



Luiz Henrique da Silva Soares

***Queermuseu: discussões contemporâneas sobre a
epistemologia da arte e da preservação***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Rio de Janeiro,
julho de 2023

Luiz Henrique da Silva Soares

***Queermuseu: discussões contemporâneas sobre a
epistemologia da arte e da preservação***

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de
Pós-Graduação em História Social da Cultura, do
Departamento de História da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Orientador

Departamento de História – PUC Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História – PUC Rio

Prof. Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares

UFRJ

Rio de Janeiro, 28 de julho de 2023

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Luiz Henrique da Silva Soares

Graduou-se em Conservação e Restauração na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2018. Já atuou profissionalmente em instituições de relevância no cenário artístico-cultural brasileiro, como o Instituto do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto Moreira Salles (IMS), dedicando-se à preservação de acervos e exposições.

Ficha Catalográfica

Soares, Luiz Henrique da Silva

Queermuseu : discussões contemporâneas sobre a epistemologia da arte e da preservação / Luiz Henrique da Silva Soares ; orientador: Otavio Leonidio Ribeiro. – 2023.

60 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2023.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Preservação. 4. Conservação-restauração. 5. Arte contemporânea. 6. Revisão epistemológica. I. Ribeiro, Otavio Leonidio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador Otavio Leonidio, pelo apoio e pela compreensão singulares.

À PUC Rio, por todo o suporte oferecido.

Aos professores componentes da Comissão Examinadora, cujas contribuições foram de extrema importância para a concretização deste trabalho.

A todos os professores do Departamento de História da PUC Rio, bem como aos demais professores de outros departamentos da mesma instituição com os quais tive a felicidade de compartilhar momentos valiosos da minha formação.

À minha família e aos meus amigos, sem os quais nada disso teria sido possível.

Resumo

Soares, Luiz Henrique da Silva; Ribeiro, Otavio Leonidio. ***Queermuseu: discussões contemporâneas sobre a epistemologia da arte e da preservação***. Rio de Janeiro, 2023. 60p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Hoje, muito se discute sobre a preservação de arte contemporânea; já não se trata de um assunto incomum para os profissionais do campo. Porém, conciliar o exercício da conservação-restauração com o *modus operandi* característico da produção artística contemporânea permanece sendo um trabalho repleto de complexidade, visto que esta última tem como uma de suas premissas básicas elaborar situações específicas que, em sua maioria, desafiam os cânones da teoria da produção de conhecimento e da prática da preservação cultural. Em outras palavras: a natureza dos trabalhos de arte contemporânea convocam a revisões epistemológicas da arte, suas áreas afins – como a conservação-restauração – e, conseqüentemente, do próprio mundo real enquanto coletividade construída. Na presente dissertação, a proposta é analisar, sob esta abordagem, a importância do potencial transformador da arte atual e de quais formas ele pode – ou não – ser preservado/mantido, tomando como estudo de caso a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, seus embates e desdobramentos no espaço-tempo, que engendraram uma série de contribuições para a discussão acerca do lugar da arte e da preservação cultural na sociedade.

Palavras-chave:

Preservação; conservação-restauração; arte contemporânea; revisão epistemológica; *Queermuseu*; teoria *queer*; decolonização do conhecimento.

Abstract

Soares, Luiz Henrique da Silva; Ribeiro, Otavio Leonidio (Advisor). ***Queermuseu: contemporary discussions on the epistemology of art and preservation***. Rio de Janeiro, 2023. 60p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Today, much is discussed about the preservation of contemporary art; it is no longer an uncommon subject for professionals in the field. However, reconciling the exercise of conservation-restoration with the characteristic *modus operandi* of contemporary artistic production remains a work full of complexity, since the latter has as one of its basic premises the elaboration of specific situations that, for the most part, defy the canons of the theory of knowledge production and the practice of cultural preservation. In other words: the nature of works of contemporary art call for epistemological revisions of art, its related areas – such as conservation-restoration – and, consequently, the real world itself as a constructed collectivity. In the present dissertation, the proposal is to analyze, under this approach, the importance of the transforming potential of current art and in what ways it can – or cannot – be preserved/maintained, taking as a case study the exhibition *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, its clashes and developments in space-time, which engendered a series of contributions to the discussion about the place of art and cultural preservation in society.

Keywords:

Preservation; conservation-restoration; contemporary art; epistemological review; *Queermuseu*; queer theory; decolonization of knowledge.

Sumário

1. Introdução	9
2. Desafios da preservação de arte contemporânea: conceitos e operações	14
3. O caso <i>Queermuseu</i>	29
4. Metodologias possíveis para a preservação de exposições de arte contemporânea e propostas de revisão epistemológica para a arte e o patrimônio cultural	43
5. Conclusão	55
6. Referências bibliográficas	57

Lista de figuras

Figura 1 - Alighiero Boetti em <i>When Attitudes Become Form</i> —————	18
Figura 2 - <i>Mona Lisa</i> —————	25
Figura 3 - Registro da <i>Queermuseu</i> na EAV (RJ) —————	31
Figura 4 - <i>Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva</i> —————	32
Figura 5 - <i>Travesti da lambada e deusa das águas</i> —————	33
Figura 6 - <i>Cena de Interior II</i> —————	34
Figura 7 - Registro de manifestação política em Porto Alegre —————	35
Figura 8 - Registro da <i>Queermuseu</i> no Santander (POA) —————	40
Figura 9 - Página do catálogo da <i>Queermuseu</i> (EAV) —————	45
Figura 10 - <i>Busto de Jovem</i> —————	52

1.

Introdução

Minha trajetória acadêmica esteve permeada, desde o início, pelo interesse em arte contemporânea – o que por si só já se apresentava diante de mim como um desafio, pois conciliar conservação-restauração, minha área de formação, com o universo da arte contemporânea aparentava ser algo pouco praticável e até mesmo um tanto contraditório. Hoje, passados dez anos desde meu ingresso na universidade, tenho pleno conhecimento de que é um assunto recorrente entre os profissionais do campo – ainda sem resposta ou, na melhor das hipóteses, com muitas respostas possíveis. Considerando o vasto contexto da produção artística das últimas décadas e dos dias atuais, discutir sobre a preservação das obras de arte que são exemplares da cultura do homem contemporâneo torna-se imperativo e, portanto, um problema que se enfrenta hoje.

De certo modo, a rigor só se preserva o que já (pré-)existe, de alguma forma, no espaço-tempo. É um dado que marca a prática historicamente; significa, em suma, “cuidar de coisas do passado”, seja ele recente ou longínquo. Dito isso, é possível pensar em preservar o que está acontecendo ou sendo feito agora, neste momento histórico no qual eu e você nos encontramos? Se sim, como? Acredito que este seja o “limbo existencial” no qual estão inseridos, do ponto de vista da conservação-restauração, milhares de propostas/trabalhos de arte contemporânea, pois não coadunam com a ideia de obra de arte concluída/finalizada (DANTO, 2020; LIPPARD, 2013) – colocam em dúvida, inclusive, a própria noção estanque e elitista da obra de arte como tal. Se não estão encerradas e se não cabem em pré-definições ortodoxas, então não são adequadamente contempladas pela tradição da preservação, que no geral tende a ser conservadora, no sentido de estar voltada às práticas artísticas clássicas e mais convencionais. Ora, se a arte e seus atores estão revendo seus conceitos mais fundamentais, parece lógico supor que caberia a

preservação fazer o mesmo, para se manter como campo de conhecimento atuante e autônomo, sobretudo porque está associada à arte desde a Antiguidade.

Além da pergunta-chave “como preservar arte contemporânea?”, cabem muitas outras aqui, tão ou mais importantes do que esta: “por que, para quem e o que preservar?”. Preservar um trabalho de arte, contemporânea ou não, não significa voltar-se apenas para sua materialidade manifesta, mas sim – e sobretudo – para sua imaterialidade e/ou sua virtualidade; isto é, conhecer seu contexto de produção e de uso, os conceitos que ativa e com os quais dialoga, as funções socioculturais que desempenha ou pode desempenhar, etc.

De algumas décadas pra cá, inclusive, muito se ouve a respeito do que seria considerado *patrimônio imaterial*, e no âmbito da discussão que aqui proponho, é necessário investigar quais são as possíveis interpretações acerca desse conceito e como se aplicam – ou se implicam – no universo da arte contemporânea. Acredito que ao menos um dos significados tenha algo a ver com a potência e o arcabouço históricos e intelectuais associados, atribuídos e/ou inerentes aos trabalhos de arte – e a qualquer outra coisa que exista no mundo e seja utilizado/utilizável por pessoas em contextos e situações específicos para fins diversos (VIÑAS, 2004). Ora, se é muito caro à preservação conhecer os meios e modos de produção daquilo que é alvo de sua proteção (a premissa básica do exercício da preservação seria compreender o “passado” das coisas – entre aspas pois há casos, principalmente em arte contemporânea, nos quais se trata de um passado que borra limites com o presente, considerando que acabou de acontecer – para atuar no presente apontando para o futuro), então não é de se estranhar que deva existir alguma preocupação acerca da preservação do que está sendo produzido hoje, material e/ou virtualmente – em todas as acepções possíveis de ambos os termos.

Sendo assim, não deveríamos, enquanto profissionais da preservação do patrimônio histórico-cultural, estar mais atentos à produção artístico-cultural do presente momento – melhor dizendo, deste momento no qual estamos vivos? Sob determinado ponto de vista, talvez sejamos as pessoas mais apropriadas a ter algo a dizer sobre o que está sendo feito agora, pois ainda não se instaurou aquele

distanciamento temporal tão desejável aos historiadores de outrora. Em teoria, espera-se que tenhamos a capacidade de compreender melhor os conflitos sociais da atualidade – matéria-prima de parte considerável dos trabalhos artísticos de hoje – pois dispomos de recursos diversos e que ainda estão em funcionamento (os quais podem caducar a qualquer momento, como acontece com notícias publicadas em *websites* jornalísticos diariamente) para acessar, apurar, guardar e transmitir tudo – ou quase tudo – o que acontece no olho do furacão, em tempo real.

Ainda que muitos persistam na ideia de que o distanciamento é imprescindível para uma análise científica mais precisa e menos “contaminada” pelo calor do momento e/ou pela implicação pessoal de quem pesquisa, há uma vertente pós-moderna/pós-estruturalista de pensamento e de produção de conhecimento cuja proposta é fazer justamente o contrário: abrir na Ciência – a ciência do conhecimento de forma geral – espaços para que qualquer pessoa seja capaz de falar por si mesma, sobre o que está em torno dela e/ou em contato direto com ela, sobre o que a afeta numa dimensão íntima e particular; e também para ser ouvida (HARAWAY, 2009; HARTMAN, 2020; SPIVAK, 2010). Parece óbvio, pois são os assuntos diretamente relacionados à própria vida dela. Como não ser tomado; como não se envolver? Como agir no mundo com a indiferença exigida pela epistemologia ainda preponderante?

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, como não falar sobre as discussões sociopolíticas geradas acerca da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* – as controvérsias suscitadas pelos trabalhos expostos, a censura inicial no Santander Cultural de Porto Alegre, a aguardada remontagem na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, etc. – sempre que esta for citada? Como não se implicar política e emocionalmente quando o assunto diz respeito a quem sou – brasileiro e pessoa LGBTQIA+ – perante à sociedade conservadora que me cerca? Como seria possível, ao falar de *Queermuseu*, não se referir aos desdobramentos da exposição no contexto sociopolítico específico do último decênio no Brasil?

Tais efeitos e consequências – seja qual for o valor qualitativo que se atribui a eles, a depender parcial ou totalmente do ponto de vista de quem os interpreta – já integram a história e o histórico da mostra e dos trabalhos que a compõem. De certa forma, já são também a própria mostra ou, pelo menos, são parte fundamental, e talvez condicionante, de sua existência como tal. Neste caso, parece imprescindível tomar conhecimento acerca da comoção pública gerada a partir e através dos trabalhos exibidos para que se tenha uma abordagem apropriada e verossímil da exposição como um todo. O mesmo vale em situações de pesquisa e/ou remontagem, que fatalmente pressupõem um trabalho de conservação das obras e preservação do seu conteúdo intelectual, o qual depende do resgate do contexto específico original de produção e de exposição para fazer sentido e reproduzir o impacto social da mostra na intenção de fazê-lo perpetuar no tempo de maneira acessível e compreensível, evitando grandes perdas ou esquecimentos.

