

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

CAROLINA CAVALCANTE ASCAL

**O AMOR PELA ARTE: DISCURSOS DA NOVA DIREITA SOBRE ARTE
CONTEMPORÂNEA NO BRASIL**

Porto Alegre
2021

CAROLINA CAVALCANTE ASCAL

**O AMOR PELA ARTE: DISCURSOS DA NOVA DIREITA SOBRE ARTE
CONTEMPORÂNEA NO BRASIL**

Trabalho de conclusão de graduação apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Enio Passiani

**Porto Alegre
2021**

AGRADECIMENTOS

É com alegria e satisfação que escrevo estas palavras de agradecimento a todos que fizeram parte dos anos de formação pessoal e intelectual que vivi.

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a meus pais, Maria Amélia Cavalcante Ascal e Oli Kulmann Ascal. Obrigado por todo o apoio ao longo desses anos, por fazerem do nosso lar um lugar repleto de histórias e alegrias, por me permitirem decidir sobre os caminhos que gostaria de seguir. Sem o aprendizado de amor e afeto que me ofereceram, não estaria aqui hoje.

Agradeço aos meus irmãos Fabiana e Gustavo, ao meu cunhado Anderson e minha sobrinha Nathalia pelo carinho e apoio constantes. Todos os momentos compartilhados entre nós me enchem de alegria. Obrigado por serem sempre tão acolhedores e atenciosos comigo.

Agradeço à Laisa Zatti e Karina Pietro Ruiz, irmãs que dividiram comigo um lar e estiveram ao meu lado ao longo do período de graduação. Com vocês me senti pela primeira vez feliz por ser como sou, gostar do que gosto e poder compartilhar tudo isso em momentos só nossos, no mundo aparentemente estranho que havíamos criado para nós. Deixo aqui registrado nestas palavras o meu amor por vocês e pelo que são na minha vida.

Agradeço à Vitória Ravazio Pais, amiga que compartilhou comigo os altos e baixos de uma graduação em ciências sociais. A lembrança do seu vestido roxo - que na verdade nunca foi dessa cor - e de seu cabelo longo à luz da lua me acompanham. Com suas botas vermelhas brilhantes, sempre serás *Venus in furs*.

Agradeço a Eduardo Dullo, meu bem. Quem dera palavras de amor pudessem expressar o que sinto por você. Obrigada pelo carinho de todos os dias e por me presentear com tamanha doçura em seu olhar. Vivo bem porque vivo ao seu lado, meu amor.

Agradecimentos especiais também às amigas Isadora Dias, Lorena Risse, Amanda Demétrio e aos amigos Juliano Colla e Henrique Pereira. Que em breve possamos nos reencontrar e falar sobre tudo que se passou em nossas vidas nos últimos meses. Vocês estão sempre nos meus pensamentos.

Agradeço ao meu orientador, Enio Passiani. Obrigada pelo incentivo durante todo o processo de escrita e pelos comentários que me ajudaram a amadurecer este texto.

Agradeço também aos professores Vítor Queiroz e Solange Mittmann por aceitarem o convite para esta banca.

Por último, gostaria de agradecer à minha avó materna, Helena. Seu sorriso sempre me deu força e confiança para seguir o meu caminho. Agradeço a cada pequeno gesto seu de incentivo e espero que, esteja onde estiver, você possa compartilhar desse momento que tanto lhe deixaria orgulhosa. É com muito carinho que dedico este trabalho a você e aos meus pais.

*O primeiro verso é o mais difícil
o leitor está à porta
não sabe ainda se entra
ou só espia
se se lança ao livro
ou finalmente encara
o dia*

*o dia: contas a pagar
correspondência atrasada
congestionamentos
xícaras sujas*

*aqui ao menos não encontrarás,
leitor,
xícaras sujas*

*Primeiro Poema
Ana Martins Marques*

RESUMO

Este trabalho busca apresentar o entendimento de um segmento da nova direita brasileira sobre arte. Mais precisamente, analisar os discursos produzidos pela nova direita no contexto das polêmicas em torno da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* e da performance *La Bête*. Foram objeto desta pesquisa os discursos expostos em vídeos no Youtube publicados em dois dos principais canais da nova direita: o canal do Movimento Brasil Livre (MBL) e o canal de Arthur Moledo do Val (Mamãe Falei). Seus discursos foram analisados a partir do método de Análise de Discurso, de Michel Pêcheux, com o intuito de compreender como seus discursos sobre arte significam a partir do que está dito nos vídeos. Percebe-se que seus discursos apresentam um entendimento sobre arte com base no cânone em recusa ao paradigma da arte contemporânea.

Palavras-chave: Queermuseu. Arte contemporânea. Nova direita. Análise de discurso.

ABSTRACT

This work seeks to present the understanding of a segment of the new Brazilian right about art. More precisely, to analyze the speeches addressed by the new right in the context of the controversies surrounding the exhibition Queermuseum: Cartographies of Difference in Brazilian Art and the performance La Bête. The object of this research were the speeches exposed in videos on Youtube published in two of the main channels of the new right: the Movimento Brasil Livre (MBL) channel and the Arthur Moledo do Val channel (Mamãe Falei). Their speeches were analysed based on Michel Pêcheux's Discourse Analysis method, in order to understand how their speeches about art mean. It is noticed that their speeches present an understanding of art based on the canon in refusal to the paradigm of contemporary art.

