

CONTRAPÚBLICO E PÚBLICO DISCURSIVO COMO PONTOS DE PASSAGEM

Derivando *tipos* dos atos de recepção
em artes visuais no Brasil dos anos
2010

Diogo de Moraes Silva*

RESUMO

Disposto a lidar com problemáticas pautadas por ações de repúdio às artes visuais no Brasil, na década de 2010, este artigo investe na ideia de “atos de recepção” como forma de trazer para o primeiro plano a agência dos públicos detratores, discutindo-a com base em um projeto compreensivo do fenômeno. Para isso, recorre à teoria de Michael Warner acerca do “contrapúblico” e do correlato “público discursivo”, mobilizando-os como conceitos favoráveis ao reconhecimento, à descrição e à análise de gestos performativos atrelados à discursividade e à esfera públicas. Tomando como exemplo os casos envolvendo a 31ª Bienal de São Paulo (2014) e a

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Identificador ORCID 0000-0001-5124-1355. Contato: diogodemoraes@gmail.com

exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), a presente abordagem busca pensar a circulação e a reflexividade adquiridas pelos trabalhos artísticos, enunciados curatoriais e agendas sociopolíticas privilegiados por esses eventos artísticos entre públicos que se mostraram hábeis em elaborar e difundir versões abominadoras dessas “textualidades”, a ponto de produzirem efeitos reais na sequência, ou mesmo na interrupção, das mostras. A movimentação das noções warnerianas, e a aproximação delas com as situações relatadas no texto, permitem-nos ensaiar a cunhagem de *tipos* voltados a representar os fulcros discursivos das condutas e retóricas indecorosas praticadas publicamente por atores de perfil reacionário diante de produções artísticas de viés progressista.

PALAVRAS-CHAVE

Artes visuais, Contrapúblico, Michael Warner, Público discursivo, Recepção artística

COUNTERPUBLIC AND DISCURSIVE PUBLIC AS CROSSING POINTS

Deriving *types* of artistic-visual reception acts in
Brazil in the 2010s

ABSTRACT

Willing to deal with issues based on repudiation actions of the visual arts in Brazil, in the 2010s, this article invests in the idea of “reception acts”. In this way, it brings to the foreground the agency of detractor publics, discussing it based on a comprehensive project of the phenomenon. For this, it uses Michael Warner's theory about the

“counterpublic” and the correlate “discursive public”. These are mobilized as concepts favorable to the recognition, description and analysis of performative gestures linked to public discursiveness and the public sphere. Taking as an example the cases involving the 31st Bienal de São Paulo (2014) and the exhibition “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017), this approach seeks to think about the circulation and reflexivity acquired by artistic works, curatorial statements and sociopolitical agendas privileged by these artistic events among audiences. It focuses on those who proved to be able to elaborate and disseminate abhorrent versions of these “textualities”, to the point of producing real effects in the sequence, or even in the interruption, of the exhibitions. The movement of Warnerian notions, and their approximation with the situations reported in the text, allow us to rehearse the coining of *types* aimed at representing the discursive fulcrum of the conducts and unseemly rhetoric publicly practiced by actors with a reactionary profile in the face of artistic productions with a progressive bias.

KEYWORDS

Artistic reception, Counterpublic, Discursive public, Michael Warner, Visual arts

Introdução

Nos anos 2010, no Brasil, diversos episódios envolvendo atos de recepção abertamente antagônicos a manifestações representativas das artes visuais questionaram, com inédita veemência, 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 instâncias da recepção e do repúdio em um mesmo gesto, frustrando as expectativas de que esses bens e oportunidades fossem acolhidos pela audiência – aposta geralmente 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 termos progressistas e, também, de que estes fazem valer o direito da liberdade de expressão.

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 como reagir à altura do levante reacionário.¹ 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” o seu principal emblema de execração. Antes disso, porém, a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, já havia sofrido sistemática campanha de rejeição orquestrada pelo Instituto Plínio Corrêa de Oliveira – IPCO,² organização católica da sociedade civil de

1 A esse respeito, o historiador da arte Sérgio Bruno Martins (2018: 27) afirma que “no Brasil de 2017, [...] artistas, curadores e instituições [viam-se] perdidos e assustados numa escuridão repleta de fantasmas demasiado reais”. Valemo-nos dessa mesma observação para nomear artigo publicado por nós (Silva 2022a).

2 Abordamos essa campanha em outro artigo recente, publicado no dossiê sobre “guerras culturais” organizado por nós e Pablo Ortellado para o periódico *Políticas Culturais em Revista* (Cf. Silva 2022b).

declarada vocação tradicionalista, 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.³

O fato de os detratores da arte, na conjuntura em questão, compartilharem diversas características dos “contrapúblicos” – no sentido performativo, indecoroso e, não raro, hostil que Michael Warner (2005: 119) atribui à “contrapublicidade” (*counterpublicness*) – suspendeu a vinculação exclusiva do termo aos públicos de perfil progressista, como nos casos priorizados e discutidos pelo autor no livro *Publics and Counterpublics*. Admitimos que, a princípio, nos parecia inapropriada a utilização de um conceito que, em sua mobilização pela teoria feminista, por exemplo, se voltava a refletir a organização política de grupos sociais subalternos na esfera pública – embora a argumentação de Nancy Fraser (1997) a esse respeito acabe substantivando o contrapúblico e conferindo-lhe caráter apenas “reformista”, conforme a crítica de Warner à autora (2005: 119). Hoje, todavia, entendemos que o conceito é passível de alguma reversibilidade, podendo ser movimentado em circunstâncias nas quais os protagonistas não sejam marcados pela opressão ou

3 Cumpre evocar também “Heartbeat” [Batida do coração], exposição monográfica da artista estadunidense Nan Goldin, ocorrida 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, 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 o seu fechamento.

subalternidade. Também a revisão do conceito efetuada por Camila Rocha e Jonas Medeiros (2020), a partir das intervenções de choque exercidas por atores de extrema-direita no cenário público brasileiro, faculta-nos a viabilidade de utilizá-lo para compreender as *formas* de atuação discursiva de personagens sociais não necessariamente subalternos.