Queermuseu se revela um ótimo caso a ser estudado pois, para além das questões de conservação que pode suscitar, engendra em si mesmo uma proposta de revisão epistemológica para exposições de arte. Ou seja, é possível extrair deste mesmo exemplo indagações capazes de rever os alicerces das práticas tradicionais da preservação cultural e também da arte como sistema instituído. A respeito deste último, o curador Gaudêncio Fidelis realiza extensas análises no catálogo que contempla a remontagem da exposição na EAV – publicação que desempenha, sobretudo, a função de registro, não apenas documental, mas também crítico, da própria mostra:

Ela [a *Queermuseu*] se adiantou enormemente a uma mudança que já vem se configurando como uma necessidade para representar os pressupostos institucionais de colecionismo, reestruturação do cânone da história da arte e o estabelecimento de uma nova epistemologia. (FIDELIS, 2018, p.11).

Por esses e outros motivos, é no mínimo válido o registro das interpretações possíveis que trabalhos de arte contemporânea podem ter para seus

próprios contemporâneos, visto que compartilham do mesmo espaço-tempo histórico no qual estão sendo debatidas as questões abordadas pelo trabalho. Sob determinado ângulo, este pode ser considerado um lugar privilegiado de interpretação, cujo registro cabe ser preservado para a posteridade, pois permite o vislumbre de como era/estava o mundo naquele momento em particular – o que, por sua vez, também possibilita uma maior e melhor compreensão acerca do próprio trabalho em si, visto que propicia “recriar” virtualmente o contexto geopolítico (histórico, social, cultural, econômico, etc.) da época da produção, que aparece no trabalho e o constitui. É uma via de mão dupla.

Sendo assim, a presente dissertação intenciona abordar, de maneira fundamentalmente investigativa, as problemáticas concernentes à preservação de arte contemporânea, partindo da inegável necessidade de uma completa reformulação das estruturas canônicas que hoje viabilizam a produção e a disseminação do conhecimento – necessidade esta que é também a força motriz da exposição *Queermuseu*, não por acaso escolhida como estudo de caso para a pesquisa em questão.

2.

Desafios da preservação de arte contemporânea: conceitos e operações

Podemos assumir que os objetos de arte contemporânea são detentores e fomentadores da cultura, tanto quanto os objetos artísticos de gerações passadas. São todos produtos do patrimônio cultural da humanidade, assim como os objetos históricos, antropológicos, etc. Eles configuram bens de grande interesse para o conhecimento de uma cultura em particular – caráter histórico-antropológico em potencial – e, ao mesmo tempo, da alta cultura global – caráter altocultural pré-estabelecido. São, portanto, alvos legítimos da prática da preservação.

Todos eles [os objetos de Restauração] são significativos de algo, ou seja, significam algo. São signos, emblemas, símbolos de outras coisas. Nenhuma circunstância material justifica a preocupação por eles, porque seu valor é outro: é um valor convencional, acordado e concedido por um grupo de pessoas, ou inclusive, em certos casos, uma única pessoa. Sobre esses objetos se despejam valores que na realidade correspondem a sentimentos, crenças ou ideologias, ou seja, a aspectos imateriais da realidade. É uma maneira de fazê-los tangíveis, de manifestá-los de forma sensível – e o próprio ato da restauração é uma forma de expressar uma atitude sobre esses sentimentos ou ideologias. [...] são signos de aspectos intangíveis de uma cultura, de uma história, de umas vivências, de uma identidade. (VIÑAS, 2004, p.40-41, tradução nossa).

A teoria contemporânea da Restauração¹, elaborada pelo professor espanhol Salvador Muñoz Viñas, parte do princípio de que os objetos não são preservados por serem o que aparentam ser – isto é, por seus valores puramente estéticos e materiais –, mas sim por possuírem capacidades simbólicas; representam símbolos para alguém. Nesse sentido, Viñas propõe uma mudança de olhar por parte do profissional da preservação cultural: se até então a prática se voltava sobretudo para o objeto em si e sua manifestação material, agora ela passaria a considerar como fundamentais a função e o significado desse objeto em relação à sociedade na qual se insere.

Preservar algo seria, portanto, preservar seu caráter simbólico, seu conceito, sua relação com o meio e com os indivíduos; salvaguardar o propósito real de sua existência que extrapola sua própria materialidade. Este caráter simbólico, acentuado e evidenciado em obras de arte contemporânea – que tendem a enfatizar a ideia em detrimento da execução –, se torna mais compreensível quando se tem acesso a informações que vão para além do objeto propriamente dito: documentos sobre o processo criativo, textos curatoriais, críticas de arte, catálogos de exposições, etc. Sendo assim, convertem-se em registros com informações relevantes para qualquer um que venha a lidar com a obra.

Muitos desses trabalhos de arte, sob forte influência do legado da arte conceitual do século XX, apresentam uma natureza mais intelectual, no sentido de voltada a processos mentais. As abordagens e os métodos mais tradicionais de preservação têm dificuldade de atender a esta nova demanda, já que não se comprometem a discorrer de maneira significativa sobre o caráter imaterial dos objetos.

[...] a arte conceitual trouxe para a experiência estética um dado definitivo: a qualidade de uma obra não está na materialidade

¹ Assumimos aqui a distinção que o próprio autor faz entre os vocábulos “restauração” e “Restauração”: a maiúscula é utilizada como sinônimo para “conservação e restauração” e, portanto, engloba todas as atividades concernentes a ambos os termos, aproximando-se do conceito de “preservação”. A minúscula aparece sempre que se quer fazer oposição à “conservação”; ou seja, refere-se ao exercício da intervenção propriamente dita sobre o objeto a ser preservado.

dela, mas no pensamento que dela se desprende, em torno dela flutua e é captado pelo observador. Não se trata de aura, e sim de um sentido que emana, de maneira não diretiva, não explicativa e não ilustrativa, [...] que induz à busca de sentido, e é nisso que se encontra o melhor da arte (pós-)conceitual – senão para quê? Se é para nos fazer pensar, pensemos então sobre o sentido que pode haver na arte, sobre o sentido que pode haver na vida. E aceitemos pensar através de metáforas, pensar por signos, por imagens [...]. Ao oferecer “pouco para ver”, o artista PLANTA uma interrogação para os que vão “ver” sua obra – quase tudo é oculto. Oculto porque tudo se referencia no pensamento, na ideia, no conceito. Mas como as imagens são fortes, claras, abrem para leituras múltiplas possíveis, impossíveis. (SANTOS, 2012, p.61).

Considerando isso, é desejável que obras de arte contemporânea sejam entendidas como objetos essencialmente simbólicos, que se endereçam a e ativam algo que é externo a eles. Dada sua complexidade, nada mais coerente do que reivindicar uma nova forma de agir para o profissional da preservação: mais criativa, flexível e sobretudo realista.

Sob essa ótica, as montagens e remontagens de exposição, por exemplo, passariam a ocupar um lugar de destaque na prática cotidiana da preservação, visto que a existência de obras de arte contemporânea muitas vezes está condicionada a contextos expositivos. Um caso bastante representativo disso é a remontagem, em 2013, da antológica exposição de arte contemporânea *Live in Your Head. When Attitude Becomes Form* em Veneza, para a qual se desdobrou um minucioso e intenso estudo acerca da documentação sobre sua primeira montagem, e sem o qual a ocorrência mais recente jamais teria sido possível. A mostra, realizada originalmente em 1969 na cidade suíça de Berna, reuniu diversas obras que, à época, estavam nas trincheiras da arte que hoje se entende como “contemporânea”, ou seja, que confrontavam as práticas artísticas tradicionais. O desafio de remontar uma mostra dessa natureza 44 anos após sua primeira exibição e em um local completamente distinto do anterior indica a necessidade implícita do exercício da preservação para este fim, porém de modo a

considerar todas as variáveis deste caso emblemático e repleto de peculiaridades (Figura 1).

Em 2013, a Fondazione Prada apresentou *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* no Ca' Corner della Regina em Veneza, com curadoria de Germano Cellant, Thomas Demand e Rem Koolhaas. Esta foi uma versão da exposição *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* de 1969, com curadoria de Harald Szeemann na Kunsthalle Bern. Essa reconstrução só foi possível graças ao acesso a fontes originais de informação relativas ao projeto, aos arquivos pessoais de Harald Szeemann, às entrevistas diretas com os artistas, aos conservadores-restauradores do Getty Research Institute (GRI) em Los Angeles e às fontes escritas e fotográficas preservadas na biblioteca da Kunsthalle de Berna. O trabalho [...] realizado a partir da análise de etiquetas, pôsteres, fotografias e outros materiais possibilitou a identificação tanto das obras exibidas em 1969 quanto da forma que foram exibidas [...]. Sem a vasta documentação do projeto, conservada até hoje, jamais teria sido possível fazer um panorama tão completo da exposição. (GALLISSÀ, 2014, p.9-10, tradução nossa).

Ainda sobre recuperar tempos passados, a restauração (em minúscula), ao menos como é concebida e entendida hoje, pode representar uma espécie de interrupção no ciclo natural da vida de um objeto, visto que interfere nas potencialidades às quais ele se encontra suscetível a partir do momento em que intervém sobre o mesmo, e isso configura um marco na sua história. Essa concepção da restauração parece fadada a incidir em um paradoxo: por mais que o objetivo seja intervir de forma praticamente imperceptível, almejando a quimera da neutralidade objetiva científica, é impossível executar intervenções sem deixar rastros de tal ação – sem alterar, ainda que minimamente, o aspecto do objeto, sobretudo porque a razão de existir do ato de restaurar reside no resgate de um aspecto perdido ao longo do tempo por consequência de danos materiais.

Uma saída possível para este impasse seria aceitar o caráter subjetivo da Restauração (em maiúscula, agora englobando a conservação), já que é inevitável,



Figura 1: Na imagem superior, Alighiero Boetti na Kunsthalle Bern, 1969 (Foto: Autoria desconhecida. Cortesia de Contemporary Art Daily. Fonte: site da Artland Magazine). Na imagem inferior, a mesma obra de Boetti na remontagem da exposição em 2013 (Foto: Attilio Maranzano. Cortesia de Fondazione Prada. Fonte: site da Fondazione Prada).

pois se faz presente em cada tomada de decisão. Isso porque as pessoas, cada qual com suas particularidades, são os autores da prática, e os modos com os quais cada uma delas existe e age no mundo influenciam suas decisões, por mais cientificamente respaldadas que estejam. Em outras palavras, o fazer científico deve ser personificado.

Precisamos aprender em nossos corpos, dotados das cores e da visão estereoscópica dos primatas, como vincular o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear. Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades. A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva. Esta é uma visão objetiva que abre, e não fecha, a questão da responsabilidade pela geração de todas as práticas visuais. A perspectiva parcial pode ser responsabilizada tanto pelas suas promessas quanto por seus monstros destrutivos. Todas as narrativas culturais ocidentais a respeito da objetividade são alegorias das ideologias das relações sobre o que chamamos de corpo e mente, sobre distância e responsabilidade, embutidas na questão da ciência [...]. (HARAWAY, 2009, p.21).

Não se trata, portanto, de uma subjetividade livre e irrestrita, mas sim de uma *objetividade consciente e moderada*.

Visto que é impossível alcançar a plena objetividade, o mais inteligente é aceitar a subjetividade como um feito incontroverso, e aproveitá-la entregando-se em cheio a ela. Em consequência, o restaurador deveria atuar de forma criativa.

[...] substituir o valor de Verdade por outro ainda mais individual e privado como o de Criatividade não resulta particularmente progressista, senão uma forma de ingenuidade, [...] e, de fato, os valores artísticos não têm conteúdos mais (ou menos)

socialmente avançados que os baseados em concepções técnico-científicas [...]. (VIÑAS, 2004, p.140-142, tradução nossa).

É necessário sempre considerar que os objetos a serem preservados foram escolhidos e qualificados como tais pelo grupo de pessoas – ou pela pessoa – que os usufrui, que atesta e reconhece a importância sociocultural deles: é somente para estas pessoas e por estas pessoas que se preserva; seus valores precisam ser respeitados. Preservar é também um ato simbólico: consiste em manter ou recuperar os papéis que os objetos – simbólicos por natureza – desempenham no ambiente social. A partir disso, os dogmas da preservação, como o compromisso com a “verdade” científica dos materiais, se tornam passíveis de relativização, já que o propósito primeiro dessa atividade seria resguardar ou resgatar a funcionalidade e a simbolicidade daquilo que se quer cuidar.