Keywords: Queermuseum. Contemporary art. New right. Discourse analysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 O CONTEXTO POLÍTICO E A NOVA DIREITA BRASILEIRA	11
2.1 O SURGIMENTO DO MOVIMENTO BRASIL LIVRE (MBL)	13
3 A EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU E A PERFORMANCE LA BÊTE	18
3.1 ARTE CONTEMPORÂNEA E AS CONVENÇÕES	22
4 OS DISCURSOS DA NOVA DIREITA	28
4.1 A ANÁLISE DE DISCURSO	31
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

1 INTRODUÇÃO

A primeira frase é a mais difícil. O primeiro parágrafo também. Sei que estás à porta e, embora ainda não saiba se entra ou não, sei que já estás a espiar. Fique à vontade e tome seu tempo, a porta permanecerá aberta. Contudo, em algum momento espero que decidas por acompanhar as palavras que estão por vir. Até lá posso lhe apresentar algumas coisas sobre este trabalho.

Se você der um passo à frente, verá que este trabalho discorre sobre dois acontecimentos do mundo da arte - a abertura da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* e a apresentação da performance *La Bête* - e os discursos produzidos sobre elas. Ao longo de pouco mais de um mês as obras foram expostas, visitadas, comentadas, aplaudidas e rejeitadas. Grande parte dessas reações foram provocadas por meio de fotos e vídeos produzidos por visitantes e compartilhados nas redes sociais. Em pouco tempo, o número de pessoas que desaprovavam essas formas de expressão artística aumentou significativamente, transformando os meses de agosto e setembro de 2017 em um cenário envolto em polêmicas.

Mais um passo e você verá que esse conjunto de fotos e vídeos têm uma origem em comum, pois foram produzidos por membros do que se denomina como “a nova direita” brasileira. Grupos que se identificam com o liberalismo e se distinguem pelo uso massivo das redes sociais como veículo para a divulgação de suas pautas. Ao longo do primeiro capítulo, busco apresentar o contexto de surgimento desses grupos, mais precisamente do Movimento Brasil Livre (MBL).

Vamos acompanhar a trajetória do movimento desde junho de 2013, período de extrema importância na história recente do país. Foi em meio às Jornadas de Junho que membros do grupo Estudantes pela Liberdade (EPL), versão brasileira do think tank norte-americano Students for Liberty (SFL), decidem criar a marca MBL. Muitos de seus membros desejavam participar das manifestações, mas havia um impasse: por questões tributárias o EPL não poderia sair às ruas enquanto organização (BARCELOS, 2017). Sendo assim, o MBL nasce como organização que busca representar os membros do EPL nas ruas.

À medida em que reuniam cada vez mais pessoas, as manifestações se tornavam mais heterogêneas, agregando diferentes grupos e suas pautas. Tendo em vista que seu objetivo estava restrito apenas à participação nas Jornadas, pode-se considerar que os rumos tomados pela marca MBL foram inesperados. Após um bem sucedido lançamento, sua atividade - que poderia estar próxima do fim - segue com ainda mais vigor.

Sob a liderança dos irmãos Alexandre e Renan Santos, o MBL apoia a campanha de Paulo Batista nas eleições de 2014. Concorrendo ao cargo de deputado estadual, sua campanha foi marcada pela repercussão de vídeos nos quais Paulo se apresentava como um super-herói liberal, modificando cidades e países comunistas com seu “raio privatizador”. Com tom bem-humorado, seus vídeos fizeram sucesso e transformaram Paulo em “The Mito”. Os efeitos produzidos por sua campanha fortaleceram o movimento e no ano seguinte uma série de novas manifestações levou grande parte da população às ruas novamente. Dessa vez, o objetivo estava em derrubar a presidenta recém empossada, Dilma Rousseff.

Do período compreendido das Jornadas de Junho ao *impeachment*, observa-se que o MBL desfrutou de amplo apoio em suas pautas, frequentemente alcançando seus objetivos. Entretanto, o apoio ao presidente interino Michel Temer não rendeu ao movimento os bons frutos colhidos durante os anos anteriores. Percebendo o resultado negativo em temas como a reforma trabalhista e o enfraquecimento de seu poder de persuasão, o MBL inicia um processo de redefinição de sua marca. Aos poucos o movimento afasta-se de pautas liberais e assume uma postura crítica ao governo de Temer, direcionando sua luta à defesa de valores tradicionais como a família, a religião e a moral.

É nesse momento que a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença no Brasil* e a performance *La Bête* surgem como contexto no qual o MBL pode propagar seus novos objetivos. A partir de uma série de fotos e vídeos compartilhados nas redes as obras são acusadas de promoverem zoofilia, pedofilia e blasfêmia. Seja para defendê-las ou condená-las, grupos se organizaram em manifestações em frente aos museus e, em pouco mais de um mês, os temas relacionados à polêmica dominaram o cenário, acendendo um debate sobre diversidade de gênero, censura e pedofilia.

Nesse momento, convido você para uma pausa. Os primeiros parágrafos se foram e podemos pensar que com eles a parte mais difícil esteja no fim. Não posso garantir que sim. De qualquer forma, ainda temos muito com o que nos deparar, muitos parágrafos a seguir. Antes de encararmos o dia, vamos adentrar os museus e conhecer as obras que causaram tamanha polêmica. É no segundo capítulo que você será apresentado a Adriano Bafônica e Luiz França She-Ra, as “crianças viadas” retratadas na obra de Bia Leite, acusada de promover a pedofilia. Além dela, vamos observar as pinturas *Cruzando Jesus Cristo com deusa Shiva*, de Fernando Baril; e *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão. Acusadas, respectivamente, de apresentar blasfêmia e zoofilia. Após visitarmos as obras expostas na *Queermuseu* em Porto Alegre, vamos nos dirigir ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e conhecer a performance *La Bête*, criação do coreógrafo Wagner Schwartz.