Mas, como temos formulado com Cayo Honorato,⁴ 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 discursiva e performativa. A reversibilidade talvez não se cumpra por completo, ou não de forma coesa, uma vez que corresponde ao movimento que vai da ascensão de ultraconservadores na cena pública – os quais, a exemplo dos LGBTQIA+, também saem do armário para irromper na esfera pública – à disjunção entre as instâncias *normativa* e *descritiva* que a noção parecia capaz de articular e fazer conviver, ora relativizada. Ou seja, *nem todos* os padrões performativos verificáveis nos contrapúblicos analisados de forma prioritária por Warner (2005) em seu estudo – focado no acompanhamento em minúcias dos públicos *queer* – podem ser encontrados nos detratores de exposições de arte acompanhados de perto por nós, como veremos.

Não é que Warner não se refira, por exemplo, aos fundamentalistas cristãos, que também formulam interpretações oppositoras de suas identidades, organizando-se por protocolos

4 Cf. Honorato e Silva (2021).

alternativos e indecorosos. Referindo-se a eles, Warner afirma que “tais públicos são de fato contrapúblicos, em um sentido mais forte do que aquele abrangendo subalternos com um programa reformista” (Warner 2005: 119). A afirmação reconhece tais fundamentalistas como contrapúblicos “em um sentido mais forte” do que o público subalterno feminista. Entretanto, Warner não a desenvolve no livro, embora afirme em entrevista recente que sua pesquisa atual é sobre “como os primeiros evangélicos podem ser entendidos como um tipo de contrapúblico” e, ainda, que “a *alt-right* pode ser vista como uma versão disso [do contrapúblico]” (Warner 2018). De toda forma, este é o sentido do termo que ele termina defendendo no livro: os contrapúblicos têm noção de seu *status* subordinado; o horizonte cultural contra o qual se opõem não é só o do público geral, mas o de um público dominante; sua oposição não se limita a um conflito de ideias, mas se estende aos gêneros discursivos e aos modos de endereçamento; o discurso que o constitui não é apenas alternativo ao público dominante, mas considerado como hostil ou indecoroso; sua relação conflitiva com o público dominante traz para um primeiro plano o caráter poético-expressivo de seu discurso (Warner 2005: 119-120).

Em contrapartida, a desarticulação entre o que, de um lado, a categoria *contrapúblico* sugere como padrões a serem verificados e, de outro, a sua capacidade de *abrir caminho* para a descrição empírica de condutas discrepantes frente aos códigos e às 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 em acirrado desacordo com os programas artísticos e institucionais. Fazemos em relação ao “contrapúblico reacionário”, por assim dizer, o que Warner faz no livro mencionado com respeito ao contrapúblico *queer*, qual seja, seguir os seus movimentos de perto, desdobrando-os e buscando compreendê-los. Intermediado pelo *Arquivo Mediação Documentária – AMD* (2012-), que apresentamos na terceira seção do artigo, esse exercício se beneficia significativamente de outra noção também trabalhada por Warner (2005: 66) no mesmo estudo, a saber, a de *público em sentido discursivo* – ainda que o autor não utilize exatamente essa construção verbal.

Para estruturar a abordagem acerca do que chamamos de “ato de recepção”, com a performatividade que lhe é própria, iniciamos a discussão pela (1) modulação *discursiva* do público, (2) revisando na sequência a noção de contrapúblico à luz de um exemplo específico de rechaço a manifestações das artes visuais, para, por fim, (3) tratar dos tipos deriváveis dos atos de recepção registrados nas peças do *AMD*. Nossa aposta é a de que as caracterizações provenientes desse exercício sejam propícias à representação e à produção de legibilidade para atos de recepção alheios às categorias consagradas pela história da arte no que tange às posições ocupadas pelos públicos na relação com as obras de arte, tais como *espectador*, *participante*, *interator* e *colaborador*. “Contrapúblico”, portanto, nos serve muito mais de inspiração e instrumento para descrever, desdobrar e tipificar atos de recepção opacos no domínio das artes visuais, do que de forma de categorização propriamente dita desses atos.

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 performados por personagens da cena *queer* na esfera pública, em franca dissensão 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 idiosincráticos 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 outros tipos, com base na natureza das atividades dos públicos junto, e em contraposição, à produção e à difusão das artes visuais.

1. O público discursivo

Em *Publics and Counterpublics*, capítulo central de seu livro homônimo, Warner (2005: 65-66) chama atenção para três diferentes acepções do substantivo *público*, alusivas a formas específicas de implicação dos civis em configurações coletivas. A

primeira se pronuncia em termos generalizantes, sendo “o público” sua denominação corrente (grifo do autor).⁵ Este representa uma espécie de “totalidade social”, algo como “os civis em geral”. 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 especificidades 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 (Warner 2005: 66). Esse significado de cunho tangível abrange, a título de exemplo, indivíduos reunidos em espetáculos teatrais, exibições 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 e nem tampouco a 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

5 Os trechos em língua estrangeira aqui citados têm tradução nossa.

estes ser tomados em chave ampliada, de modo a também abarcar imagens, filmes, vídeos, peças sonoras, entre outros objetos semânticos dissemináveis (Warner 2005: 66, 68, 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 (*Ibid.*: 78).