Um único objeto pode ser abordado de diversas maneiras; tais abordagens variam de acordo com as funções e os valores que são priorizados em detrimento de outros². Por isso é relevante ponderar sobre os possíveis desdobramentos sociais das intervenções antes da abordagem. Não há como traçar todas as reações do público em relação ao objeto, mas, para evitar decisões precipitadas que podem vir a torná-lo irreconhecível ou disfuncional para o indivíduo e/ou grupo, o mais adequado e recomendável seria fazer uma reflexão o mais abrangente possível.

Os argumentos do tipo acadêmico e técnico-científico não devem ser convertidos em únicos numa atividade na qual o objetivo último é do tipo simbólico ou comunicativo [...]. A ética contemporânea da Restauração pretende contemplar o maior número possível de formas de entender o objeto e atender equilibradamente a todas as suas funções: não somente às que cumpre para os especialistas, mas também às que cumpre para o resto dos usuários, [...] para seu público. Do ponto de vista ético, a melhor Restauração é a que proporciona mais satisfação a mais gente, ou aquela que produz uma soma de satisfações maior. O

² Essa definição de prioridades também varia de profissional para profissional – ou seja, ela parte inicialmente do conhecimento e das convicções de cada indivíduo.

que se sugere é a adoção de uma ética mais democrática e menos aristocrática [...].

Negociação, consenso, diálogo: trata-se, em definitivo, de reconhecer que a Restauração se faz para umas pessoas às quais um objeto afeta de formas muito diversas e a princípio intangíveis, e que estes têm direito de participar da tomada de decisões ou, pelo menos, de que seu ponto de vista seja levado em conta. (VIÑAS, 2004, p.162-163, tradução nossa).

É inviável satisfazer as necessidades e expectativas de absolutamente todos os usuários; ou seja, não é possível traçar e respeitar de modo equivalente todas as finalidades possíveis de determinado objeto, uma vez que estas podem variar de usuário para usuário, pois a relação que se estabelece com ele é sempre individual e intransferível.

[...] potencializar uma função habitualmente limita ou condiciona outras. A importância de cada função variará para cada usuário; a decisão *eticamente* correta sobre que ações desenvolver não pode se basear nas prioridades de um [único] indivíduo [...]. Seria *eticamente* mais correto (mas também funcionalmente melhor) tentar melhorar, o mais sincera e equilibradamente possível, as eficácias que esse objeto têm para todos os seus usuários, para cada pessoa para a qual desempenha alguma função de algum tipo. [...] em teoria, a ganância funcional tem que ser máxima. Para calcular essa ganância, seria necessário ter presente todos aqueles para os quais esse objeto cumpre uma função de qualquer tipo e poder quantificar a importância dessa função para cada um deles. (VIÑAS, 2004, p.159-160, tradução nossa).

Esta é a premissa da *interdisciplinaridade*, tão cara à preservação cultural: tentar chegar a um consenso sobre o que fazer e como agir, conciliando o máximo possível de interesses de todos os envolvidos – ou ao menos dos mais envolvidos –, porque são eles que conferem aos objetos uma razão de ser e existir; é para eles que funcionam, por eles são utilizados, servem às suas necessidades sociais, etc. Obras de arte contemporânea no geral se voltam para as pessoas e não para si

mesmas – sobretudo porque, como já explicitado anteriormente, muitas delas abrem mão do objeto material e/ou o extrapolam, tornando-se ocorrências nas quais a presença e a participação das pessoas são pré-requisitos para sua existência e seu funcionamento.

Um mesmo objeto pode cumprir funções distintas para distintas pessoas. Esta circunstância, e o fato de que boa parte dessas funções sejam intangíveis, faz com que para o pensamento tradicional não resulte simples explicar por que se restaura, por que se aceita que sejam destinados recursos para recompor objetos que na maioria dos casos parecem resultar material e objetivamente inúteis; por que se investe dinheiro, por que se dedicam esforços a reparar de forma extremamente meticulosa e particular algo que de um ponto de vista objetivo seria prescindível ou facilmente substituível por outro objeto mais moderno e eficiente. [...] por que é um dever restaurar? (VIÑAS, 2004, p.156, tradução nossa).

Por que preservar quando se pode substituir, no caso de objetos cuja materialidade é quase um pretexto, como acontece com parte significativa da produção artística das últimas décadas? Por outro lado, no que se refere a itens históricos antigos, uma substituição seria comprovada apenas se houvesse evidência, ou seja, caso viesse ao conhecimento dos especialistas algo que os fizesse suspeitar sobre a “autenticidade” do material. Mas se, numa situação hipotética, a ficção fosse mantida – como é o caso de obras que se revelaram falsificações após décadas sendo consideradas originais tanto pelo público quanto pelos especialistas³ –, que diferença real faria se esse objeto fosse ou não fosse “verdadeiro” de fato, uma vez que o “falso” também seria autêntico, visto que pode, comprovadamente, desempenhar as mesmas funções que o original “verdadeiro” e, assim sendo, pode ser reconhecido pelo público como tal?

³ Um notório exemplo disso é a polêmica envolvendo o Terrus Museum, localizado em Elne, sul da França: dedicado ao pintor catalão Étienne Terrus, a instituição descobriu, no início de 2018 – 24 anos após sua abertura –, que 82 das 140 telas do artista pertencentes ao acervo não foram produzidas por ele. Este caso foi noticiado em todo o mundo, aparecendo em jornais como o New York Times e o The Guardian.

Há uma espécie de sintoma cultural de rejeição ao “falso”, que acaba se estendendo para a réplica, a cópia, a reprodução: ter a consciência de que se está diante de um objeto que não é o original, que não tem “o toque do autor”, faz com que as pessoas mudem automática e instantaneamente seu comportamento, sua abordagem diante dele. O fetiche material pela peça única, sacralizada pela figura e/ou ocasião histórica a ela associadas, é frustrado. Porém, a parte intangível essencial (usos, conceitos, etc.) de uma falsificação ou uma réplica é importada de seu proveniente.

Podemos então concluir que existe algum nível de subjetividade na atribuição de valores distintos para objetos semelhantes na aparência e que desempenham funções similares, sobretudo se forem industrializados, de fácil serialização e reprodução – como é o caso de muitas obras de arte contemporânea, que também são compostas por essa categoria de itens pré-fabricados, impessoais, neutros, substituíveis. Aliás, com a tecnologia cada vez mais avançada, que objetos não são passíveis de serem replicados, copiados e reproduzidos com exatidão e riqueza de detalhes?

Em realidade, os objetos se restauram porque, ainda que sejam material e objetivamente inúteis ou prescindíveis, não são inúteis nem prescindíveis; cumprem umas funções que não são materiais, que não se podem medir por meios físicos, que são intangíveis. [...] as funções intangíveis que cumprem os objetos de Restauração podem ser de dois tipos fundamentais: por um lado, e este é o caso mais habitual, cumprem uma função simbólica [...]; por outro, podem cumprir uma função historiográfica, documental, forense [...].

Quando se restauram esses objetos, pretende-se que voltem a cumprir suas funções simbólicas ou documentais do mesmo modo que antes, ou que a cumpram melhor se isso for possível [...]. Restaurar é reparar estes mecanismos etéreos, sintonizar o objeto tratado para que possa ser útil nesses sentidos, fazer com que funcione como símbolo ou documento melhor do que agora, do mesmo modo que, quando se conserva, pretende-se garantir essa eficácia. Assim, pode-se afirmar que a teoria contemporânea da Restauração é primordialmente funcional [...], não estabelece

a *verdade* como fim último, senão a eficácia funcional dos objetos. (VIÑAS, 2004, p.158-159, tradução nossa).

Seguindo esse raciocínio, o fetiche material, construção subjetiva coadunada com os interesses do mercado de arte – o qual tradicionalmente precisa de itens físicos para movimentar capital a partir deles e/ou ao redor deles –, é enfim confrontado, pois na prática pouco interfere na fruição e na compreensão de uma obra, desde que sejam preservados e transmitidos o conceito, a mensagem e a ideia próprios dela. Para fruir e compreender a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, por exemplo, é dispensável – ao menos hoje em dia – o contato direto com o original; ver uma reprodução da mesma em livros ou na Internet, ainda que não seja 100% fidedigna⁴, já atende ao propósito (Figura 2). A importância do objeto físico fica então restrita ao seu valor mercadológico e historiográfico, que respaldam não somente o fetiche material sistêmico como também, e por conseguinte, a prática tradicional da preservação, caracterizada pelo respeito máximo e irrestrito aos materiais originais – reconhecidos, acima de qualquer dúvida, como autênticos, devido aos (altos) valores que são atribuídos a eles.

No Ocidente, a potência simbólica do objeto depende em boa parte de que o espectador acredite que se tenha conservado os materiais originais. Uma cópia, ainda que seja indiscernível pelo espectador, não possui a mesma capacidade simbólica que o objeto original se o espectador é consciente de não estar diante da matéria *original* (cfr. Stovel, 1996). Essa concepção é arbitrária, como demonstra a comparação com outras culturas que não compartilham ‘a mania ocidental de entender como

⁴ Nenhum equipamento de captura/digitalização de imagens se equipara ao olho humano. Logo, cada procedimento desta natureza está a certa distância (metafórica) do objeto original físico, em termos de aparência. É sempre necessário que a imagem digital seja tratada a fim de aproximá-la do aspecto do original – e mesmo a percepção deste é alterada quando submetido a tipos e intensidades distintas de luzes, pois toda e qualquer incidência luminosa modifica a visualização do objeto. Ou seja, no que diz respeito ao fenômeno da cor, um mesmo objeto pode possuir diversas versões, tanto materiais quanto digitais. Mas isso parece se tornar mais perceptível no meio digital, dada a variedade de equipamentos, capturas e tratamentos existentes – e certamente nem todos são profissionais e/ou seguem padrões internacionais estabelecidos. Uma rápida busca na Internet é suficiente para constatar que há incontáveis versões digitais da Mona Lisa. Ao menos uma delas deve estar próxima do original, mas mensurar essa distância ou estar ciente dela talvez não seja tão relevante para o público geral, visto que a finalidade principal – *ver* a Mona Lisa – já foi satisfeita.

patrimônio os objetos materiais' (Lowenthal, 1996). Assim, por exemplo, na Coreia são respeitadas e admiradas as artes performativas e as habilidades manuais e orais, e não os objetos em si, enquanto que no Japão [...] são substituídas sem problemas as partes deterioradas. (VIÑAS, 2004, p.98, tradução nossa).



Figura 2: *Mona Lisa* (c.1503-c.1519), de Leonardo da Vinci. Óleo sobre tela. 77 x 53 cm. Museu do Louvre. Foto: Vipul Asri. Fonte: WikiArt.

Para a Restauração, portanto, o quão eficaz de fato seria tentar explicar, por exemplo, uma instalação e/ou uma performance artísticas sob o ponto de vista das ciências naturais apenas? Assumir uma abordagem pura ou majoritariamente materialista para com itens carregados de simbolismos e outros valores imateriais que ultrapassam os limites de sua manifestação material pode ser no mínimo

inapropriado, sobretudo porque a arte contemporânea muitas vezes prescinde de um objeto físico. Estamos falando de eventos, situações, ocorrências, dos quais restam apenas vestígios ou registros que não são a obra em si, mas sim os únicos meios possíveis de acesso à ela.

Sob o efeito do tempo e das exigências do sistema-mercado de arte, esses indícios materiais que atestam a existência da obra tendem a ser convertidos na própria obra, pelo fato de passarem a representá-la oficial e metonimicamente. Eles adquirem, portanto, um valor historiográfico no qual se baseia o valor mercadológico atribuído.

Ou seja, para corresponder às demandas de mercado, o sistema de arte quase sempre encontra maneiras de conferir materialidade ao que é imaterial na origem. Isso reforça a ênfase dada ao materialismo na área da preservação, historicamente justificado pelo exercício do ofício nos séculos passados e pelas teorias clássicas de preservação – como a Teoria do Restauro de Cesare Brandi, renomado restaurador italiano do século XX –, que preconizavam o tratamento do objeto material.