Para que possamos compreender com maior profundidade as obras apresentadas, vamos nos concentrar sobre o mundo da arte. Em um primeiro momento, será necessário nos aprofundarmos sobre aspectos que determinam os paradigmas no mundo da arte, ou seja, o momento histórico ao qual as obras apresentadas se associam. Nesse sentido, o foco está em desenvolver um panorama sobre arte contemporânea, passando por diversos aspectos que fizeram parte de sua construção e são ainda essenciais para a compreensão do paradigma.

É com base em Nathalie Heinich (2014) que entendo o paradigma da arte contemporânea como o momento a partir do qual as concepções sobre criação estão relacionadas à superação e transposição das regras estabelecidas por paradigmas anteriores. Caberiam aos artistas, nesse sentido, romper com modos tradicionais de produção e exibição, testando constantemente os limites do senso comum. Para que tal movimento de transgressão seja possível, é imprescindível que gerações precedentes de artistas elaborem os parâmetros nos quais futuros artistas possam se apoiar. A importância do cânone ou, segundo Howard Becker (1982), das *convenções* está em disponibilizar a todos aqueles que fazem parte do mundo da arte (artistas, críticos, curadores, público, etc.) as regras que determinariam cada aspecto sobre a produção de uma obra.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração ao refletirmos sobre as convenções em arte contemporânea está no que Heinich (2014, p. 377) destaca como “a transgressão mais importante” desse paradigma: todo o conjunto de desdobramentos que uma obra pode provocar. Sendo assim, uma obra de arte contemporânea se define para muito além dos objetos que possa apresentar, também compreendendo os efeitos causados por sua proposição, o contexto em que está inserida, as reações e interpretações que provocou.

Levando isso em consideração, reconheço os exemplos da *Queermuseu* e *La Bête* enquanto criações de arte contemporânea e, como tais, entendo os vídeos produzidos pela nova direita sobre as obras como exemplos de reações prováveis que obras nesse contexto podem causar. Sustento meu entendimento também com base na fala de Gaudêncio Fidelis, curador responsável pela *Queermuseu*, ao expor os objetivos da exposição em ser “[...] uma plataforma para alavancar os questionamentos e desdobramentos do assunto” (FIDELIS, *apud* JACOB, 2017, on-line).

Por último, chegaremos aos vídeos. A visibilidade alcançada pelo MBL durante os acontecimentos dos últimos anos rendeu bons frutos ao movimento e colaborou para que alguns de seus membros apostassem em seguir carreiras políticas tradicionais. São os casos de Kim Kataguirí (Democratas - DEM), Fernando Holiday e Arthur Moledo do Val (Patriotas), os principais rostos do MBL nas redes, no governo e sujeitos deste trabalho. Seus canais na

plataforma Youtube dispõem de uma vasta quantidade de vídeos, com uma média de seis publicações por semana. Criado em outubro de 2014, o canal do MBL reúne atualmente mais de um milhão de inscritos, enquanto o canal de Arthur do Val, o Mamãe Falei, contém mais que o dobro de seguidores.

Seus vídeos foram os principais responsáveis por sua rápida projeção política e permanecem sendo o meio de comunicação central com seus seguidores. Os vídeos selecionados para este trabalho foram publicados ao longo de setembro de 2017, durante a polêmica em torno da exposição *Queermuseu* e da performance *La Bête*. Tendo em vista que muitos dos trabalhos sobre o tema abordam a discussão pelo ponto de vista da curadoria e da estética (ANDRADE SILVA, 2019; PARODE; ZAPATA, 2018; RECH; SCHUTZ, 2017), observei que os vídeos produzidos pela nova direita sobre o ocorrido apresentavam também um entendimento desse grupo sobre arte que foram, em grande medida, insatisfatoriamente considerados.

Assim sendo, me dediquei à escuta de seus discursos buscando em suas falas elementos que pudessem exprimir seus posicionamentos em relação à arte. A partir das transcrições que elaborei, pude observar uma série de repetições e contradições que me instigaram a pensar sobre o método a ser utilizado para compreender os sentidos daquilo que pareciam expressar. Importante ressaltar que o que está em jogo para a análise não é questionar as preferências estéticas dos representantes da nova direita, mas, sim, compreender as condições que permitem a emergência de seus julgamentos em termos do que é arte e não-arte.

A partir da Análise de Discurso (AD) e com base nas três modalidades de funcionamento subjetivo propostas por Pêcheux (2014) - *identificação*, *contraidentificação*, *desidentificação* - busquei compreender os efeitos produzidos pelos discursos, apresentando as diferentes posições assumidas pelos sujeitos em suas falas. Para a AD, os indivíduos são interpelados em sujeitos por meio de um processo de identificação com as formações discursivas nas quais se inscrevem, processo que determina, por meio do funcionamento da ideologia, aquilo que os sujeitos percebem como sua “realidade”. Baseados na ilusão de serem a origem do discurso, os sujeitos agem de forma a mascarar o papel da ideologia e replicam seus dizeres em concordância ao Sujeito (universal). No entanto, nem sempre os sujeitos se posicionam em identificação ao Sujeito. Por vezes os sujeitos se afastam das formações discursivas dominantes, questionando-as (contraidentificação), sem substituí-las por novas formações discursivas. Quando essa substituição ocorre, os sujeitos se deslocam de uma formação discursiva para então substituí-la por outra (desidentificação).

