inscreve em uma lógica que contrapõe a explicação dos especialistas ao julgamento do valor artístico pelo público leigo.

Esse desacordo no olhar lançado ao objeto de arte por vezes surge do descompasso entre as referências mobilizadas para interpretar a obra de arte por iniciados e não iniciados. Enquanto para os primeiros o referente acionado na análise do objeto de arte é a história da arte – altamente especializada e que ultrapassa a cultura escolar -, para os não iniciados os objetos que não apresentam características canônicas de uma obra de arte tendem a ser lidos em critérios pautados por valores do mundo ordinário (Heinich, 2011: 89). Dessa maneira, da mesma forma que leigos apresentam dificuldade em compreender obras que parecem atentar contra valores morais arraigados, os iniciados não compreendem a incompreensão dos leigos.

Para Bourdieu (2007: 10), ao circunscrever de maneira cada vez mais intensa a referência à sua própria história, a arte exige ser referida não de acordo com a realidade representada ou designada, mas ao seu universo próprio no passado e no presente. Esse processo é acelerado a partir da arte moderna, onde a transformação da estética é produto de uma intenção artística que prioriza o modo de representação sobre o objeto representado, exigindo do espectador uma atenção exclusiva à forma que, em relação aos antigos modos de representação, essa exigência era apenas parcial.

Assim, a “estética popular” caracterizada por uma “subordinação da forma à função” perde espaço na interpretação artística na medida e que se baseia na afirmação da continuidade da vida pela arte e recusa qualquer espécie de experimentação formal; a ascensão do primado da forma sobre a função tende a colocar o público popular à distância, uma vez que este não seria portador da linguagem necessária para decodificar o jogo da interpretação estética. Enquanto para a teoria estética o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única forma de reconhecer a obra de arte como autônoma, os indivíduos das classes populares que consideram necessária a existência de uma função para a arte – nem que seja a de signo – tendem a manifestar seus julgamentos em referência às normas da moral ou do decoro; nesse sentido, sua apreciação refere-se a um sistema de normas cujo princípio norteador é sempre ético (Bourdieu, 2007: 12).

Ao pautar seu julgamento por questões morais, os opositores da *Queermuseu* operam uma segunda dicotomia, dessa vez entre julgamento ético e estético: enquanto os realizadores da exposição, em especial seu curador, insistem em interpretar esteticamente as obras acusadas de imoralidade, grupos opositores como o MBL usam o julgamento moral para fundamentar o discurso contra a exposição. Dessa maneira, o que é lido como uma reflexão sobre práticas sexuais existentes, no caso da pintura de Adriana Varejão ou ainda como releituras críticas de temas canônicos da história da pintura por profissionais do mundo da arte¹²⁷ - informados dos referenciais especializados que tais obras requerem para sua decodificação - acabam por ser interpretados como incentivo a práticas sexuais reprimíveis ou ao vilipêndio religioso, para aqueles que, desconhecedores dos paradigmas da práxis contemporânea, fundamentam sua leitura nos cânones artísticos tradicionais, interpretando ‘ao pé da letra’ as imagens retratadas.

As rejeições, embora não coerentes com um discurso artístico ou estético, não são, contudo, desprovidas de sentido; elas apelam para valores outros que não de ordem artística, mas testemunham emoções fortes o suficiente para engendrar argumentos que se reportam a valores bastante legítimos em outras circunstâncias (Botelho, 2011: 16). Na falta de uma sintonia de registros, artistas e curadores afastam os questionamentos

¹²⁷ Interpretações feitas pelo curador da exposição em entrevista. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/23/na-cpi-dos-maus-tratos-curador-do-queermuseu-diz-que-obras-censuradas-foram-roubadas-do-contexto_a_23286698/?utm_hp_ref=br-queermuseu.

apontando que as críticas não correspondem ao conteúdo das obras. Indagado quanto o conteúdo da crítica, o curador Gaudêncio Fidélis defende que não há nada na exposição que corresponda às acusações.¹²⁸ A indignação do grande público invoca valores que, não se referindo aos problemas específicos da criação artística e sua história, levam os especialistas a não a reconhecer como pertinente, recusando-a de saída. O requisito de se mobilizar elementos estéticos, artísticos e específicos da história da arte, necessários para apreciar a arte contemporânea, forma um universo particular restrito que não encoraja a abertura àqueles que não dominam suas referências. Antes de constituir um ataque, as rejeições à arte contemporânea são uma defesa à agressão sentida por seus acusadores: a agressão contra os valores artísticos que aprenderam a respeitar.

Para além da disputa entre paradigmas estéticos, há na oposição criada pela proximidade das pautas progressistas às questões abordadas pela *Queermuseu* e por sua vez, no antagonismo da agenda progressista à defesa de valores morais, defendidos pela direita do MBL, uma disputa entre duas éticas distintas, a primeira ligada aos valores morais tradicionais e a segunda que apela para a liberdade artística. Tal observação vai de encontro à diferença de argumentos acionados por defensores e opositores ao *Queermuseu*, uma vez que o dissenso está ancorado em percepções éticas diferentes da interpretação das obras de arte.