Os efeitos que essas textualidades não pessoais, endereçadas a desconhecidos, possam produzir em seu público dependem exclusivamente da *atenção* a elas dispensadas, 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 (Warner 2005: 100). Nesse caso, o substantivo em discussão passa por uma espécie de *des*-substantivação, em que pese a 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 o Parlamento assume novas funções, modificando assim o sistema de governo. Porém, a esfera pública não diz respeito ao Estado, muito pelo 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: 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: 89).

Contudo, embora enquadrado pela cidadania burguesa e por seu modelo liberal de intercâmbio entre indivíduos pretensamente autônomos, 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 através dos periódicos, entre

outras mídias impressas,⁶ 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 ideia de um público discursivo adquiriu, por sua vez, posição privilegiada e influente no repertório cultural da modernidade, cruzando fronteiras e períodos. Warner (2005: 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 portam-se como indivíduos independentes; portanto, uma atividade entre estranhos que dedicam seu tempo e atenção a páginas, tópicos e preocupações coincidentes (*Ibid.*: 75). Esse ambiente textual compartilhado por incógnitos propicia a emergência de *outra concepção comunitária*, algo que Jacques Rancière (2005: 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

⁶ Entre essas outras mídias, pode-se considerar os panfletos, as folhas volantes em geral, os cartazes, os folhetins e as reproduções de relatos escritos acerca de temas de interesse comum, sem falar dos livros.

à trajetória delineada pelos textos, permite-nos vislumbrar o tipo de “entidade social” ensejado por eles (Warner 2005: 11-12).

Cabe indagar, todavia, 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.⁷ Essa interrogação aparece já na Introdução do livro de Warner (2005: 09), 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: (i) 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?; e (ii) 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 físico específico, em determinado horário, reunindo-se na sala de projeção?

Antes de tentar responder a essas questões, consideremos o que afirma o autor acerca do “conceito moderno de um público

7 Para uma abordagem detalhada acerca do modo de funcionamento da esfera pública burguesa, assim como das mudanças de estrutura que ela sofre com o advento do Estado de bem-estar social, de um lado, e da indústria cultural, de outro, ver Habermas (2014).

[discursivo]” e do descolamento que este experimenta a partir de seu ambiente e período primeiros, resultando em sua proliferação e adaptação a tantos outros. 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”. 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 públicos [discursivos]” e a “mudança [que promoveram] nas condições de comunicação”, no sentido de transpor formas locais de controle comunicativo. Daí a sugestão do autor de que o público discursivo seja pensado numa “dimensão metacultural”,⁸ contrabalançando à injunção epistêmico-cultural dos centros metropolitanos as possibilidades descortinadas por sua incorporação pelas periferias coloniais (Warner 2005: 10-11).

Já a busca por respostas acerca 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 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 auxiliar-nos 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

8 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 Sérgio Costa (2002).

correlata *reflexividade* essenciais ao fenômeno da publicidade (*publicness*).

Quanto ao primeiro recurso, vale parafrasear o enigma evocado por Warner, “do ovo e da galinha”, 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 potencial interesse 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 a ele dispensa (Warner 2005: 68, grifo nosso).

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-semântico-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, a eles dedicam sua atenção. Atenção que, importa dizer, prescinde de uma “qualidade cognitiva” preestabelecida ou ideal. Noutros termos, é indispensável que haja alguma forma de “captação ativa” (*active uptake*) por parte do fruidor, mesmo que esta seja sonolenta (Warner 2005: 88). Destarte, também o modorrento leitor de gazeta, largado na poltrona da sala de sua casa, bem como o semidesperto espectador de cinema, que depois do 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 produz-se temporariamente de maneira *voluntária*, “independentemente das instituições do Estado, das leis, das estruturas formais de cidadania, ou de instituições preexistentes”. Por esse motivo é reconhecido como “soberano em relação ao Estado”, e também frente aos ditames do capital – ainda que não esteja isento das pressões de ambos (Warner 2005: 68). 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.

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” (Warner 2005: 69). Tal confiança na dinâmica discursiva denota 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.

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 o segundo recurso destacado acima, 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 pauta e controvérsias envolvendo as linhas editoriais dos veículos, com a seção “carta 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”. 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 quádruplas ao longo do tempo (Warner 2005: 90, 95).⁹

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 direções 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 miríade 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 já trazem (virtualmente) consigo 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, os atos de repúdio praticados pelos detratores da arte (manifestos através de textos, fotografias, vídeos e postagens em redes sociais e *websites*) sejam entendidos 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

⁹ 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.

de filmes dispõe, entre outros meios, da internet como plataforma 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) escrever uma sinopse do filme num *blog* pessoal, recomendando-o a outros possíveis espectadores, (ii) piratear o título e disponibilizá-lo num canal alternativo para *downloads*, (iii) incluí-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. Como se vê, são inúmeros os desdobramentos factíveis.

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 (ou até mesmo 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 de opinião”, o que prevê a 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”. Enquanto leitor, o público discursivo pode “examinar, perguntar, rejeitar, opinar, decidir, julgar e assim por diante”. 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” (*Ibid.*). São esses *movimentos a um só tempo de recepção e expressão* que dão asas aos seus pareceres de leitor-espectador, endereçáveis a tantos outros.