Numa sociedade cujo regime epistemológico tendia a subestimar as Humanidades, a preservação, talvez com a intenção de reivindicar e assegurar seu lugar como campo legítimo de produção de conhecimento, deu protagonismo às ciências naturais em seu *modus operandi*. Esse cenário pode ajudar a explicar a visibilidade adquirida pela restauração em detrimento da conservação, pois a primeira tem desdobramentos práticos evidentes, identificáveis, quantitativos – a restauração intervém diretamente sobre o objeto –, enquanto a segunda é mais *operação mental*, qualitativa – a conservação atua sobre o entorno dele. Houve, contudo, uma mudança de paradigma nas últimas décadas, já discernível ao menos entre os profissionais da área: hoje é quase uma unanimidade a prevalência da conservação sobre a restauração, pois agora se entende que toda intervenção direta submete o objeto a riscos, inevitavelmente.

Dado que os métodos científicos permitem estabelecer objetivamente as condições originais do objeto, as discussões filosóficas, éticas ou estéticas resultam irrelevantes: se algo é

científico, é verdadeiro. [...] a Restauração científica se baseia em leis físico-químicas e em critérios materiais que são muito pouco discutíveis (e por muito poucas pessoas), e que convertem em supérflua qualquer reflexão teórica. [...] a Restauração científica tende a tornar desnecessárias as discussões sobre critérios de atuação, valores históricos ou sociais e outras questões de natureza intangível.

[...] A crítica essencial à Restauração científica questiona que a Restauração seja exclusivamente uma questão material [...]. Há ocasiões em que as intervenções de Restauração se fazem por interesses e com critérios fundamentalmente documentais ou informacionais, [...] os objetos são evidências, provas periciais ou forenses para a História ou outras disciplinas similares, o que exige um tratamento não-cultural, neutro, transparente, [...] e onde resulta impensável que se possa conceder a menor relevância aos gostos ou ideias do sujeito. Mas há outras ocasiões (muitas, de fato) nas quais prevalecem outros interesses, outros valores; ocasiões nas quais o objeto restaurado não é primordialmente um documento, nem uma prova histórica. [...] não são evidências documentais; têm antes de tudo valores simbólicos, religiosos, culturais – isto é, fortemente subjetivos, [...] não objetiváveis. (VIÑAS, 2004, p.132-133, tradução nossa).

Atualmente parece improvável ler um trabalho de arte sem considerar seus modos de inserção e de interação socioculturais, pois são eles que determinam a eficácia funcional da obra⁵, isto é, seu grau de penetrabilidade no tecido social em que se encontra e/ou foi produzida. Ter consciência disso é também de suma importância para a prática contemporânea da preservação cultural, visto que permite a *subjetivação do objeto* – e, em maior escala, a *personificação do conhecimento científico* como um todo. Em outras palavras, o objeto a ser preservado é percebido como um indivíduo que, naturalmente, estabelece relações com o mundo – e com as pessoas que fazem parte dele, sobretudo. Esta talvez seja a melhor maneira de lidar com ele, pois somente assim a realidade concreta de sua

⁵ A partir dos excertos destacados até aqui, parece claro que, na teoria contemporânea da Restauração, funcionalidade e simbolicidade estão interligados: a eficácia funcional de um objeto reside nas suas capacidades e possibilidades simbólicas, tal como a pertinência do seu simbolismo define os papéis que desempenha na sociedade e para as pessoas.

existência é considerada – o que é ainda mais válido para obras de arte contemporânea. Não se trata de um objeto esterilizado, incólume, imaculado; ao contrário, ele existe no mundo real e, portanto, pode realizar trocas e conexões com tudo o que possui a mesma condição que ele, isto é, tudo o que também existe no mundo, incluindo seus produtores e usuários, cada qual com suas particularidades.

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento "objetivo". (HARAWAY, 2009, p.36).

3.

O caso *Queermuseu*

O que foi/é, afinal, a exposição escolhida como estudo de caso para esta dissertação? Com 270 obras de 85 artistas brasileiros, produzidas entre 1950 e 2017 (ano de abertura da mostra), *Queermuseu* se propõe a investigar, e não somente ilustrar, as noções de estranhamento e de não-normatividade, bem como suas possíveis contribuições para a arte contemporânea de um modo geral. A mostra assume como ponto de partida conceitual a expressão em inglês *queer* – “estranho”, “peculiar”, numa tradução livre. À época de sua difusão, no final do século XIX, a palavra era usada para ofender e execrar homossexuais, mas a partir da década de 1980 foi submetida a um processo de apropriação e ressignificação por parte dos ativistas da comunidade LGBT para afirmar e validar a existência de comportamentos não passíveis de adequação a padrões normativos de gênero.

Apesar disso, a maior parte das obras selecionadas, de acordo com o curador da exposição Gaudêncio Fidelis, não tem relação manifesta com questões de gênero e sexualidade, mas se encaixam de alguma maneira nessa temática do estranhamento, que consiste no mote curatorial da mostra:

[...] a exposição *Queermuseu* foi sistematicamente atacada por uma ainda que pequena parcela da comunidade artística que insiste em pensar [...] que uma exposição “queer” teria que necessariamente ser sobre (e com) obras de artistas *queer* e ilustrativo/temática da produção *queer* quando, na verdade, [...] aborda em toda a sua extensão as ramificações que a palavra *queer* como um centro ontológico irradia. Assim, ela se constitui como uma exposição sobre um “problema conceitual” desdobrado no contexto artístico, o mecanismo e a operacionalidade daquilo que é “o queer”. (FIDELIS, 2018, p.13).

Endereçando-se à teoria *queer*, Fidelis propõe, com a exposição, “desnormalizar” a arte. Visto que intenciona contestar os cânones heteronormativos da história da arte desde seus primórdios, ele questiona, por sua vez, as estruturas heteronormativas da sociedade e suas regras, apontando para a possibilidade – ou a necessidade – de uma epistemologia não-normativa, não-binária, etc. Ou seja, se há no mundo milhares de indivíduos e comportamentos que não cabem na já conhecida e estabelecida “ordem tradicional das coisas”, deve haver também formas legítimas de produção de conhecimento que contemplem o que foge à norma. Espera-se que os protagonistas, nesse caso, sejam aqueles que de fato não desempenham papéis fixos reconhecidos e incentivados pela sociedade inserida na milenar narrativa heteronormativa escolhida para explicar a construção e a organização do mundo tal como chegou até nós.

Nesta chave de revisão epistemológica da arte e da sociedade, o que distingue *Queermuseu* das demais exposições de arte moderna e contemporânea? O que a torna poderosa o suficiente para servir como exemplo de extrapolação do estatuto vigente de mostras de arte? O curador oferece explicações teóricas e conceituais, mas na prática talvez não haja um fator distintivo revolucionário de fato, exceto um ou outro elemento – proposital ou não, mais relacionado à montagem da exposição no espaço físico – que pode ser considerado inabitual, inesperado; ou seja, não-normativo⁶ (Figura 3). Na minha avaliação, o histórico da exposição é o que a torna um caso à parte – um caso, aliás, a ser estudado.

Inaugurada em 15 de agosto de 2017 no Santander Cultural (hoje Farol Santander), na cidade de Porto Alegre, *Queermuseu* permaneceria em cartaz até 8 de outubro. Contudo, foi fechada, de modo súbito, em 10 de setembro, sucumbindo à pressão de grupos sociais conservadores, liderados pelo Movimento

⁶ Ainda que tenha sido apontado como um problema pela curadora e historiadora Daniela Name em seu texto crítico “Falta queer em *Queermuseu*”, parece ter sido uma opção consciente, por parte da curadoria, preencher o espaço das Cavalariças na EAV com o maior número possível de obras originalmente selecionadas para a montagem da exposição no Santander Cultural. Ou seja, do ponto de vista normativo, pode ser considerado um equívoco. Agora, se partirmos do pressuposto de que o erro definido pela norma é uma possibilidade construtiva dentro do universo da não-norma, então a “descompensação espacial”, nas palavras de Name, seria um fator distintivo da mostra; uma abertura para revisão das normas vigentes no que se refere a montagens de exposições de arte.



Figura 3: Público em meio às obras da *Queermuseu* no espaço das Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em primeiro plano, *Experiência nº 3* (1956), de Flávio de Carvalho. Foto: Leo Martins | Agência O Globo. Fonte: O Globo (2018).

Brasil Livre (MBL), que enxergaram nas obras em exibição blasfêmia contra símbolos religiosos e apologia a pedofilia e zoofilia. O cancelamento da exposição veio, segundo Fidelis, dois dias e quatro horas após o início dos protestos nas redes sociais, onde os usuários defensores do boicote ao Santander denunciaram trabalhos específicos que na ocasião integravam a mostra. *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril (Figura 4), *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013), de Bia Leite (Figura 5), e *Cena de interior II* (1994), de Adriana Varejão (Figura 6), estão entre as obras que mais sofreram ataques na internet por parte do MBL e seus apoiadores, que se sentiram incomodados, sobretudo, com o acesso não regulado de menores de idade à exposição e, logo, ao seu conteúdo.

O financiamento por isenção fiscal – *Queermuseu* conseguiu captar R\$800 mil através da Lei Rouanet – também foi alvo de críticas pelos opositores. Kim Kataguiri, co-fundador do MBL e na época um de seus líderes, argumentou, em comunicado à BBC News Brasil, que houve mau uso de verba pública em um projeto “que não representa a maior parte dos valores da sociedade” e que, por esse motivo, convocou o público a boicotar o Santander Cultural. Entre os dias 6 e 10 de setembro de 2017, a exposição foi recorrentemente “invadida”, segundo



Figura 4: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* (1996), de Fernando Baril. Acrílico sobre tela. 150 x 125 cm. Coleção do artista. Foto: F. Zago/Studio Z | Cortesia do artista. Fonte: catálogo da exposição *Queermuseu* (FIDELIS, 2018).

relatou Fidelis em entrevista ao G1, por pessoas “com câmera em punho” que abordavam os visitantes “perguntando se gostavam de pornografia, de zoofilia”.

O cenário artístico-cultural brasileiro foi surpreendido com a decisão tomada pela instituição porto-alegrense de fechar suas portas naquele momento, alegando, em postagem no Facebook, que “algumas das obras [...] desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas” (2017). Para o curador da exposição e diversos críticos de arte, o cancelamento repentino – que, ao acatar uma opinião tendenciosa como verdade indiscutível, não abriu precedentes para o diálogo – repercutiu como censura discriminatória. Um fato que corrobora tal entendimento é que, em 11 de setembro de 2017, um dia após o Santander suspender *Queermuseu*, o promotor de Justiça da Infância e da Juventude de Porto Alegre,



Figura 5: *Travesti da lambada e deusa das águas* (2013), de Bia Leite. Acrílica, óleo e spray sobre tela. 100 x 100 cm. Coleção Clauder Diniz. Foto: Laura Fraiz | Cortesia da artista. Fonte: catálogo da exposição *Queermuseu* (FIDELIS, 2018).

Julio Almeida, esteve no local e atestou que não houve crime que justificasse a decisão. Ele alertou somente para a necessidade de adequação do espaço expositivo a fim de restringir o acesso de crianças e adolescentes a obras com conteúdo sexual explícito – um total de quatro ou cinco trabalhos dentre os mais de 200 apresentados, de acordo com o próprio promotor.

"Fomos examinar *in loco*, ver realmente quais obras que teriam conteúdo de pedofilia. Verificamos as obras e não há pedofilia. O que existe são algumas imagens que podem caracterizar cenas de sexo explícito. Do ponto de vista criminal, não vi nada", salienta o promotor da Infância e da Juventude de Porto Alegre, Julio Almeida. (VASCONCELOS, 2017).



Figura 6: *Cena de Interior II* (1994), de Adriana Varejão. Óleo sobre tela. 120 x 100 cm. Coleção Paulo Roberto Santi, RJ. Foto: Eduardo Ortega | Acervo Atelier Adriana Varejão. Cortesia Atelier Adriana Varejão. Fonte: WikiArt.