Tendo isso em mente, podemos seguir aos próximos parágrafos. Chegamos ao fim desta introdução e o dia ainda nos espera. Pode esperar ainda mais um pouco. O dia. Vemo-nos em breve.

2 O CONTEXTO POLÍTICO E A NOVA DIREITA BRASILEIRA

Segundo informações em sua página no Facebook, o Movimento Brasil Livre (MBL) é uma entidade sem fins lucrativos que busca “mobilizar os cidadãos em favor de uma sociedade mais livre, justa e próspera” (MOVIMENTO BRASIL LIVRE - MBL, 2021). Apresentando-se como defensores da democracia, da liberdade de expressão e do livre mercado, o MBL possui uma trajetória marcada por períodos de intensa participação no debate público nos últimos anos (MBL, 2021).

As manifestações ocorridas em junho de 2013 constam como o primeiro momento em que o Movimento Brasil Livre dá as caras ao grande público. As Jornadas de Junho¹ foram o palco onde grande parte da população brasileira pôde manifestar nas ruas seus mais variados afetos em relação à situação política vivenciada no período. O que nascera como um movimento em resposta ao aumento da tarifa de transporte em pouco tempo acumulou um número crescente de insatisfações quanto ao abuso do Estado e à má qualidade dos serviços públicos oferecidos. A variedade de pautas espelhava também a heterogênea aderência dos cidadãos que marchavam na esperança de um “amanhã [que] vai ser maior”. Heterogêneos não eram apenas os cidadãos presentes e suas reivindicações, mas também aqueles que os representavam: ao lado de movimentos como o Vem pra Rua e Revoltados Online, o MBL participa das Jornadas e catalisa a energia em ebulição no país direcionando-a em favor de um projeto antiesquerdista e neoliberal.

Após mais de uma década de governo federal do Partido dos Trabalhadores (PT), o país vivia um período de ampla inclusão social. O acesso a bens de consumo e à educação superior marcaram um período de esperança e de grandes mudanças no país. Conforme proposto por Pinheiro-Machado, a ascensão econômica experienciada pela população brasileira na primeira década dos anos 2000 “[...] implica também o surgimento de pessoas mais críticas e exigentes em relação ao próprio sistema que agora estão acessando” (PINHEIRO-MACHADO, 2019, p. 29-30). Assim sendo, as Jornadas de Junho são, do mesmo modo, o momento em que a população, após sucessivos anos de maior estabilidade econômica e liberdade política, toma as ruas como mais uma forma de exercer a postura crítica despertada:

¹ Sigo aqui o entendimento de Pinheiro-Machado (2019) sobre Junho de 2013. Compreender esse período da história brasileira como *jornadas* indica pensar sobre ele como um processo, resultante de sucessivos acontecimentos que ecoam para além do ocorrido em um dia (ou em um mês).

Graças à luta histórica dos movimentos sociais, o governo federal implementou diversas políticas públicas de inclusão, como as cotas nas universidades. O novo Brasil no qual negros, pobres e indígenas agora acessam o ensino superior promoveu um abalo nas estruturas elitistas brasileiras, impulsionando toda uma nova geração a lutar por políticas culturais, reconhecimento e identidade. Os jovens que entravam na universidade sentiam na pele que aquele lugar não estava preparado para recebê-los e mantiveram-se vinculados a coletivos e movimentos sociais por meio dos quais pudessem resistir, somar forças e multiplicar afetos (PINHEIRO-MACHADO, 2019, p. 30).

Levando em consideração o exposto acima, pode-se compreender mais um aspecto sobre a insurgência dos movimentos sociais que ocuparam as ruas em 2013: a força política que se manifestou nas ruas foi, sobretudo, resultado dos anos anteriores vividos em um cenário de maiores recursos econômicos e liberdades, contudo, também da insatisfação com as promessas de uma vida melhor via consumo e decepcionadas com um Estado incapaz de protegê-los contra uma crescente crise econômica. Sendo assim, o MBL nasce a partir do engajamento de jovens universitários inconformados com os acontecimentos da época, mais exigentes quanto às instituições e seus representantes, ambiciosos na luta por um Brasil melhor. O que se transformou no mais significativo movimento de oposição ao governo de Dilma Rousseff resulta, do mesmo modo, da frustração dessa parcela jovem da população que não encontrou nas instituições o acolhimento esperado. Rejeitados pelo governo e isolados na universidade, os “filhos rebeldes” do PT encontraram na internet o ambiente que desejavam.

Embora as Jornadas de Junho sejam vistas como o marco do surgimento do MBL na esfera pública, a gênese de grupos neoliberais remonta há mais de uma década de prolongado debate em fóruns e comunidades virtuais. É na internet que um público composto predominantemente por jovens universitários e profissionais liberais passa a discutir e engajar-se com o liberalismo.

Com base na pesquisa de Camila Rocha (2019), observa-se que desde 2000 há uma mudança nos assuntos abordados em sites e fóruns na internet tendo em vista que, a partir desse momento, argumentos morais pautam as discussões em prol da defesa do livre mercado. Além disso, observa-se uma expansão no que diz respeito às publicações disponíveis sobre liberalismo e conservadorismo em sites e blogs, reunindo gradativamente mais pessoas em torno de discussões sobre os temas. Contudo, a partir da data da criação da rede social Orkut em 2004 uma mudança significativa ocorre no modo como grupos neoliberais se organizam. A nova dinâmica, baseada em comunidades especializadas criadas no Orkut, serviu como espaço onde públicos marginalizados em relação ao debate dominante puderam reunir um número cada vez maior de simpatizantes. À medida em que mais pessoas se unem às comunidades, percebe-se uma diferença quanto às justificativas usadas em defesa de políticas

públicas neoliberais. Até então, grupos neoliberais baseavam suas pautas majoritariamente em argumentos de eficiência econômica, amparados em conhecimento técnico-científico. Porém, assumindo uma postura mais radical, grupos autodenominados como “libertários” defendem a lógica de livre mercado com base em princípios de ordem moral. É a partir desse movimento que se pode observar o surgimento de um *contrapúblico ultraliberal*.