2. E o contrapúblico?

Não é possível falar de modo consistente do “contrapúblico” sem que se compreenda a lógica de funcionamento da esfera pública e de seus protagonistas: o discurso público e o público discursivo. Por isso o generoso espaço dedicado a estes no presente texto. 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 correlata presença de 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 hipotético espectador de cinema honcongüês, 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. Importa lembrar, nesse sentido, que tanto os abominadores da 31ª Bienal de São Paulo (2014) quanto os detratores da “Queermuseu” (2017), citados por nós na Introdução, valeram-se de textos e de registros/edições fotográficos e videográficos – por eles produzidos e disseminados nas redes digitais – para executar obras específicas, sem deixar de generalizar as exposições de que faziam parte como totalmente censuráveis.

Partindo desses casos, detalhados e discutidos por nós em artigos anteriores,¹⁰ valemo-nos de uma trinca fornecida por Warner (2005: 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 a sua indisposição para o debate polido e distanciado de ideias, calcado em argumentação crítico-racional. Dito isso, somos inevitavelmente atraídos a testar o uso dessa categoria, em chave warneriana, para pensar, por exemplo,

10 Cf. notas 1, 2 e 4 deste artigo.

as formas indecorosas de atuação daqueles que hostilizaram e perpetraram os ataques a exposições de arte no Brasil, em 2017 – principalmente os atores que inauguraram as afrontas públicas ao Santander Cultural, em Porto Alegre, e à mostra que esse centro cultural promovia: “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”.

Nossas lentes para isso, 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, aqui, tanto à circulação das obras e discursos da exposição entre desconhecidos como ao encadeamento citacional gerado pelo endereçamento público praticado por ela. 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 vilipendiar símbolos cristãos. Essa versão foi exponencialmente difundida pelas redes 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, aliás, que provocou o encerramento antecipado, em um mês, da exposição, em função de uma medida unilateral de autocensura praticada pelo Santander.

Ao observar mais de perto essa circularidade e reflexividade, com a malha de citações, comentários e opiniões ensejada por elas, encontramos uma matéria da revista *Época* documentando que, na manhã do dia 06 de setembro de 2017, Cesar Augusto Cavazzola Jr., advogado e professor de Direito de Passo Fundo (RS), postou texto de sua autoria em um *website* de perfil conservador (Tavares e Amorim: 2017).¹¹ Suas linhas expõem a indignação diante da mostra por ele visitada dias antes, expressando repúdio ao que chamou de “ataques à moral e aos bons costumes”. 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 postagem de Cavazzola Jr. Em vídeo gravado no espaço expositivo, ele classifica as obras de “putaria” e “sacanagem”, além de abordar 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.¹² Os vídeos viralizaram a partir de suas postagens entre os dias 08 e 09 de setembro, sendo 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 depredação de agências do banco em diferentes cidades do país.

11 Publicado no portal *Locus Online* (Cf. Cavazzola Jr 2017).

12 Sob o título “DENÚNCIA: SANTANDER INCENTIVA A PEDOFILIA!”, o vídeo gravado por Rafinha BK encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OWNQNfFuSKBY>>. Acesso em: 21 out. 2021.

É somente na manhã do dia 09 de setembro que o Movimento Brasil Livre – MBL¹³ passa a influir (ao menos publicamente) no curso dos acontecimentos, véspera da data em que o Santander encerrou a mostra e publicou uma nota acerca de sua decisão nas redes sociais da instituição.¹⁴ 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.¹⁵ Isso sugere que a

13 O MBL é um movimento político brasileiro liberal conservador, ativo desde 2014 (Fonte: *Wikipédia*). Em seu *website*, na seção “quem somos”, o MBL apresenta-se 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.

14 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, 10/09. 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.”

15 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 descreditar as acusações e ataques feitos à exposição. Esse descrédito

campanha difamatória encampada pelo grupo teve como principais referências o texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. e os vídeos de Rafinha BK e Felipe Diehl, amplamente compartilhados na ocasião. O último inclusive chegou a se mostrar ressentindo 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.

A violência das manifestações e as respectivas manobras discursivas deflagradas pelo trio – catalisadas e capitalizadas pelo MBL – tendem a ser consideradas como atitudes de patente *indecorosidade* e *hostilidade*; logo, destituídas de credibilidade e confiança pelo público e pelos agentes responsáveis pela exposição. Essas *faltas* são típicas da forma com que os contrapúblicos irrompem na esfera pública. É neste ponto que nos perguntamos, então, se os detratores da arte podem ser reconhecidos como *contrapúblicos*. Noutros termos, em que medida essa categoria analítica se presta a traduzir os atos de recepção performados 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: 119) com base nas discursividades *queer*? O caso “Queermuseu” não poderia ser mais oportuno, e irônico, para indagações desse tipo.

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.

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 as condutas desses abominadores. Articulado à circularidade e à reflexividade de seus atos de recepção, assim como à indecorosidade evidenciada em seus gestos de repúdio, podemos acrescentar em nossa lista, de saída, a tensão que o contrapúblico mantém com um público mais amplo e influente, hegemônico talvez, assim como o conflito que alimenta diante das normas do ambiente cultural em que se insere. De modo coincidente com os contrapúblicos de sexo e gênero¹⁶ analisados por Warner (2005: 119), os detratores da arte também se organizam por “disposições e protocolos alternativos”, revelando-se propensos às dimensões poéticas, afetivas e expressivas da linguagem, 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), as *cross-dressers* da Casa Susanna,¹⁷ na New

16 Entende-se por contrapúblicos de sexo e gênero, no estudo de Warner, as culturas gay e lésbica, o discurso afeminado e o movimento feminista.