À época, os apoiadores da exposição se mobilizaram de diversas formas contra seu cancelamento, desde um abaixo-assinado virtual pedindo a reabertura da mostra até protestos anti-censura realizados em frente ao Santander Cultural (Figura 7). Em 12 de setembro de 2017, logo após a visita do promotor de Justiça à *Queermuseu* (já fechada ao público nesta ocasião, porém ainda montada no espaço expositivo do Santander), houve embate físico entre manifestantes contrários e favoráveis ao fechamento, reunidos nos arredores da instituição. A Brigada Militar utilizou gás lacrimogênio e bombas de efeitos moral para dispersar os grupos e interromper as agressões; duas pessoas foram detidas. O curador da mostra, que esteve no local, disse, em entrevista posterior à imprensa portuguesa, ter se assustado com o tamanho dos protestos e, por conseguinte, com o poder de engajamento de ambos os lados do confronto ideológico, algo que lhe



Figura 7: Grupo contra o cancelamento critica “censura”. Foto: Jonas Campos/RBS TV. Fonte: G1 (2017).

serviu como uma constatação do êxito da mostra enquanto projeto e plataforma de discussão acerca do binômio arte-sociedade. Considerada por muitos como a primeira exposição assumidamente *queer* da América Latina, *Queermuseu* configura um marco na história da arte brasileira, tanto por seu conteúdo artístico quanto pela presença sócio-política que conseguiu operar.

[...] para mim, exposições são esses lugares construídos para refletir sobre a arte, mas não sob uma visão idealista da arte, mas para ter uma convivência com a arte da maneira que você deseja. Claro que daí a gente não ia imaginar que acontecesse aquela loucura toda. (FIDELIS, 2019).

Nesta mesma entrevista, Fidelis narra toda a cadeia de fatos que se sucedeu entre o impactante encerramento da *Queermuseu* na capital gaúcha e sua comemorada reabertura na área das Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, quase um ano após os acontecimentos em Porto Alegre. A jornada foi árdua e turbulenta; uma exposição que *teve de lutar*, quase de maneira literal, para poder ser vista. Sua existência no espaço-tempo, desde a

elaboração do projeto (nas palavras de Fidelis, iniciado em 2010), é a própria definição de “resistência”. Ao contrário de muitas exposições que sequer conseguem sair do papel, *Queermuseu* ganhou concretude e, graças a isso, teve uma trajetória tão singular que foi capaz de “romper a bolha”, levando ao público não-consumidor de arte a famigerada discussão sobre os prováveis “limites” da produção contemporânea de arte – profícua para os estudiosos da área e seus entusiastas.

Sob esse prisma, as investidas do MBL e o cancelamento da exposição pelo Santander Cultural certamente contribuíram para a inserção de *Queermuseu* no universo do debate público acerca do que é arte – um debate que se pode considerar, inclusive, a força motriz da arte desde o início do século XX, com Marcel Duchamp como um de seus precursores mais emblemáticos. Os ataques não foram por acaso: uma exposição que se assume *queer* e quer legitimar a influência da cultura *queer* na produção de arte contemporânea brasileira já consiste em algo suficientemente polêmico para uma parcela significativa da população, a qual se mantém fiel a uma visão tradicionalista do mundo e, portanto, não aceita ou não compreende que as possibilidades de existência nele vão para muito além do binarismo de gênero, da heteronormatividade, do evolucionismo, do etnocentrismo, etc.

Ao ver a exposição (agora somente através de registros e relatos⁷ – e nisso em nada difere de nenhuma outra exposição que não seja “permanente”⁸), fica um

⁷ Produzir catálogos para celebrar e/ou documentar a realização de exposições de arte é uma prática comum no meio cultural. Um dado singular é que *Queermuseu* possui catálogos referentes a ambas as montagens da mostra; porém, a publicação referente à montagem em Porto Alegre já não é mais produzida, e há notícias de que foi, inclusive, removida das bibliotecas públicas. Por outro lado, o catálogo produzido pela EAV segue em produção e venda, e narra toda a história da exposição, dando especial atenção para os fatos ocorridos na capital gaúcha, como forma de contornar a suposta tentativa de apagamento supracitada.

⁸ Ainda que sejam qualificadas como “exposições permanentes”, também podem sofrer alterações no decorrer do período em que permanecem “em cartaz”, já que diretorias, curadorias e instituições não são imutáveis e/ou incólumes. O tempo passa e as coisas mudam; a estabilidade duradoura e inabalável é inviável, uma quimera, pois não há inércia que dure para sempre. Por esse motivo, a exposição dita permanente pode ser totalmente desmontada – neste caso, o que justifica sua caracterização como tal seria uma maior duração de tempo em cartaz quando comparada à exposição temporária, além do simples fato de ter sido concebida e apresentada ao público como “permanente”. Fica então a pergunta: toda e qualquer exposição de arte pode ser entendida como um evento, um acontecimento, com duração e espaço limitados? Se sim, em que medida isso influencia nossa percepção e nossa abordagem? Falaremos um pouco mais sobre o assunto no capítulo 4.

tanto mais visível que, para constituir o arcabouço conceitual de *Queermuseu*, Fidelis deve ter recorrido aos estudos em teoria de gênero, os quais têm a filósofa estadunidense Judith Butler como uma de suas representantes mais proeminentes. Indo na direção oposta do que parece ser óbvio – uma exposição com pretensões de existir como um museu *queer*, a julgar somente pelo título que carrega –, o próprio curador se nega a assumir que ela seja “ilustrativa ou temática da teoria *queer*” (FIDELIS, 2018, p.17), embora tenha citado, no catálogo publicado pela EAV, a antológica publicação de Butler, *Problemas de gênero*, verdadeiro marco na história da cultura *queer*. A primeira edição de *Problemas* data de 1990, quase trinta anos antes da concretização do projeto de Fidelis – e, ainda assim, ressoa na fala e na escrita do curador gaúcho.

No livro, Butler analisa, com rigor e lucidez exemplares, a performance da heteronormatividade misógina, bem como seus modos de operar e de se manter, os quais necessitam da opressão e da repressão de tudo o que escapa a essa convenção de normalidade social. Ora, se vivemos num mundo onde a figura do homem cisgênero heterossexual é quem dita as regras, não seria exagero dizer que as formas de viver, agir e existir legitimados por esta sociedade são, desde a origem, heteronormativos, binários – sempre valorizando os homens cis, seus feitos e desejos, em detrimento das mulheres, dos homossexuais, dos transsexuais, dos não-binários, etc. Isso se estende para os costumes sociais e, enfim, para a *produção de conhecimento*: vivemos, desde muito tempo, sob um regime epistemológico historicamente elaborado e mantido por homens brancos europeus de classe alta – que, a partir do lugar social privilegiado criado por eles e no qual se encontram, detêm as rédeas do conhecimento e, em suma, determinam por onde ele deve seguir.

Qual o sentido de estender a representação a sujeitos cuja constituição se dá mediante a exclusão daqueles que não se conformam às exigências normativas não explicitadas do sujeito? Que relações de dominação e exclusão se afirmam inintencionalmente quando a representação se torna o único foco da política? (BUTLER, 2003, p.23).

Se há tantas outras maneiras comprovadas de existir no mundo, por que elas não são vistas como possibilidades legítimas; por que não conseguem operar de fato como saídas e/ou alternativas sociais, econômicas, políticas e/ou culturais à hegemonia do homem cis hétero branco e “civilizado”? Há declarada resistência por parte dos que querem permanecer no topo dos estamentos; as justificativas tomam as mais diversas formas, desde que contemple, de maneira minimamente lógica, os interesses hegemônicos: positivismo, historicismo, cientificismo, religião – conceitos que, inclusive, foram concebidos e receberam seus respectivos significados dentro da mesma epistemologia heteronormativa a qual se deseja manter.

Para construir essa possibilidade de existência, ainda se faz necessário trabalhar com e a partir de tais conceitos, justamente para pô-los em evidência, porém sob análise crítica. Ou seja, para a desconstrução/reconstrução epistemológica do mundo, as referências ao “passado” precisam ser mantidas, como uma espécie de denúncia que aponta para a reparação histórica. Não é possível transformar o presente e/ou o futuro sem acessar o passado, por mais controverso que ele seja. O tempo presente é um instante constituído por tensões anacrônicas e sincrônicas – como diria o filósofo francês Georges Didi-Huberman – no qual convergem, inevitavelmente, todos os tempos conhecidos e determinados pela humanidade. A relação com o passado é condição *sine qua non* para a existência de tudo o que compõe o mundo hoje.

[...] os “fatos” (*die Fakten*) do passado não são mais coisas inertes a serem encontradas, isoladas, em seguida apreendidas numa narrativa causal, o que [Walter] Benjamin considera como um mito epistemológico. Eles se tornam coisas dialéticas, coisas em movimento: aquilo que, lá do passado, vem “nos surpreender” como uma “tarefa da recordação” [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.116).

Se *Queermuseu*⁹ quis estimular uma “ruptura” com o regime epistemológico vigente, na arte e na sociedade, há aí uma relação dialética com o passado, tanto de contestação quanto de continuidade – nesse caso com as ressalvas e distinções necessárias; com as mudanças, enfim, que se deseja realizar dali em diante. É preciso que haja algum nível de verossimilhança na diferença, para que seja minimamente reconhecível e assimilável, senão não há penetrabilidade no meio social e, assim, não há perspectiva de alteração do seu *status quo*. Nesse sentido, *Queermuseu* foi, numa avaliação pessoal, bem-sucedida ao trabalhar sobre esse interstício entre presente e passado, entre o “novo” e o “velho”. No contexto da mostra, o “novo” seria a difusão da recente teoria *queer*; a proposta de revisão epistemológica e de revisionismo histórico; a presença de artistas brasileiros da nova geração e/ou pouco conhecidos; a subversão e/ou os usos diferenciados de modalidades artísticas clássicas; e os temas abordados (em plena discussão nos debates sociais de toda grandeza). O “velho” compreenderia curadoria e montagem com características mais convencionais; grande volume de obras concebidas a partir de técnicas artísticas tradicionais¹⁰; e artistas brasileiros de gerações anteriores (muitos deles renomados, precursores de movimentos culturais que abriram caminho para a produção atual).

A exposição se esforça para dar o devido valor a ambos os lados da moeda. Ela tenta funcionar como um lugar (fisco quando montada e metafórico quando resgatada em textos, falas, registros) no qual os tempos se chocam – retomando mais uma vez Didi-Huberman. Esse “choque” abre fulgores interpretativos de tamanha potência que inundam de novidades tanto o passado quanto o próprio presente e, assim, apontam para a construção de um futuro talvez mais ciente de si próprio – nesse caso particular, mais igualitário e respeitoso (Figura 8).

⁹ A própria exposição possui tempos distintos, considerando que foi montada mais de uma vez, e em locais diferentes. Aliás, toda exposição que é remontada, seja no mesmo espaço ou em qualquer outro, possui momentos de existência específicos e diferentes entre si, referentes ao mesmo objeto (a mostra em si). Nesse caso, cada montagem da mesma exposição consiste em um exercício anacrônico-sincrônico sobre o mesmo conteúdo/tema.

¹⁰ De acordo com as informações constantes no catálogo publicado pela EAV, mais de 130 das 270 obras que compõem a exposição são pinturas sobre tela ou desenhos sobre papel. Com isso, podemos afirmar que *Queermuseu* está alicerçada em técnicas artísticas tradicionalmente validadas pela Academia e pelo mercado de arte.

O presente de seu aparecimento oferece a forma fundamental da relação possível entre o Agora (instante, relâmpago) e o Outrora (latência, fóssil), relação da qual o Futuro (tensão, desejo) guardará os rastros. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.128).

Concatenar tempos distintos de forma a promover pensamento crítico é também uma das premissas básicas da prática da preservação cultural – ao menos de acordo com os postulados teóricos mais recentes do campo, como a Teoria da Conservação Evolutiva, do engenheiro e conservador espanhol Lino García Morales. Um objeto de qualquer natureza possui “idades”, ou seja, ele sofre alterações desde que passa a existir, materialmente ou não; e cada “idade” é marcada por aparências e leituras específicas de determinado tempo, que podem variar de acordo com o contexto. Essa “idade” é um estado perene que não necessariamente corresponde ao “estado original”, muito menos à “melhor versão” de algo. Pelo contrário, ela sempre se remete apenas à *ideia* do objeto, seu conceito intangível, pois o que vemos ou experienciamos dele em um dado



Figura 8: Um dos registros da primeira montagem da *Queermuseu*, no Santander Cultural. À esquerda, uma pintura de Cândido Portinari (*Retrato de Rodolfo Jozetti*, 1928) entre obras de Fernando Baril (*Halterofilista*, 1989) e do coletivo avaf (série *Abusada São Paulo*, 2013). À direita, *Cabeça coletiva* (1975), de Lygia Clark. Foto: autoria desconhecida. Fonte: catálogo da exposição *Queermuseu* (FIDELIS, 2018).

momento é somente uma das suas inúmeras possibilidades autênticas de manifestação.