2.1 O SURGIMENTO DO MOVIMENTO BRASIL LIVRE (MBL)

É no meio do Movimento Renova Vinhedo que despontam os principais líderes do que seria conhecido em breve como o Movimento Brasil Livre. A ação de *think tanks* norte americanos, como o *Students for Liberty* (SFL), é também essencial para a compreensão da formação do MBL. Em entrevista concedida ao site Agência Pública, Juliano Torres, à época diretor executivo do Estudantes pela Liberdade (EPL), versão brasileira do *think tank* SFL, esclarece a emergência do movimento: o MBL nasce a partir da necessidade de uma nova sigla que represente os membros do EPL durante as manifestações de 2013:

Quando teve os protestos em 2013 pelo Passe Livre, vários membros do Estudantes pela Liberdade queriam participar, só que, como a gente recebe recursos de organizações como a Atlas e a Students for Liberty, por uma questão de imposto de renda lá, eles não podem desenvolver atividades políticas. (...) Aí a gente resolveu criar uma marca, não era uma organização, era só uma marca para a gente se vender nas manifestações como Movimento Brasil Livre (TORRES, 2015 *apud* BARCELOS, 2017, on-line).

Em publicação de 9 de outubro de 2014 em seu blog, o Movimento Renova Vinhedo celebra o sucesso alcançado em sua primeira empreitada eleitoral. Seu candidato, Paulo “The Mito” Batista, atingiu a marca inesperada de 17 mil votos na disputa para o cargo de deputado estadual. Destaca-se na publicação a “repercussão midiática nacional e internacional” alcançada por sua campanha como um feito “invejável” tendo em vista o cenário político do período, aparentemente desfavorável à postura inovadora de Paulo (STARKEY, 2014, on-line). “The Mito” tornou-se popular nas redes por apresentar-se como um super-herói liberal que transforma cidades e países comunistas por meio do poder de seu “raio privatizador”. Os vídeos de sua campanha apresentam Paulo em tom bem-humorado, modelo que surge, em um primeiro momento, como resultado do “desafio de construir uma candidatura competitiva e polêmica, contrariando o receituário bundamolista” (STARKEY,

2014, on-line). O formato intitulado “estética da zoeira”² seria, futuramente, uma das características mais marcantes do modo como grupos ultraconservadores difundem seus posicionamentos (ROCHA, 2017). Composta por uma linguagem simples, esse formato une imagens e palavras de fácil compreensão que produzem rápidos efeitos de propagação nas redes sociais.

Ainda que sua campanha tenha alcançado um inesperado sucesso, o poder de seu “raio privatizador” não foi o suficiente para lhe garantir a eleição como deputado. Contudo, os efeitos de sua campanha foram peças fundamentais que, ao somarem-se à trajetória dos movimentos liberais percorrida desde 2013, desencadearam uma nova série de manifestações no país. Ao passo que as Jornadas de Junho pareciam perder o fôlego, o recém criado Movimento Brasil Livre perdia seu propósito, já que seus membros permaneciam no EPL. Porém, abandonar a sigla estava fora de cogitação. O movimento obteve grande repercussão nas ruas e na internet, reunindo mais de 10 mil *likes* em sua página no Facebook. Com o objetivo de não deixar com que a força política cultivada até o momento se dissipasse, o MBL segue como marca e movimento político, liderado pelos irmãos Renan e Alexandre Santos ao lado de Kim Kataguiri.

Assim sendo, os irmãos Alexandre e Renan Santos, responsáveis pela produção dos vídeos de Paulo Batista, decidem convocar manifestações contra a reeleição de Dilma Rousseff. Aproveitando o engajamento alcançado nas redes, organizam-se sob a sigla do MBL e dão continuidade ao movimento, que ganha visibilidade durante as manifestações *pró-impeachment* e inicia uma participação mais ativa na política institucional.

Por meio de sua atuação nas redes sociais, o MBL convoca a população a participar das manifestações *pró-impeachment* e, como resultado, dá início a uma nova série de protestos que se destacaram ao longo dos meses seguintes nas mídias. A nova onda de protestos ocorrida em 2015 consta também como um marco na história do país tendo em vista que, até o momento, as organizações responsáveis por grandes mobilizações de protesto eram, em sua maioria, de luta à esquerda. O êxito dos “protestos à direita”³ confirmou o poder de mobilização do MBL junto à população, ampliando cada vez mais sua inserção nas redes

² “Tal estética, advinda de fóruns e “chans” (fóruns anônimos) de internet, mescla uma postura anárquica e iconoclasta com montagens toscas e grosseiras e profundas referências à cultura pop. É, enquanto linguagem, uma reação direta à baboseira lobotomizada do universo do politicamente correto. (...) Zoamos não apenas porque a zoeira é cancerígena, mas também porque nossa mensagem é anárquica, corrosiva e revolucionária. No país do paternalismo cordial, qualquer ativismo libertário é altamente subversivo. Zombar do sistema é sorrir para implodi-lo” (STARKEY, 2014, on-line).