17 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”. O lugar corresponde a um espaço protopúblico de “improvisação coletiva”, no qual a transformação identitária parece depender de uma relação com outros públicos. Em uma 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 *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”. Desse modo, forjam um ambiente simultaneamente íntimo e público, no qual as retratadas experimentam

Jersey dos anos 1950-60, e o clube *She-Romps*,¹⁸ na Londres da década de 1710, também os abominadores da “Queermuseu” elaboram cenas coletivas para que pessoas “saíam do armário” (mesmo que o modelo de “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 no discurso público, no tempo e nas vias de circulação e reflexividade deste. Também de maneira similar àquelas que são muitas vezes tachadas de “monstros do descaramento” pela heteronormativa “opinião pública”, atuações truculentas 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 (Warner 2005: 13, 62).

A “contraimagem do público”, portanto, se delinea em estilos idiossincráticos de conduta e sociabilidade, decididamente

seus corpos de um modo que não seria possível sem aquele “testemunho”. Assim, questionam o próprio sentido do que é público (Warner 2005: 13-14).

18 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 algo libidinosos são relatados por elas, através de cartas, ao periódico *The Spectator*, que na condição de “voz da sociedade civil” inicialmente repercutiu comentários das “garotas brincalhonas”, mas se recusa a seguir repercutindo 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 (Warner 2005: 109-122).

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. 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.

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: 118-119) –, se estendendo e potencializando-se, isto sim, mediante a adoção de gêneros discursivos e modos de endereçamento alternativos, alheios às modalidades e normas da

publicidade (*publicness*). Aí, a disjunção muitas vezes se dá pelo caráter hostil e indecoroso adquirido pelo discurso contrapúblico aos olhos do chocado público da esfera pública.

Esses são alguns dos paralelos que se deixam verificar 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 por nós no eloquente exemplo do caso “Queermuseu”. Performando atitudes, discursos e expressões em certa medida antagônicas àquelas prezadas pelos agentes progressistas da arena pública constituída pelas artes visuais, o trio gaúcho e os agentes e asseclas do MBL fazem valer – mesmo que de forma indigesta, e até repugnante, para os saudosos adeptos dos contrapúblicos subalternos e progressistas¹⁹ – 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*.

Apontadas as analogias, é chegado o momento, porém, de falar das diferenças perceptíveis entre essas “contrapublicidades” inconciliáveis – não tanto do ponto de vista de suas agendas, mas das disposições que as subjazem e mobilizam. A radicalização da agressividade dos detratores da exposição de

19 Referimo-nos, por exemplo, à abordagem de Rodrigo Nunes (2015).

Porto Alegre, escancarada pela truculência dos 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 os 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 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 performar aquilo que talvez seja o cerne do contrapúblico: a abertura para elaborar mundos em comum, topando *transformar-se* 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 glamurização, e pelas “garotas brincalhonas” do clube *She-Romps*, em suas picantes noitadas reportadas ao jornal, quando a “intenção transformadora de suas reuniões” são propositalmente expostas

“ao distanciamento crítico do discurso público”. Inclusive, é por meio da participação (enviesada) na esfera pública que sua “identidade” se forma e se transforma (Warner 2005: 57, 112). Isso nos leva a considerar que as identidades e comunidades *pré-constituídas* não devem ser lidas pelas lentes do público ou do contrapúblico discursivos, uma vez que formadas (e cristalizadas) alhures, extemporaneamente – apartadas de sua circulação pública.

Logo, para que as condutas e os discursos performados 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 modificar-se entre estranhos, o que pressuporia alguma receptividade às diferenças, 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*²⁰ nos anos recentes – hipótese trabalhada por nós (Honorato e Silva 2021) no texto “Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face* a controvérsias artístico-culturais”.

20 A designação “direita alternativa” refere-se, entre outros aspectos, ao modo com que atores de extrema-direita transgridem propositalmente regras de decoro na esfera pública, constringendo os espectros sociopolíticos que zelam pelos direitos humanos, pelo respeito às diferenças e pelo politicamente correto.

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 por eles enquadradas em função de seus padrões –, mas em chave analítico-descritiva, experimentando-os como precedentes e métodos favoráveis ao reconhecimento, à descrição, à análise e ao desdobramento dos atos de recepção em artes visuais protagonizados por públicos em estrondoso antagonismo com os programas desenvolvidos e difundidos por seus agentes. Compreendemos, nesse sentido, que o caráter performativo do contrapúblico provê recursos analíticos caros à descrição empírica de uma miríade de formas de recepção – inclusive desbordantes dos gestos de abominação – incompreensíveis segundo as categorias estabilizadas, consagradas pela história da arte. Emprestando a noção de contrapúblico dos estudos culturais, temos condições de mobilizá-la no domínio das artes visuais, na condição de um fomentador de outras representações e tipos, valendo-nos do potencial compreensivo e das ferramentas de descrição e análise proporcionadas pela *contrapublicidade* em bases warnerianas.

3. Arquivo e tipos

Revisados os conceitos de contrapúblico e de público discursivo, temos agora condições de apresentar o *Arquivo*

Mediação Documentária – AMD (2012-) e, particularmente, o modo como procedemos 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 aqui repassadas, 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 atitudes *recorrentes* de recepção em desençaixe, ou mesmo oposição, frente a iniciativas artísticas e institucionais.