O contexto no qual está inserido nunca é exatamente o mesmo, tal como acontece na vida de uma pessoa: nenhum dia é idêntico ao outro; portanto, em teoria, há uma versão diferente nossa para cada dia em que estamos vivos, ainda que as diferenças sejam quase imperceptíveis, tanto para os outros à nossa volta como para nós mesmos. Nunca estamos sempre no mesmo lugar; não há inércia absoluta. Também o entorno não se mantém imutável: há dias de muito sol, pouco sol, muita chuva, neve, etc. Existe uma coerência individual e intransferível que me faz ser quem sou todos os dias da minha vida, mas o passar do tempo me modifica por dentro e por fora, a curto e longo prazo. A avaliação acerca de qual desses períodos seria “o melhor” ou “o original” se torna meramente decorativa e subjetiva, desde que eu esteja vivo e comunicável – o mesmo vale para objetos de arte.

A obra pode e deve mudar, desde que conserve sua identidade. [...] Pode-se dizer que a teoria da conservação evolutiva pondera a influência das propriedades intrínsecas (causa material formal) e das propriedades extrínsecas (causa eficiente e final) em termos de custo-benefício, garantia-perda (objeto e sujeito). Todas as causas são suscetíveis de mudar para que a imagem permaneça. [...] qualquer *estado de autenticidade futuro* do Objeto é causa do *estado de autenticidade* no presente; mas o projeto do protoestado [estado original] é resultado de uma tomada de decisão. A verdadeira utilidade do protoestado está em confirmar, no máximo, as limitações e os erros de estimativa humanos. (MORALES, 2021, p.32, tradução nossa).

Os desdobramentos dessa concepção nos permite compreender, por exemplo, que todos os estados de uma obra de arte são legítimos (sem adentrar no campo ético), pois cada um deles compõe a vida dela; cada um, portanto, está diretamente atrelado ao contexto histórico, social, político, econômico, geográfico, artístico, cultural, etc., correspondente. *Queermuseu* é causa e

consequência do seu contexto; *Queermuseu* é ela própria um contexto em relação às obras que a compõem, aos espaços (físicos e ideológicos) que ocupou e às discussões que provocou.

4.

Metodologias possíveis para a preservação de arte contemporânea e propostas de revisão epistemológica para a arte e o patrimônio cultural

Toda exposição de arte é um acontecimento no espaço-tempo; é um micro-contexto criado dentro de um contexto maior que engloba sociedade e mundo, e que se relaciona diretamente com ele, de diversas formas. Exposições de arte contemporânea tendem a se voltar para causas sociais e políticas, sob os mais variados aspectos: investiga a psique do indivíduo pós-moderno, denuncia desigualdades e tensões características dos tempos recentes e atuais, funciona como plataforma para debates e/ou intervenções acerca de temas sensíveis para determinados grupos, etc. *Queermuseu* trouxe tudo isso à tona: ela parece ter sido uma arena de enfrentamentos políticos, não somente do ponto de vista especulativo-discursivo, mas também de um embate propriamente dito, que sensibilizou e mobilizou diferentes setores sociais da população: devemos lembrar que em 2017, ano da abertura da mostra em Porto Alegre, começava a avançar no Brasil uma onda de conservadorismo radical, potencializada pelo *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff no ano anterior.

Dito isso, quais dimensões interpretativas podem ter adquirido a exposição e as obras que dela participaram, considerando o contexto singular que as envolve? Como e/ou o quanto isso se mostra relevante para a preservação dessas obras e da própria mostra em si? Partindo do pressuposto de que interessa preservá-los, de que forma seria possível, na prática, capturar a essência da exposição, bem como seus importantes desdobramentos, e mantê-la acessível/apreensível mesmo após a desmontagem nos espaços físicos pelos quais passou? Talvez a produção e a publicação do catálogo da mostra possam oferecer respostas para algumas dessas perguntas.

O principal objetivo desta publicação é disseminar conhecimento sobre a exposição e a obra dos artistas e servir como referência e ferramenta de pesquisa para uma história das exposições. [...] A publicação [...] procura trazer para o primeiro plano um exame detalhado sobre os meandros da exposição, incluindo suas motivações, conceitos e a montagem [...]. (FIDELIS, 2018, p.179-180).

Considerando que o catálogo publicado para a montagem em Porto Alegre encontra-se indisponível para aquisição, consulta ou empréstimo¹¹, há também uma motivação política por trás do projeto editorial arcado pela Escola da Artes Visuais do Parque Lage: a de legitimar, através de uma documentação oficial, a ocorrência da exposição em si e, sobretudo, dos acontecimentos sociopolíticos que a envolvem – os quais em definitivo a distinguem das demais mostras com quem compartilha o macro-contexto. Parte significativa do catálogo se dedica a registrar e analisar, através de relatos, ensaios e imagens (Figura 9), a repercussão da *Queermuseu* entre os grupos sociais; a censura e seus desdobramentos (as manifestações *in loco*, por exemplo); os antecedentes da remontagem em 2018 – inicialmente vetada pelo então prefeito do Rio, Marcelo Crivella, e depois viabilizada por uma campanha de financiamento coletivo muito bem-sucedida promovida pela própria EAV¹² – ; etc.

A publicação parece tentar impedir que a mostra seja vencida pelo obscurantismo que insistiu em silenciá-la e apagá-la. É, além de um ação política,

¹¹ O livro chegou a ser distribuído em bibliotecas públicas do Estado do Rio Grande do Sul, mas foi retirado após o fechamento da exposição, atendendo a pedidos de vereadores que apoiaram a decisão do Santander Cultural. O Conselho Federal de Biblioteconomia repudiou a ação, dando a entender que houve interferência desnecessária por parte dos políticos sobre o trabalho dos profissionais da classe. Em nota, o conselho afirma que “[...] os bibliotecários filtram muito bem o que deve ou não ser exposto a crianças. Temos áreas restritas com livros sobre nazismo e outros que podem incitar o suicídio, por exemplo. Não é preciso que vereadores, por politicagem, interfiram.” (SANDER, 2017).

¹² À época, o Museu de Arte do Rio havia demonstrado interesse em trazer *Queermuseu* para a capital carioca, mas o então prefeito coibiu sua vinda, afirmando que, em nome da população, a mostra só viria se, nas palavras dele, “fosse para o fundo do mar”. Diante deste novo ato de censura difamatória, a EAV promoveu um *crowdfunding* com o objetivo de reabrir a exposição, dessa vez na própria escola. A campanha contou com a participação de nomes como Caetano Veloso, Marisa Monte e Maria Gadú, e foram arrecadados mais de R\$ 1 milhão. Todas essas informações constam no catálogo da EAV.



Figura 9: Uma das páginas do catálogo publicado pela EAV mostrando registros fotográficos das manifestações ocorridas em 12/09/2017 após o fechamento da *Queermuseu* no Santander Cultural de Porto Alegre (RS). Foto: autoria desconhecida. Fonte: catálogo da exposição *Queermuseu* (FIDELIS, 2018).

um método eficaz de preservação: mantém a exposição viva e ativa por muito mais tempo do que sua curta duração em cartaz nas duas cidades por onde passou (26 dias em Porto Alegre e 30 dias no Rio de Janeiro, com um intervalo de quase 12 meses entre as duas montagens). Em suma, o catálogo assume a função de estender a permanência dos acontecimentos para além dos limites de tempo e de espaço, tornando-os mais acessíveis para uma quantidade cada vez maior de pessoas através das informações nele registradas, tal como acontece com documentos de maneira geral.

Defendo aqui, portanto, a publicação do catálogo de exposições como uma metodologia possível para a preservação de arte contemporânea, pois contorna a

efemeridade intrínseca dos fatos – e muitas vezes das próprias obras – ao documentá-los, sem atuar diretamente sobre eles e, logo, sem correr o risco de descaracterizá-los como tais. É um papel que se alinha ao propósito maior da preservação: aumentar a longevidade de um objeto, qualquer que seja sua natureza, para que outras gerações possam acessá-lo. A Figura 9, por exemplo, contém o registro de uma performance¹³ – obra intangível, pois preconiza a ação e/ou a interação em um determinado espaço-tempo. Através do registro, torna-se possível visualizar e compreender o funcionamento de uma obra que existe apenas nos momentos e locais nos quais é ativada. O mesmo vale para exposições de arte de modo geral, considerando que faz parte do seu ciclo existencial a montagem, a desmontagem e possíveis remontagens da mostra – neste caso, as exposições podem ser entendidas como eventos, acontecimentos, *happenings*, instalações, *site-specifics*; ou seja, uma modalidade artística autônoma que é definida, dentre outras coisas, por uma limitação espaço-temporal específica, determinante e condicionante.

O meio digital também tem se revelado um grande aliado no armazenamento e na difusão de informações. Ele é capaz de compreender, reunir e associar, numa única plataforma, grande variedade de suportes e tipologias existentes para o registro de dados – arquivos de vídeos, recursos interativos, etc. –, ao contrário de publicações físicas, que ficam restritas ao texto e à imagem. No que tange a exposições de arte contemporânea, dispor destes recursos pode ser valioso para sua preservação, visto que amplia a possibilidade de formatos dos registros e, por sua vez, faz com que obras e montagens de natureza complexa se tornem mais apreensíveis e transmissíveis, inclusive de maneira remota. Além disso, uma página da Internet com o conteúdo de um livro é, nos dias de hoje, mais acessível do que o próprio livro impresso, dada a penetrabilidade do

¹³ Sobre isso, o catálogo informa que “[d]urante a manifestação realizada contra a censura e o fechamento da *Queermuseu* pelo banco Santander, as obras de Lygia Clark, *Cabeça coletiva* e *O Eu e o Tu – Série roupa-corpo-roupa*, foram autorizadas pela *Associação O Mundo de Lygia Clark* a serem integradas ao protesto [...], o que demarca esse momento histórico da ativação performativa das obras e demonstra a generosidade de membros da família Clark, que não só autorizaram a liberação das obras, mas vieram a Porto Alegre naquele dia para participar da manifestação.” (FIDELIS, 2018, p.179). O trecho reforça a relevância histórica da censura da *Queermuseu* ao pontuar que as obras antológicas de Lygia foram reativadas após anos “existindo” apenas através de registros e vestígios do seu acontecimento.

universo digital na vida cotidiana: a sociedade já adotou a Internet como fonte primária de informação.

É importante ressaltar que o meio digital possui seus próprios desafios relacionados à preservação, tal como os objetos materiais. Programas e arquivos digitais também necessitam de acompanhamento e manutenção para que permaneçam operantes. Decerto a natureza das intempéries que podem acometê-los extrapola as fragilidades características dos suportes materiais e estão mais voltadas para o campo da gestão informacional: obsolescência tecnológica, malfuncionamento de softwares, incompatibilidade de formatos, erros de leitura, etc. Mas o fato de não serem tangíveis não os torna menos perecíveis; há que também se ocupar deles para evitar perdas.

Ocupar-se de um objeto, aliás, já é preservá-lo: o simples fato de falar sobre algo é também um mecanismo para perpetuar a existência e manter viva a latência dessa matéria de interesse. Ou seja, escrever uma dissertação sobre *Queermuseu* é, por exemplo, uma metodologia que viabiliza sua preservação, pois *documenta e analisa* fatos ocorridos outrora. A propósito, a documentação – tanto a ação de documentar quanto o conjunto material produzido a partir dessa ação – desempenha um papel de destaque na prática da preservação cultural desde as primeiras Cartas Patrimoniais, como a Carta do Restauro de 1972.

Artigo 8º - [...] qualquer intervenção deve ser previamente estudada e justificada por escrito [...] e deverá ser organizado um diário de seu desenvolvimento, a que se anexará a documentação fotográfica de antes, durante e depois da intervenção. Serão documentadas, ainda, todas as eventuais investigações e análises realizadas com o auxílio da física, da química, da microbiologia e de outras ciências. (MINISTÉRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA..., 1972, p.3).