³ “[...] eventos de protestos de natureza política, que *não* foram convocados por organizações de esquerda, *tampouco* encontram nas redes tradicionalmente ligadas ao campo da esquerda as condições infraestruturais para sua viabilização”. (TATAGIBA; TRINDADE; TEIXEIRA, 2015, p. 197-198)

sociais. É nesse período também que o grupo lança a campanha “Marcha da Liberdade”, proposta que consistia na caminhada de São Paulo até Brasília tendo como objetivo o pedido de *impeachment* de Dilma Rousseff junto ao Congresso Nacional. Ainda que a mobilização a favor da marcha tenha sido uma iniciativa fracassada em sua trajetória, o MBL consolidava-se cada vez mais como um novo ator político, crescendo numericamente e territorialmente (TATAGIBA; TRINDADE; TEIXEIRA, 2015). Conforme Kim Kataguirí, o MBL “conseguiu traduzir as pautas de direita, principalmente o liberalismo econômico, para o público comum e transformar isso numa força política efetiva. Nossa tese sempre foi: não adianta ter bons quadros de direita se não tem clima de opinião pública favorável” (KATAGUIRI *apud* RIBEIRO, 2019, on-line).

No ano de 2015 é realizado o Primeiro Congresso Nacional do Movimento Brasil Livre na cidade de São Paulo (MBL, 2015). O evento é um marco na trajetória do movimento, reunindo nomes importantes do cenário conservador da época como Reinaldo Azevedo (até então colunista da revista *Veja*), Leandro Narloch (autor do *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*) e Marcel Van Hattem (à época deputado estadual do Rio Grande do Sul pelo Partido Progressista). Com o objetivo de popularizar o discurso liberal, o congresso conta com uma série de palestras e Grupos de Trabalho (GTs) sobre temas como o politicamente correto e empreendedorismo. A partir das discussões elaboradas nesse evento, são votadas as primeiras propostas políticas do MBL. O documento versa sobre temas da educação, como a legalização do *homeschooling*, saúde, sustentabilidade, reforma política, economia, justiça e transporte urbano. Dentre os pontos abordados, destaca-se a preocupação com a “desburocratização” do sistema público, redução tributária e incentivo à iniciativa privada. É também perceptível a ausência quase completa de propostas no campo da cultura. A única menção sobre o tema encontra-se nas propostas de reforma política tendo como um de seus objetivos a revogação da Lei de Incentivo à Cultura, amplamente conhecida como Lei Rouanet (MBL, 2020).

Após alcançar a vitória na campanha de impeachment de Dilma Rousseff em 2016, o MBL se concentra no apoio a Michel Temer e sua agenda de governo. A esperança está renovada para que o país siga rumo a uma direção neoliberal que esteja mais alinhada com os ideais do movimento. Nesse momento, a luta pela reforma trabalhista ganha destaque em suas redes. Em post na sua página do Facebook, o movimento defende a reforma trabalhista como uma mudança “não só boa, mas absolutamente necessária” (KATAGUIRI, 2016, on-line) para o país. Lutar pela flexibilização das leis trabalhistas, entretanto, não provoca os mesmos efeitos de mobilização como anteriormente vistos. Desmoralizados pelo fracasso em engajar a

população em pautas neoliberais, o MBL redireciona sua estratégia e aposta “no velho conservadorismo brasileiro quanto aos costumes, à moral e à cultura” (BARCELOS, 2017, on-line). A partir desse momento, direcionam a marca ao enfrentamento do que denominam como “guerras culturais” e “marxismo cultural” - teorias que há alguns anos eram divulgadas por Olavo de Carvalho, principal mentor da direita brasileira até então, denunciando os (supostos) planos revolucionários da esquerda em destruir valores tradicionais como a família, a religião e a moral. Sendo assim, caberia à população, mais precisamente aos membros “de bem”, lutar pela defesa e preservação desses ideais (BARCELOS, 2017).

A luta de movimentos de direita conservadora em prol da proteção da família não é novidade em terras brasileiras. Por sentirem-se constantemente ameaçados, entregam-se à autodefesa como refúgio imaculado de suas identidades em crise (econômica, política e cultural). Desse modo, resta-lhes defender os valores aos quais tanto recorrem: suas casas, suas crianças e sua família como modo de defesa de si (PIERUCCI, 1987). É em meio a esse contexto de crise da marca MBL que o grupo ressurgiu como porta-voz dos descontentamentos em relação à *Queermuseu* e lançou uma campanha de boicote ao Santander, instituição responsável por sediar a exposição.

Após a viralização de vídeos e postagens que denunciavam a exposição e a acusavam de apologia à pedofilia e à zoofilia, o MBL percebe a força dos temas em sensibilizar a população e inicia uma mobilização nas redes em torno da polêmica. Embora a primeira postagem oficial do movimento tenha sido publicada apenas no dia 10 de setembro, após o encerramento da exposição, Renan Santos afirma que o MBL estava desde o início presente na construção da narrativa. Segundo Renan, grande parte da mobilização ocorreu por meio de mensagens compartilhadas via Whatsapp e foi com base nesse material que o grupo decidiu impulsionar uma campanha de boicote ao banco (TAVARES; AMORIM, 2019). Semanas depois o mesmo se repetiria com a performance *La Bête* no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo.

Podemos relacionar a empreitada de grupos conservadores contra obras de arte como um exemplo do que Pierucci (1987) definiu como um movimento de *autodefesa cultural* em que a censura moral de espetáculos se faz presente como medida fundamental na proteção dos bons costumes. Nesse sentido, encerrar exposições e evitar com que o público tenha acesso às obras cumpre o papel enquanto forma de proteger as famílias, principalmente as crianças, da criminalidade e pornografia supostamente presentes na arte.