Para além do descompasso entre duas éticas distintas, cabe salientar que há, no ataque a uma estética, – e nesse caso, não só as formas de representação, mas também os temas dos quais a arte trata, se tornam componentes desta estética – também um ataque a uma moralidade. Na medida em que as convenções artísticas carregam consigo uma estética que se torna, não só o padrão a partir do qual a beleza e a capacidade artística são julgadas, mas também agregam em suas características o que é percebido como belo, moral e natural, uma peça/exposição que viola as unidades convencionais do que é entendido como arte, não é simplesmente diferente, mas de mau gosto, imoral, feia, etc. (Becker, 1977: 218). Isso se dá porque as pessoas não experimentam suas crenças estéticas como convenções artísticas, mas como percepções do que é “adequado”, “bom”,

¹²⁸ Interpretações feitas pelo curador da exposição em entrevista. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/11/23/na-cpi-dos-maus-tratos-curador-do-queermuseu-diz-que-obras-censuradas-foram-roubadas-do-contexto_a_23286698/?utm_hp_ref=br-queermuseu

“belo”. Segundo Becker (Ibid.) a regularidade com a qual as pessoas reagem negativamente às grandes mudanças nas convenções artísticas sugere uma relação íntima entre crença moral e estética.

Nesse sentido, o ataque à *Queermuseu*, ligado à popularização do conservadorismo moral, por sua vez infiltrado na agenda política por meio das bancadas parlamentares repletas de lideranças evangélicas e com grande poder de influência, serve como motor para a disputa entre agendas políticas progressistas e conservadoras, que acabam por adentrar o campo artístico a partir da polêmica criada por grupos políticos sobre uma exposição. Dessa forma, assistimos ao surgimento de novos atores que passam a desempenhar um papel decisivo na mediação da arte, ao mesmo tempo que funcionam como via que possibilita a fluidez entre os discursos sobre arte e política que, dentro do contexto sócio-político que emerge, acaba por contribuir para o esmaecimento das fronteiras entre os dois campos.

5. Considerações finais


A grande reação negativa à *Queermuseu* não foi a primeira, nem uma das poucas vezes em que a história da arte registrou a rejeição do grande público. No entanto, o contexto no qual a exposição emergiu somado à atuação, cada vez maior, das mediações na arte contemporânea, colaborou para que os limites entre o que é artístico e o que é político, sofressem um apagamento, mesclando valores, palavras e sentidos. Através da trajetória deste caso singular, é possível acompanhar a maneira como os sentidos da arte são plasmados na relação entre público, mediação e objeto de arte, e como essa relação é vazada pelo contexto social, político e histórico no qual emerge. A *Queermuseu* e os eventos que contribuíram para seu encerramento, acabam por expor uma gama de relações entre pessoas e objetos no mundo artístico que evidencia o papel, cada vez mais influente, das mediações para a arte contemporânea. Esse papel, que neste caso extrapola o campo artístico, foi fundamental na construção de interpretações e sentidos que, fugindo ao controle dos profissionais da arte, foi responsável por encerrar uma exposição e atualizar discursos e valores dentro de um cenário político bastante polarizado.

Longe de apresentar atores legitimados e legitimadores do campo artístico – tais como críticos, curadores, museus, galerias, dentre outros – a mediação começa a assumir novas formas que atravessam a atuação de

profissionais da arte para participar como co-criadores, responsáveis por construir uma narrativa que entra em choque com a proposta inicial de artistas, curadores e instituições, e influencia na forma como os públicos interpretam e se relacionam com a arte. Para além desses novos mediadores, as redes sociais e a Internet fazem surgir uma nova forma de público que, descorporificado, difere dos públicos “tradicionais” pela forma da visita. Se até então o público era aquele que participava presencialmente, visitando a exposição, com a democratização da Internet e a mediação desses novos atores, as pessoas passam a ter acesso aos produtos da arte através de diversos dispositivos digitais. A polêmica causada pela exposição sinaliza ainda o enredamento da arte com as novas formas de cultura massivo-popular, as indústrias culturais, as tecnologias de informação e comunicação. Se por um lado, essa mesclagem aparece como uma adaptação do sistema de arte à lógica cultural hegemônica, por outro lado, mediatização e a mercantilização da cultura faz esmaecer os limites da arte frente a outras esferas da vida social.

Referências Bibliográficas

- Barbosa, J. R. (2017). A 'Escola Sem Partido': grupos políticos e empresariais e o ativismo político liberal-conservador no Brasil atual. *Mouro: Revista Marxista (Impresso)*, v. Ano 8, pp. 85-104.
- Becker, H. (1977). *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar.
- Botelho, I. (2011). Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 12 (maio/agosto).
- Bourdieu, P. (2007). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk.
- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Cowan, B. (2014). 'Nosso Terreno': crise moral, política evangélica e a formação da 'Nova Direita' brasileira. *Varia História Belo Horizonte*, v. 30, n. 52, pp. 101-125.
- Heinich, N. (2009). L'art à l'épreuve de ses médiations. *Association Médium*, N.º19, pp. 21-35.
- Heinich, N. (2011). Arte contemporânea exposta a rejeição: Contribuição a uma sociologia dos valores. In Botelho, I. (Org.). *Revista Observatório Itaú Cultural*, n. 12 (maio/agosto), São Paulo: Itaú Cultural.
- Heinich, N. (2014). Práticas da Arte Contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia e Antropologia*, vol. 4, nº 2, pp. 373-387.



Madeira, R. M., & Quadros, M. P. R. (2017). Da direita envergonhada às bancadas evangélica e da bala: caminhos da representação política do conservadorismo no Brasil. In *ANPOCS – 41.º Encontro Anual*. Caxambu: Anpocs.