No âmbito da preservação, toda e qualquer ação realizada sobre determinado objeto num dado momento deve ser pautada por uma consulta a fontes documentais pregressas, com o intuito de conhecer melhor o objeto e de respaldar as tomadas de decisão para sua salvaguarda. Esse conjunto documental

pode assumir as mais variadas formas, bem como ter as mais diversas origens – todas legítimas em potencial, desde que avaliadas pelo crivo dos profissionais e estudiosos envolvidos. Todo o material que se produz sobre o objeto, incluindo a própria documentação das ações executadas em virtude de preservá-lo, como orienta a Carta Patrimonial supracitada, é uma parte do objeto em si – não necessariamente constituinte, mas decerto complementar e referencial.

Nota-se que, no trecho em destaque da Carta do Restauro, as Ciências Humanas não são mencionadas como áreas do conhecimento capazes de oferecer substrato relevante para as “investigações e análises” desejadas. No lugar, aparecem a Física, a Química e a Biologia. Isso ocorre porque, à época, preponderava um entendimento mais tecnicista da preservação – era, portanto, *a epistemologia em vigor*. Os objetos-alvo da prática eram percebidos como manifestações essencialmente materiais de um passado homogêneo cada vez mais inerte e distante. Não é preciso muito para chegar à conclusão de que essa visão de mundo se tornou obsoleta: trabalhar com o objeto *Queermuseu*, por exemplo, apenas sob o espectro técnico-materialista significaria reduzi-lo ao extremo para fazê-lo caber numa abordagem insuficiente que deixaria de contemplar diversos aspectos fundamentais de sua existência.

Para preservar, é necessário, antes de tudo, *compreender o objeto*. No tempo presente, isso significa ser e estar consciente das transformações pelas quais a humanidade passou e vem passando. Uma obra de arte que é concebida em determinado tempo, sendo ele único e distinto de todos os outros tempos, estabelece para com ele uma relação dialética de causa e efeito, que se intensifica com o decorrer dos anos. Em outras palavras: toda arte que seja contemporânea ao seu próprio tempo é, sincronicamente, produto e produtora desse mesmo período. Todos os processos referentes a ela – como é feita, como é percebida, como repercute – são específicos da constituição do mundo no tempo pontual de seu “nascimento”. Para melhor compreendê-la, se faz necessário compreender este mundo, este contexto particular que a alicerça.

A própria Arte é uma configuração histórica determinada. Ela existe como tal somente em um regime de identificação

específico, que permite que performances ou objetos, produzidos por técnicas diversas e para fins diversos, sejam percebidos como pertencentes a um mesmo regime de experiência. Não se trata simplesmente da “recepção” de obras de arte. Trata-se do tecido da experiência no qual essas obras são produzidas. Esse tecido é constituído de instituições – lugares de performance ou de exposição, formas de circulação e modos de reprodução –, mas também por modos de percepção e de afetos, conceitos, narrativas e julgamentos que lhes dão sentido. (RANCIÈRE, 2021, p.51-52).

Sendo assim, o trabalho de quem preserva arte contemporânea pressupõe um lugar de atuação muito singular: está no limite entre usar ferramentas do passado – as bases históricas da preservação cultural – e lidar com objetos do presente, essencialmente situacionais na medida em que referenciam o próprio tempo presente, tendo como norte o futuro a curto, médio e longo prazo. Quando uma exposição de arte contemporânea passa a ser entendida como uma obra em si mesma, dotada de relevância e simbolismos próprios reconhecidos, ela se torna um objeto – e, como todo objeto, passível de ser preservado; isso certamente se aplica à *Queermuseu*.

O professor Salvador Muñoz Viñas faz coro a esse pensamento a partir de importantes considerações sobre o estatuto daquilo que ele denomina “objetos de Restauração” – no meu entendimento, objetos de preservação, de modo geral, posto que o ato de restaurar também pertence ao rol de práticas de preservação:

[...] a Restauração se ocupa dos objetos que melhor simbolizam (descrevem, representam, caracterizam) uma cultura, uma identidade, certos sentimentos pessoais ou coletivos. Não há características materiais comuns inerentes aos objetos de Restauração; o que tem em comum é:

- 1) O que *os sujeitos* projetam sobre eles: seu valor simbólico – [...] que habitualmente é distinto do que o objeto possuía no momento em que foi produzido –; esta simbolicidade pode ser do tipo social e/ou pessoal.
- 2) Seu valor historiográfico.

As possibilidades de que um objeto seja considerado como “patrimônio”, “bem cultural”, “bem histórico” ou, mais simplesmente, como *objeto de Restauração*, são proporcionais à soma destes valores. (VIÑAS, 2004, p.79, tradução nossa).

Toda área do conhecimento humano, para se manter viva, deve se atualizar, e com a preservação cultural não seria diferente. Embora a prática tenha como objetivo principal a manutenção ou, em casos mais extremos, o resgate de um estado legível e legítimo¹⁴ para os objetos, ela não deveria ser conservadora nos métodos, dada a complexidade intrínseca e extrínseca do vasto conjunto material que pode e/ou deve ser preservado. É natural que novas descobertas conduzam a novos caminhos, possivelmente bastante distintos dos que já foram tomados outrora como corretos e que nos trouxeram até onde estamos hoje. A abertura desses novos caminhos se dará apenas a partir da instauração de um novo regime epistemológico, remontando a grandes momentos de ruptura e reconstrução dos quais se tem conhecimento na história da humanidade: Renascimento, Iluminismo, Revolução Francesa, Revolução Industrial, Primeira e Segunda Guerras, etc. Esse novo regime, inclusive, pode vir a contestar tais referenciais históricos e sua real relevância na constituição do mundo contemporâneo – é o que hoje se pode associar ao processo global de *decolonização do pensamento*.

A reflexão sobre a decolonialidade, no que se refere ao conhecimento, alenta o pensamento crítico sobre as próprias pesquisas e, em consequência, a criação e aplicação crítica de teorias e métodos. Essa reflexão, então, aporta uma consciência mais clara sobre que teorias usamos, que métodos, que etnografia para dar conta de uma problemática específica e de um contexto particular. [...] É por essa razão que se perguntar sobre a colonialidade do conhecimento não

¹⁴ Nas palavras de Viñas (2004, p.80, tradução nossa), preservar é “garantir a sobrevivência dos objetos simbólicos e historiográficos atuando sobre as circunstâncias ambientais nas quais se conservam”. Morales (2021, p.11, tradução nossa) segue o mesmo caminho ao pontuar que a finalidade da Restauração é “manter ou recuperar a eficiência simbólica do objeto de arte”. Nota-se a importância dada, em ambas as falas, ao simbolismo dos objetos, que excede sua materialidade, muito evidenciada nas teorias de preservação mais tradicionais.

implica apenas um questionamento acerca da possibilidade de teorias nascidas em outros contextos – especialmente os mundos anglo e francófonos – poderem ser aplicadas tão livremente a outros contextos. Acarreta também um forte questionamento epistemológico voltado a nossa prática de pesquisa. Como pesquisamos? [...]

[P]ensar na decolonialidade é, obviamente, pensar também na colonialidade. E os movimentos colonizadores tendem à homogeneização econômica e cultural. Embora a ciência seja concebida como universal, somos conscientes da existência do contexto, o que rompe com essa pretensão de universalidade e dá espaço a estudos que devem levar em conta as especificidades de cada contexto particular. (PARDO, 2019, p.48-49).

Investigações de qualquer natureza realizadas no tempo presente, com o aparato próprio dele, acerca de um objeto do passado podem trazer à tona, no mínimo, uma nova faceta desse passado que até então era considerado totalmente conhecido e, portanto, controlado, previsível. *Queermuseu*, por exemplo, traz novas leituras possíveis para obras de arte de um passado próximo¹⁵, quando inseridas em um contexto que aborda questões específicas da contemporaneidade – teoria queer, não-heteronormatividade, decolonialidade, etc. (Figura 10). É desejável que práticas e teorias se atualizem no intuito de atender às necessidades que vão surgindo com o decorrer dos anos. Essa atualização do passado também o torna mais tangível ao presente, permitindo um fluxo intertemporal de informações.

O mesmo se estende para a qualificação de objetos como “bens culturais”. As próprias noções de arte, cultura e patrimônio parecem permanecer vinculadas a uma epistemologia limitada e limitante – isto é, eurocêntrica, heteronormativa, cientificista, etc. Embora a arte em particular já tenha conseguido alcançar, em

¹⁵ Seria interessante avaliar se a polêmica envolvendo a exposição foi forte o suficiente para aderir às obras que a integram, sobretudo as mais antigas e/ou as que, num primeiro momento, não aludem a questões de gênero e sexualidade – ou seja, se ficaram “marcadas” pelo contexto específico criado pela/para a mostra a ponto de este servir de base a leituras possíveis que se pode fazer delas. Isso pode ter alguma relevância numa eventual abordagem de preservação, caso se chegue à conclusão de que é um dado componente da obra – não mais apenas extrínseco, mas também intrínseco; uma *característica*.

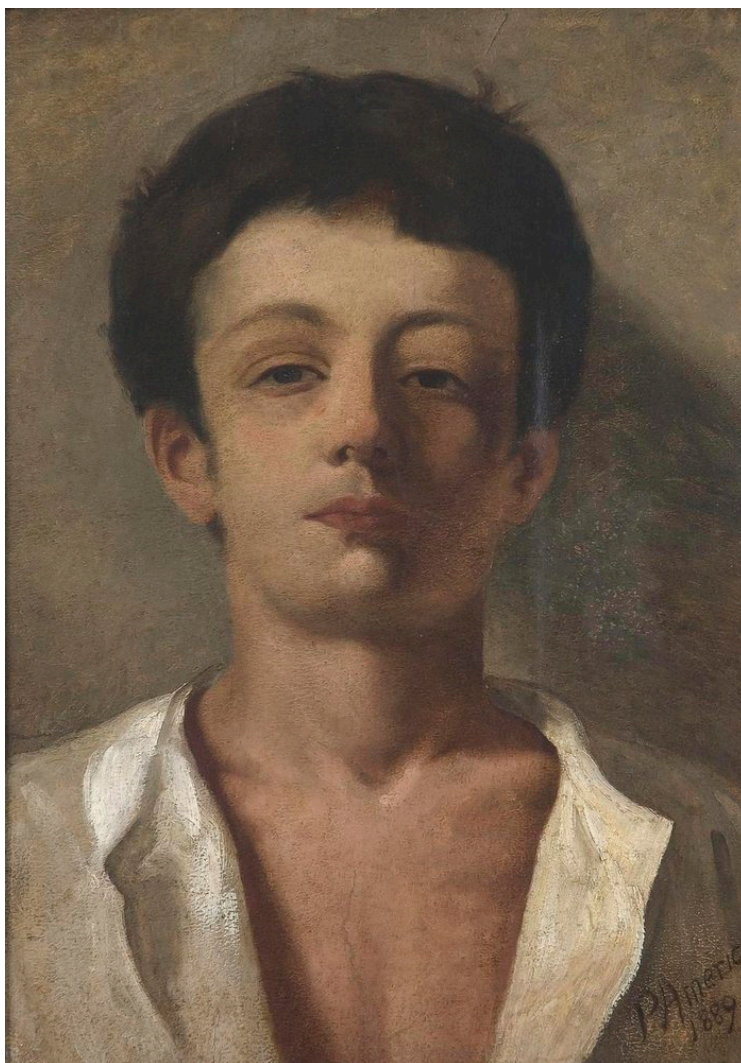


Figura 10: *Busto de Jovem* (1889), de Pedro Américo. Óleo sobre cartão. 45,5 x 33 cm. Acervo Pinacoteca Ruben Berta, Prefeitura de Porto Alegre, RS. Foto: F. Zago/Studio Z | Cortesia da Pinacoteca Ruben Berta. Fonte: catálogo da exposição *Queermuseu* (FIDELIS, 2018).

certa medida, o status social de potencialmente transgressora de limites, o que a legitima ser e existir como tal¹⁶, tais noções ainda não contemplam parte significativa da produção cultural contemporânea, por não terem se desvencilhado do regime epistemológico moderno, no qual foram consolidadas. Logo, o que atualmente se elege como arte, cultura e patrimônio está em consonância com o que se discute e se produz a nível social nos dias de hoje? Se o “novo” permite

¹⁶ Isso não é uma unanimidade; voltemos ao exemplo de *Queermuseu* e os ataques que sofreu. De qualquer forma, é fato que, desde as chamadas vanguardas artísticas do século XX, a arte têm se manifestado e sido reconhecida socialmente como um lugar de ação no qual a própria sociedade e seus mecanismos de funcionamento são tensionados e contestados.

revisitar o “velho”, é possível destituir do status de arte/cultura/patrimônio o que antes foi eleito como tal, assumindo que tal eleição foi enviesada e partiu de interesses que à época eram celebrados pelos detentores de poder, mas que hoje são considerados, na melhor das hipóteses, controversos, dado o momento de revisão epistemológica no qual estamos inseridos¹⁷?