O *AMD*, 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. Ele corresponde a um repertório cujo início do agrupamento de seus exemplares antecede o período de acirramento dos ataques às artes no

Brasil. Coligido por nós desde o ano de 2012,²¹ 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 – com vistas a complexificar seus relatos e, no limite, sua(s) história(s) com marcos produzidos pela instância dos públicos, com seus atos de recepção, desafiando assim a hegemonia dos discursos críticos e historiográficos calcados nas intenções e programas dos artistas, curadores e instituições.

Caracterizadas por nós como dispositivos vocacionados a registrar, editar e facultar a circulação de expressões oriundas dos públicos em seus momentos de interação com objetos e práticas artísticos, bem como com ofertas institucionais na área das artes visuais, as peças documentárias que integram o *AMD* materializam-se nos seguintes formatos, conformando as respectivas seções: (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. 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

21 Ano em que Honorato (2012) publica o relatório de avaliação de seu projeto *Mediação como [prática documentária]*, no Centro Cultural São Paulo – CCSP, desenvolvido no âmbito do Edital de Mediação em Arte. A adoção desse marco indica que “pegamos o bastão” da mão do mediador cultural, dando sequência ao trabalho conjunto de constituição da mediação em bases documentárias.

alguns deles arroguem expressamente esse compromisso. Outros incorporam essa função apenas de maneira ocasional ou acidental.

Composta por sessenta e duas peças documentárias²² – as quais existiriam apenas esparsamente caso não contassem com este liame que as articula como materiais oportunos à discussão sobre recepção artística e, ademais, caros às estratégias de mediação cultural –, a referida coleção abre espaço para uma investigação *intermediada* acerca das possibilidades de percepção, registro, edição, tradução 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 sua institucionalidade. Algo que, em função da natureza performativa desses gestos, leva-nos a propor a recepção como *ato*: uma atividade com expedientes e características próprios, que não representa um desdobramento automático das instâncias propositivas da arte. Nesse sentido, valemo-nos dessas peças como *instrumentos de sondagem*, na medida em que nos oferecem *testemunhos* dos modos de atuação (em sentido performativo e discursivo) dos públicos das artes visuais, com especial interesse por lidar com os segmentos não especializados.

22 Sendo cinco delas de nossa própria autoria: *Episódios contrapúblicos* (2014-); *Diário do busão: visitas escolares a instituições artísticas* (2015-2017); *Públicos em emergência: modos de usar ofertas institucionais e práticas artísticas* (2017); *Postais mediatórios* (2017); e *Anedotário públicos dos públicos* (2020-). Essas experiências documentárias estão disponíveis em: <<http://diogodemoraes.net/index.php/no-plural/episodios-contrapublicos-2>>. Acesso em: 24 out. 2021.

Os episódios envolvendo a exposição “Queermuseu”, em 2017, bem como a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, encontram-se documentados em diferentes seções do *Arquivo Mediação Documentária*, sendo elas: (A) filmes e vídeos, (C) livros e catálogos, (E) estudos, artigos e ensaios, (F) matérias e dossiês jornalísticos e (G) *websites* e posicionamentos divulgados na internet. Aqui, o trabalho teórico com as ideias de contrapúblico e de público discursivo, adotadas como cruciais pontos de passagem, nos provê instrumentos para a descrição e análise dos atos de recepção documentados nas referidas seções do arquivo. É por meio dessas ferramentas conceituais que buscamos conferir legibilidade e tornar pública e politicamente abordáveis os gestos dos detratores das mostras citadas, em sua contrapublicidade. A propósito dessa tentativa, vale reter o que diz a socióloga da arte Nathalie Heinich (2008: 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”. Inspirados por essa proposição, descrevemos a seguir quatro situações afins à “contrapublicidade discursiva” – desdobráveis em tipos sugeridos pela forma e teor 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, encerrando com outros dois alusivos a 2017, conjugando ao caso “Queermuseu” a controvérsia envolvendo a performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, apresentada na abertura do

35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, também em setembro de 2017.

Fundado em 2006 e formado por discípulos do líder católico brasileiro Plínio Corrêa de Oliveira – expoente da Tradição, Família e Propriedade (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: 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”.

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 se manifestarem em prol da restrição do acesso de grupos de

estudantes a determinadas obras expostas naquela edição da Bienal, obtendo sucesso em sua demanda.²³

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, 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 via no trabalho das artistas um “sacrilégio”, uma ofensa aos valores da “família natural, baseada no casamento monogâmico e indissolúvel entre um homem e uma mulher”. 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*. O evento foi realizado no parque Ibirapuera, no dia 06 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”. Entretanto, aos gritos de

23 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.

“fora, fora”, “você 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. 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.²⁴

Considerando o caráter performativo dos atos de recepção do IPCO, nos quais a circulação e a reflexividade próprias à “contrapublicidade discursiva” se fazem notar, 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” – enunciadas no tom acusatório característico do *pânico moral* – denotam *ideias fixas* baseadas em dogmas cristãos e familiares, levando esse contrafeito público a dar curso e publicidade aos seus *fanatismos*. São eles que sugerem excessivo zelo por princípios religiosos, a ponto de resultar em atitudes de intolerância, repúdio e perseguição. Chamemo-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

24 O vídeo encontra-se disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JqychQjH9xA&t=597s>>. Acesso em: 25 out. 2021

Creando. Também no *website* do Instituto, encontramos o texto “Pelourinho diante da Bienal”, assinado por Jacinto Flecha (2014). 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. 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” e cuja consequência vinha “sob a forma de chineladas”, deixando-nos saber da base punitivista de seu processo de formação na infância. 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.” Foi aí que apareceu “uma pessoa muito querida, mas muito afeita ao uso punitivo do chinelo”. Tendo sido “pego em flagrante”, o pequeno Jacinto não pôde sequer explicar o seu “empreendimento artístico”. 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.” É com base nisso 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 a exclusão dessa multiplicidade de achincalhes à verdadeira arte? Faz muita falta um pelourinho [...]”