Soma-se a essa polêmica já bastante intrincada ainda um outro elemento: a campanha de boicote promovida pelo MBL e a narrativa acusatória que disseminaram foram construídas

baseadas nos vídeos e imagens compartilhados nas redes, sem que nenhum de seus membros tivesse adentrado o espaço dos museus (TAVARES; AMORIM, 2019). Ademais, muitas dessas imagens apresentavam apenas um fragmento da obra, como no caso da pintura *Cena de Interior II*, de Adriana Varejão. A obra foi acusada de promover a zoofilia a partir de um recorte da pintura que enfatizava a relação de duas pessoas com uma cabra (O HOLOCAUSTO ANIMAL, 2017). Quando o conservadorismo mescla modos de agressividade excludente como resposta aos tensionamentos e rupturas aos quais seus valores estão expostos - nesse caso promovidas pela arte - podemos relacionar essa mentalidade ao que Gramsci chamou de *fenomeni morbosi*:

Em outras palavras, quando, diante das agressões ao mesmo tempo difusas e brutais que sofre seu estoque cultural, diante das ameaças de destruição de seu mundo, eles passam a procurar, nas camadas que lhes estão mais próximas no trabalho ou são seus novos vizinhos no bairro, os bodes expiatórios em cima dos quais despejar ódios e ressentimentos, é legítimo temer pela destrutividade contida nessa ânsia de conservação das convenções e aparências: as cruzadas morais envenenam os próprios valores que buscam defender, pois ao discurso da defesa se alterna seguidamente e se mistura o discurso da frustração, da impotência, da ambiguidade proveniente da cumplicidade com os mecanismos estruturais diluidores dos velhos valores que se quer preservar (PIERUCCI, 1987, p.30).

No próximo capítulo procuro descrever o contexto de criação da *Queermuseu* e da performance *La Bête* e situá-las enquanto produções de arte contemporânea no Brasil. Vamos também percorrer o espaço dos museus e passar pelas obras que foram usadas para a construção da polêmica. Tendo isso em consideração, busco apresentar uma discussão sobre o papel das convenções no mundo da arte e compreender, também a partir do exposto acima, o que está em jogo na tentativa de conservação dessas convenções.

3 A EXPOSIÇÃO *QUEERMUSEU* E A PERFORMANCE *LA BÊTE*

A *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira* foi uma exposição de arte organizada sob a curadoria de Gaudêncio Fidelis e com sede no espaço do Santander Cultural em Porto Alegre. A abertura da exposição aconteceu em 16 de agosto de 2017 e tinha data de encerramento prevista para o dia 8 de outubro do mesmo ano. Reunindo mais de 270 obras do início do século 20 até a atualidade, a mostra tinha dentre seus objetivos a abertura de um campo de diálogo com a sociedade sobre o tema da diversidade de expressão de gênero. Artistas brasileiros renomados como Adriana Varejão, Cândido Portinari e Lygia Clark dividiam as paredes no espaço do museu (JACOB, 2017).

Em 6 de setembro, o texto intitulado *Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre* é publicado no portal Lócus pelo advogado e professor de Direito, César Cavazzola. Conforme suas palavras, as obras expostas na *Queermuseu* são responsáveis pelos “mais variados ataques à moral e aos bons costumes que se possa imaginar” (CAVAZZOLA JR, 2017, on-line). Seguem a isso citações do encarte da mostra, em que o presidente do Santander, Sérgio Rial, expõe a afinidade da instituição com a proposta de discussão da diversidade que direciona a criação da *Queermuseu*. César passa então a citar as palavras do curador da mostra, Gaudêncio Fidelis, e afirma que “(Gaudêncio) pode até ter doutorado em história da arte, mas certamente arte não é sua especialidade, apenas confusão”; afinal, as motivações que dão origem à exposição não passam “de um curto-circuito cerebral dos ditos especialistas em arte contemporânea que já há tempos se distanciaram do verdadeiro objetivo da arte: a consagração do belo. Hoje o artista precisa causar impacto, e só.” (CAVAZZOLA JR, 2017, on-line).

O texto de César, embora de pequeno alcance, foi a primeira publicação a constar como o início de uma série de ataques e protestos que a exposição viria a enfrentar nos dias seguintes. A partir da publicação, o número de visitantes interessados em denunciar o conteúdo das obras cresce e grupos contrários e favoráveis se organizam em frente ao prédio do Santander Cultural para manifestar suas opiniões quanto à censura, liberdade de expressão artística e à defesa de ideais morais (ANDRADE SILVA, 2019).

Das inúmeras obras reunidas na *Queermuseu*, apenas algumas foram usadas na construção da polêmica em torno da exposição. Dentre elas estão: *Cena de Interior II*, pintura de 1994 da artista Adriana Varejão; a coleção *Criança Viada*, obra de 2013 de Bia Leite; e a pintura de Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva*, de 1996. Cada uma das

obras citadas sofreu diferentes acusações a partir do entendimento de parte do público sobre seu conteúdo. Em seguida, foram também responsabilizadas por crimes.

A pintura *Cena de Interior II* apresenta cenas de sexo entre figuras japonesas, entre homens e mulheres, brancos e negros expostas em quatro diferentes planos. A polêmica em torno da obra surge a partir de um recorte feito da cena representada no centro da tela, onde duas pessoas se envolvem em relação com uma cabra. É com base nesse fragmento que a obra é acusada de incentivar a zoofilia.