A Epistemologia seria uma reflexão profunda e crítica sobre o universo da Ciência. [...] Não se trata de negar especificamente da Ciência a sua dimensão social no desenvolvimento do progresso; trata-se de mostrar que ela não constitui um mundo à parte, neutral, desinteressado, [...] que todo conhecimento é portador de interesses, e que a racionalização científica moderna é instrumental e coisificante. Portanto, a Ciência e a Técnica são hoje instrumentos ideológicos de poder, manipulação e legitimação da sociedade dominante. A Epistemologia exerce seu papel de reflexão e crítica quando ela tenta mostrar aos cientistas suas filosofias implícitas nas Ciências; quando ela submete a Ciência a um estudo crítico, pois a Ciência utilizada sem consciência torna-se a ruína da alma. (TESSER, 1994).

Dito isto, enquanto hoje os discursos e as grandes narrativas hegemônicas estão sendo paulatinamente contestados, cabe perguntar: se um mesmo objeto pode ser enaltecido ou rejeitado, a julgar pelas interpretações lançadas sobre ele e pelos tempos distintos nos quais são formuladas tais leituras, de quais formas essa dinâmica flutuante – e em certa medida imprevisível – pode interferir e se desdobrar na seleção de objetos que devem ser preservados em cada espaço-tempo?

Podemos afirmar que a prática da preservação parte de uma noção pré-estabelecida – isto é, anterior ao tempo presente, porém reiterada nele – acerca do que compõe ou pode compor o patrimônio cultural de um indivíduo, um grupo,

¹⁷ A onda de protestos contra estátuas e monumentos públicos históricos que ocorreu entre 2020 e 2021 em países como Estados Unidos, Inglaterra e Brasil (ver MARTINS, 2021) pode ser entendida como uma prova de que o mundo já estaria se encaminhando para uma outra chave epistemológica, apesar da forte resistência conservadora e tradicionalista.

uma comunidade, etc. Para que um objeto seja alçado a essa categoria, ele deve apresentar qualidades e características específicas que satisfaçam o entendimento vigente – e quase sempre restrito – de patrimônio cultural a ser preservado ou que mereça ser preservado. Considerando isto, é pertinente indagar se as diretrizes de preservação cultural em determinado contexto são ou não são capazes de contemplar a problemática de que os objetos-alvo da prática possam ser atingidos, em outros lugares e outros tempos, por uma revisão epistemológica que os torne suscetíveis a interpretações “negativas”, que contestem os motivos pelos quais tais objetos foram celebrados e preservados como patrimônio em detrimento de outros, os quais inclusive poderiam estar em maior conformidade às noções contemporâneas de cultura. Seguindo esse raciocínio, podemos também nos perguntar, ainda dentro dos limites e das dinâmicas específicas de preservação num dado momento histórico, sobre a possível relevância, em outros tempos, de objetos que são desconsiderados ou descartados neste tempo pontual onde as diretrizes de preservação estão alinhadas a uma epistemologia passível de ser totalmente revista no futuro ou em outro lugar.

Talvez não haja resposta, ou ao menos não uma única resposta ou uma resposta fácil, pois não existe garantia de que amanhã não aconteça o mesmo com os objetos que elegemos hoje circunstancialmente. É algo a se considerar, mas não há como operar de fato com transformações socioculturais que podem ou não vir a ocorrer. Talvez seja por isso que um dos critérios basilares da preservação é o da reversibilidade: não devemos atuar no presente sem prever possíveis mudanças, embora não seja possível decretar como e quais serão. Mas mudar é uma certeza inexorável. Portanto, arrisco dizer que nosso principal desafio enquanto profissionais da preservação é manter o que existe sem impedir que as coisas mudem.

5.

Conclusão

Com o passar dos anos, no que diz respeito ao tratamento de obras de arte, a prática da conservação-restauração se tornou sem dúvida mais complexa, uma vez que os trabalhos artísticos foram adquirindo características – materiais e imateriais – cada vez menos convencionais. Para *conhecer* um trabalho de arte contemporânea – saber a composição de seus materiais (quando há materiais), o propósito de sua existência, a intenção do artista, etc. –, hoje é imperativo que se recorra a recursos que vão além das próprias obras; recursos que registram informações fundamentais a respeito delas.

Nesta dissertação, utilizamos o caso da exposição *Queermuseu* para demonstrar que o acesso a esses registros são cruciais para entender e propagar acontecimentos passados cujo potencial transformador é latente – e, portanto, interessa que seja mantido. A partir daí, devemos mapear e traçar estratégias que contemplem a preservação desse conteúdo, sem subtrair dele sua capacidade de estabelecer conexões com as pessoas.

A maior tarefa nesse caso, a meu ver, consiste em desbravar formas efetivas de preservar o que, há não muito tempo, sequer se pensava em fazê-lo. Destaco três motivos que talvez expliquem a defasagem: 1) objetos dessa natureza são novos em relação às teorias seculares da preservação; 2) não havia grande interesse em dedicar verbas e estudos para uma produção artística tão recente, quando se podia investir em obras mais antigas e de maior valor; e 3) abordagens e metodologias adequadas a objetos considerados complexos – do ponto de vista tradicional – eram incipientes ou praticamente não existiam.

Utilizei o trabalho do professor Viñas como base teórica para a dissertação porque, apesar de ele se endereçar principalmente ao objeto físico, suas contribuições abrem espaço, no meu entendimento, para pensar sobre o objeto que

não é físico, uma vez que a teoria contemporânea da Restauração enaltece as características simbólicas – e, logo, imateriais – das coisas. Nesse sentido, parece adequado usá-la para falar do que não é, em essência, material, embora o autor não tenha se debruçado com todas as letras sobre a questão da imaterialidade. Foi uma escolha minha estender suas ideias para desenvolver abordagens sobre os objetos que as mãos não tocam, pois vi correspondências possíveis entre este assunto e a teoria de Viñas.

É importante deixar registrado que não pretendo fazer da dissertação uma análise descritiva da *Queermuseu* – acredito que o catálogo amplamente mencionado aqui cumpre bem essa função. Questões sobre a expografia de cada uma das montagens da mostra e a presença de obras consideradas tradicionais num contexto com aspirações revolucionárias foram abordadas no decorrer da dissertação (ver capítulo 3). Meu objeto maior é abrir caminhos para novas formas de produzir e de preservar, através de um caso real e com enorme potencial simbólico. No que tange à *Queermuseu*, o foco não é detalhar a exposição e suas obras, mas sim difundi-la enquanto acontecimento social relevante.

Intenciono com este trabalho, portanto, contribuir para a redução das lacunas que ainda existem na prática da preservação, sobretudo quando o assunto é arte contemporânea. Através do estudo de caso aqui analisado, e tendo aplicado o exercício de revisão epistemológica, que permite a decolonização e a desnormalização do conhecimento, foi possível elencar questionamentos e propostas de solução para situações que já integram o cotidiano do profissional conservador-restaurador.

Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo. (HARAWAY, 2009, p.30).

6.

Referências bibliográficas

BARROS, Luiza. 'Queermuseu': público lota o Parque Lage no último dia de exposição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 set. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/queermuseu-publico-lota-parque-lage-no-ultimo-dia-de-exposicao-23074486>>. Acesso em: 9 jun. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 236 p.

CARNEIRO, Júlia Dias. 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC News Brasil**, Rio de Janeiro, 16 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acesso em: 29 mai. 2022.

DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020. 232 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328 p.

FIDELIS, Gaudêncio (org.). **Queermuseu**: cartografias da diferença na arte brasileira. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018. 180 p.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu: criminalização da produção artística e o papel da arte nas democracias. [Entrevista concedida a] Simone Amorim. **Cidades**, Lisboa, n. 39, 31 dez. 2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cidades/1405#authors>>. Acesso em: 20 nov. 2022.

FONDAZIONE PRADA. **When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013**. Itália, 2013. Disponível em: <<https://www.fondazioneprada.org/project/when-attitudes-become-form/?lang=en>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

GALLISSÀ, Núria; *et al.* **Folding the Exhibition**. Barcelona: MACBA, 2014. 56 p. Disponível em: <<https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/foldingtheexhibition/Folding The Exhibition.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, São Paulo, n. 5, p.7-41, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640/pdf>. Acesso em: 27 dez. 2021.

HOAD, Phil. 'They didn't look old enough': who filled a French art gallery with fakes? **The Guardian**, [s.l.], 15 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/global/2019/jun/15/french-art-museum-full-of-fakes-etienne-terrus>>. Acesso em: 14 abr. 2023.

INTERIOR SCENE II. In: **WikiArt**: Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/adriana-varejao/interior-scene-ii-1994>>. Acesso em: 7 jun. 2023.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n.25, mai. 2013. p. 150-165.

MARTINS, Célio. Destruição de estátuas mostra necessidade de recontar a história. **Gazeta do Povo**, São Paulo, 25 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/certas-palavras/estatuas-destruicao/>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 30 set. 2022.

MINISTÉRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA DO GOVERNO DA ITÁLIA. **Carta do Restauo**. Itália, 06 abr. 1972. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta do Restauo 1972.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2023.

MONA LISA. In: **WikiArt**: Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/mona-lisa>>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MORALES, Lino García. **Teoría de la conservación evolutiva**: basada en ejemplos. Alemanha: Books on Demand, 2021. 124 p.

NAME, Daniela. Falta queer em “Queermuseu”. **Revista Caju**, [s.l.], 19 ago. 2018. Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2018/08/19/falta-queer-em-queermuseu/>>. Acesso em: 03 set. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**. Tradução de Pedro Taam. São Paulo, n-1 edições, 2021. 160 p.

SANDER, Isabella. Catálogo do Queermuseu desaparece de bibliotecas. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 06 nov. 2017. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/11/geral/594724-catalogo-do-queermuseu-desaparece-de-bibliotecas.html>. Acesso em: 13 fev. 2023.

SANTANDER BRASIL. **Nota sobre a exposição Queermuseu**. 10 set. 2017. Facebook: santanderbrasil. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>>. Acesso em: 30 set. 2022.

SANTOS, Fabiana. Paulo Bruscky ou a impossibilidade de seguir cartilhas. In: NAVAS, Adolfo M. et al. **Entreimagens**. Rio de Janeiro: Cavalariças/EAV, 2012. p. 61.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 174 p.

PARDO, María Laura. Decolonização do conhecimento nos estudos do discurso. In: RESENDE, Viviane de M. (org.). **Decolonizar os estudos críticos do discurso**. São Paulo: Pontes Editores, 2019, p. 47-62. Disponível em: <<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/160443>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PROTESTO em frente ao Santander Cultural termina com briga entre manifestantes, confronto com a PM e dois presos. G1, Porto Alegre, 12 set. 2017. 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>> . Acesso em: 30 set. 2022.

TESSER, Gelson João. Principais linhas epistemológicas contemporâneas. **Educ. rev.**, Curitiba, n.10, dez. 1994, p. 91-98. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0104-4060.131>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

VASCONCELOS, Hygino. ‘Não há pedofilia’, diz promotor após visitar exposição de diversidade sexual cancelada em Porto Alegre. **G1**, Porto Alegre, 12 set. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/nao-ha-pedofilia-diz-promotor-apos-visitar-exposicao-de-diversidade-sexual-cancelada-em-porto-alegre.ghtml>>. Acesso em: 30 set. 2022.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2004. 208 p.

WOLFE, Shira. The Shows That Made Contemporary Art History: Live in Your Head. When Attitudes Become Form. **Artland Magazine**. [S.l.: s.n.], [20--?]. Disponível em: <<https://magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art-history-live-in-your-head-when-attitudes-become-form/>>. Acesso em: 10 abr. 2023.