Ao arrepio dos direitos humanos e da lei, esse comentador da 31ª Bienal associa 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 instrumento de castigo físico (exercido em público, inclusive) utilizado, principalmente, para a opressão de pessoas negras escravizadas no Brasil colonial e imperial, Jacinto Flecha impõe uma ideia de penalização com base em arbítrio absolutamente pessoal, à revelia das regras sociais e das normas republicanas. Seu abusivo libelo é fruto de uma consciência punitivista, avessa ao pacto social e violadora da legalidade. Chamemo-lo de *arbitrário*.

Passando de 2014 para 2017, é o momento de retomar os truculentos gestos de Felipe Diehl e Rafinha BK – cujos vídeos gravados no espaço expositivo da “Queermuseu” foram circulados pelas redes sociais mediante sua hospedagem no YouTube –, para recorrer agora ao texto de Cesar Augusto Cavazzola Jr. (2017) que possivelmente lhes serviu de gatilho. Na manhã do dia 06 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 *Locus Online* texto no qual denunciava a exposição recém-visitada por ele. Intitulado “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”, 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 pedofilia e pornografia] os mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar”. Considerado a primeira rejeição rastreada à exposição, o texto-gatilho de Cavazzola Jr. foi pouco comentado na imprensa e no meio artístico – o que talvez indique a pouca 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”,²⁵ cuja representatividade de gênero apontaria para um cenário desmesurado: “Daqui a pouco vai faltar alfabeto para atender às demandas da sigla.” Mas é também a natureza da arte, assim como o seu destino, que se encontram no horizonte do visitante da exposição, que se mostra indignado com os “ditos especialistas em arte contemporânea”. Para ele, “já há tempos

25 O autor do texto se refere à programação cultural do mês de agosto de 2017 da instituição, quando o Cine Santander Cultural, aproveitando o ensejo da exposição, realizou a mostra “Queer Cinema”, exibindo 22 filmes e uma minissérie de TV com foco em questões de gênero e sexualidade.

[estes] se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo”. 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]”. “[São] mudanças desse tipo no vocabulário [que] geram uma verdadeira confusão irrecoverável na cabeça das pessoas, sobretudo, nos estudantes em processo de formação.” 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”. 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’”. Anunciando a verdadeira arte como a melhor “forma de transcender o barbarismo”, o escriba conclama seus leitores à “defesa da civilização” (*Ibid.*).

Independentemente da consistência das assertivas – embora alguma coerência interna entre elas deva ser reconhecida –, há que se considerar a existência de uma contundente bateria de imputações nas enunciações circuladas pelo texto, em desabrido antagonismo 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, inconciliáveis entre si, o que se anuncia na postagem de Cavazzola Jr. é um claro *enfrentamento* – que, por sinal, foi levado adiante por outros membros desse (contra)público, a ponto de ter provocado o fechamento da exposição pela instituição cultural-financeira. Chamemo-lo de *confrontador*.

Importa recordar que a eficácia da onda detratora extrapolou, e muito, as fronteiras gaúchas, espalhando-se por diferentes instituições culturais 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 no qual usa a performance *La bête* (2015-), do artista Wagner Schwartz, apresentada na inauguração do 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, para expor visões conspiratórias e assumidamente reacionárias.²⁶ 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. O jovem diz 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”. Tal arco de mudanças, em que “todo mundo tem liberdade

26 O vídeo-depoimento esteve disponível no YouTube até meados de 2021, quando o próprio canal de Gon Nazareno na plataforma saiu do ar.

de fazer o que quiser, buscar felicidade e blá-blá-blá”, passou, conforme o *youtuber*, pela Nova Esquerda nos Estados Unidos, 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”. Sobre a performance “nesse novo museu [*sic*], o MAM”, ele assevera: “E agora já vem com pedofilia disfarçada de arte”, emendando: “Daqui a pouco já está entrando no Congresso [Nacional] a proposta de legalizar a pedofilia”.

Alucinante em seus encadeamentos, a retórica de Gon Nazareno, digna das teorias conspiratórias mais terríveis (“legalizar a pedofilia”), cobra-nos o reconhecimento de que as cenas da performance de Schwartz, editadas e exponencialmente replicadas nas redes sociais digitais, 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 uma blindada coesão interna e, assim, de imunidade frente a qualquer questionamento que possa perturbá-las em sua causalidade delirante. Todavia, o que está em jogo não é a plausibilidade delas, mas sim o vigor com que são produzidas, 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. Chamemo-lo de *narrador*.

Considerações finais

Do final para o início do nosso breve exercício de derivação de tipos com base nos atos de recepção, e repúdio, à “Queermuseu” e à 31ª Bienal de São Paulo, além da performance *La bête*, terminamos com a seguinte quadra de tipos: *narrador*, *confrontador*, *arbitrário* e *obsessivo*. O leitor deve 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. Cunhados no âmbito do *Arquivo Mediação Documentária*, esses mesmos tipos representam vários outros episódios não trazidos para este artigo, funcionando como “guarda-chuvas” para gestos de recepção que, embora heterogêneos em suas condutas e posicionamentos, denotam semelhanças entre si, o que se deixa captar nas suas coincidentes lógicas discursivas.²⁷ Estas vêm à tona quando nos dedicamos a descrever e desdobrar os atos de recepção, disposição que tem nos conceitos operativos de “contrapublicidade”, “contrapúblico” e “público discursivo”, mais até do que pontos de passagem, significativas *alavancas*, na medida em que calçam e impulsionam a percepção das agências dos (contra)públicos das artes visuais – em patente discrepância com os programas artísticos e institucionais.

27 Cada um dos quatro tipos “guarda-chuva” aqui apresentadas porta, no âmbito do AMD, subtipos alusivos às particularidades de atos de recepção realizados por públicos das artes visuais. Em *narradores* encontram-se: *edificantes*, *emuladores*, *piadistas*, *fabulistas*, *trocadilhistas*, *parodistas*, entre outros. Em *confrontadores*, estão: *detratores*, *iconoclastas*, *difamadores*, *rasuradores*, *indignados*, *linchadores*, entre outros. Já em *arbitrários*, constam: *badermeiros*, *evasivos*, *improvisadores*, *equivocados*, *repressivos*, *desavisados*, entre outros. E por fim, em *obsessivos*, comparecem: *selfiers*, *afanadores*, *consumistas*, *homofóbicos*, *miradores*, *sugestionados*, entre outros.

O que está em jogo, com a movimentação desses recursos conceituais e com o trabalho junto ao *AMD*, 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. O próprio tom inversamente ameno dos tipos adotados (reconhecemos que a designação “arbitrário” para um defensor do pelourinho pode soar inconvenientemente transigente, embora a definição jurídica do termo inclua a “violação das normas legais”; mas é também uma forma de não cair nas *trollagens* típicas da “direita alternativa”²⁸) indica o nosso engajamento em um *projeto de natureza compreensiva*, em lugar das vocações eminentemente críticas e denunciadoras das abordagens que predominam no atual debate público. O que buscamos é produzir legibilidade a esses atos de recepção *opacos* aos preceitos da arte e 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

28 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.

avessas”. Tão ou mais importante do que as rebater, é *decifrá-las*, entendê-las em suas “razões” e operacionalidades.²⁹

Mesmo porque, como sugere Warner (2018) em entrevista recente, já mencionada, 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, e 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 ação, e tensão, na arena pública. Inclusive porque o tamanho fracionamento dessa arena, hoje, para não dizer fratura mesmo, vai dando claros sinais da inviabilidade de os públicos se reconhecerem e, assim, estabelecerem os compromissos comuns mais elementares. A maneira como a pandemia de COVID-19 foi tratada no Brasil acirrou dramaticamente o quadro. 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.

*Recebido em 20/01/2022
Aprovado em 22/12/2022*

29 A ideia de “decifração” das mentalidades de atores alinhados com a posição de extrema-direita coincide com o que propõe João Cezar de Castro Rocha (2021).

Referências

- CAVAZZOLA Jr., Cesar Augusto. “Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre”. In: *Locus Online*, 06 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.
- COSTA, Sérgio. *As cores de Ercília: esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- FLECHA, Jacinto. “Pelourinho diante da Bienal”. In: *Website IPCO*, 08 out. 2014. Disponível em: <<https://ipco.org.br/pelourinho-diante-da-bienal>>. Acesso em: 25 out. 2021.
- FRASER, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. In: —. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition*. New York; London: Routledge, 1997, p. 69-98.
- HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson Luís Werle São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Tradução Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- HONORATO, Cayo. “Mediação como [prática documentária]”. In: *Editais de Mediação em Arte*. Centro Cultural São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://cayohonorato.weebly.com/mediaccedilatildeo-cultural.html>>. Acesso em: 24 out. 2021.

- HONORATO, Cayo, SILVA, Diogo de Moraes “Mudança estrutural dos contrapúblicos *em face* a controvérsias artístico-culturais”. In: *Revista Poiésis*, v. 22, n. 38, 2021, p. 309-343.
- INSTITUTO PLINIO 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-cardenal-bispos-e-ao-clero-de-sao-paulo-contra-cristianofobia-na-bienal>>. Acesso em: 25 out. 2021.
- . “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-sacrilégio-na-31a-bienal-de-artes-de-sao-paulo>>. Acesso em: 25 out. 2021.
- MARTINS, Sergio Bruno. “A hora das instituições”. In: DUARTE, Luisa (org.). *Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 27-40.
- NUNES, Rodrigo. “Por uma política de contracafetinagem”. In: *Mesa*, Rio de Janeiro, n. 3, mai. 2015. Disponível em: <<http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/3/rodrigo-nunes>>. Acesso em 28 dez. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.
- ROCHA, Camila; MEDEIROS, Jonas. “‘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: 21 out. 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

SILVA, Diogo de Moraes. “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*, v. 11, n. 23, 2022a, p. 263-288.

SILVA, Diogo de Moraes. “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*, v. 15, n. 1, 2022b, no prelo.

TAVARES, Flávia; AMORIM, Daniele. “Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu”. In: *Época*, 15 set. 2017. Disponível em <<https://glo.bo/3qB9X8B>>. Acesso em 21 out. 2021.

VIDAL, Allysson. “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.

WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2005.

- . *Publics and Counterpublics with Michael Warner – Conversations with History*. University of California Television, 07 mai. 2018. 53 min. Entrevista concedida a Harry Kreisler. Disponível em: <<https://bit.ly/3mX987W>>. Acesso em 26 out. 2021.