Figura 1. Adriana Varejão. *Cena de Interior II*. 1994. Óleo sobre tela. 120 x 110cm.

O mesmo acontece com a obra *Criança Viada*. Expostas lado a lado, duas pinturas em grande escala formam um painel onde crianças são retratadas acompanhadas de frases em seus corpos. Somos apresentados, assim, às crianças viadas: “Travesti da Lambada”, “Deusa das Águas”, “Luiz França She-Ra” e “Adriano Bafônica”. O trabalho busca, por meio da representação sorridente das crianças, celebrar seus traços e sua existência como deusas e super-heroínas (DIAS, 2017). No entanto, as imagens que circularam pelas redes sociais

disseminavam opiniões contrárias à sua proposta, acusando a obra de “incitação à pedofilia, pura putaria, deixando os moleque (*sic*) virarem viado desde cedo” (DIEHL, 2017, on-line).



Figura 2. Bia Leite. Série Criança Viada. 2013. Tinta acrílica sobre tela. 100 x 100cm.

Por último, na obra *Cruzando Jesus Cristo com deusa Shiva*, de 1996, o pintor gaúcho Fernando Baril retrata Jesus com dezenas de braços, semelhantes ao da deusa hindu Shiva. Em suas mãos, vemos variados elementos da cultura pop relacionados ao consumismo. A obra foi acusada de blasfêmia, sob o argumento de ferir o artigo 208 do código penal, que atesta crime em “vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso” (IMPARCIAL NOTÍCIAS, 2017, on-line). Porém, segundo o artista, sua intenção difere drasticamente do teor das acusações. Na verdade, o que a obra nos apresenta “É uma crítica à Igreja, de como a instituição nos empurra às coisas. Principalmente o consumo no Ocidente” (BARIL, [2017] *apud* SIMÕES, [2017]).



Figura 3. Fernando Baril. Cruzando Jesus Cristo com Deus Shiva. 1996. Acrílico sobre tela. 150 x 125cm.

As manifestações de grupos contrários à exposição se intensificam de modo que a página do Santander Cultural no Facebook passa também a receber ataques, resultando em mais de 20 mil avaliações negativas da instituição em sua página. Tendo em vista a ampla repercussão negativa nas redes e as manifestações de repúdio presenciais à exposição, o Santander divulga em nota que, ao ouvir às manifestações, “entendemos que algumas obras da exposição desrespeitavam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com nossa visão de mundo” e, assim, optam pelo encerramento precoce da *Queermuseu* (SANTANDER BRASIL, 2017, on-line).

Os debates suscitados a partir da exposição seguiram ocupando o cenário nas redes sociais e demais mídias ao longo do mês. Inesperado seria, porém, antever que mais um elemento se somaria ao debate já bastante acirrado. Inspirada na série *Bichos* (1960), da artista plástica Lygia Clark, em que esculturas articuladas permitem que o público movimente a peça, moldando-a em diferentes formas, *La Bête* é uma performance criada pelo coreógrafo Wagner Schwartz na qual o público é convidado a interagir com seu corpo nu, moldando-o assim como a escultura.

Em 26 de setembro de 2017 a performance é apresentada na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. A essa altura, *La Bête* já contava com mais de dez anos de apresentações em território nacional e internacional. Em todas as apresentações, Wagner tem ao seu lado uma réplica da obra de Lygia Clark e permite que o público abandone sua tradicional postura de espectador e participe ativamente na manipulação de seu corpo como um bicho.

A polêmica em torno da performance tem início logo após seu encerramento, a partir de vídeos e fotos que viralizaram nas redes sociais. Acusações de incitação à pedofilia emergem com base em imagens de uma criança interagindo com o coreógrafo durante a apresentação. Na ocasião, a criança, acompanhada de sua mãe, toca a mão e perna do artista (FOLHA ILUSTRADA, 2017). Em nota publicada após a polêmica, o MAM relata os inúmeros ataques sofridos nos dias anteriores, quando grupos radicais invadiram o espaço do museu e agrediram verbalmente funcionários e visitantes. Além disso, esclarece o propósito da apresentação e seu contexto, a ausência de conteúdo erótico na performance e reitera que a sala estava devidamente sinalizada (MAM, 2017).

Muitas são as semelhanças compartilhadas entre a *Queermuseu* e a *La Bête*. Para além das acusações sofridas e do consequente fechamento das instituições que as acolhiam, partilham também o lugar de exemplos de arte contemporânea no Brasil. A seguir, exponho o que está em jogo quando falamos sobre arte contemporânea, apresentando uma discussão sobre os critérios que permeiam a criação e a produção de sentidos sobre as obras de arte.

3.1 ARTE CONTEMPORÂNEA E AS CONVENÇÕES

“Assim como todo fenômeno social, a arte não é uma manifestação natural, mas um fenômeno construído por meio de histórias e práticas” (HEINICH, 2008, p.71)

Ao argumentar que a arte contemporânea é não apenas um período histórico, mas também um novo paradigma, Natalie Heinich (2014) demonstra o entrelaçamento de forças que organizam esse momento no mundo da arte. Uma primeira definição desse paradigma se encontra em seu livro *Le triple jeu de l'art contemporain* (HEINICH, 1998), no qual distingue três modos de práticas e concepções da arte: a *arte clássica* é definida como a prática em que o artista executa suas obras de forma idealizada, mais próxima de um modelo realista; a *arte moderna* por sua vez, preocupa-se com a expressão interior do artista, sendo esta produzida segundo padrões estabelecidos anteriormente pela arte clássica ou sua superação; por último,

a *arte contemporânea* requer que suas obras ultrapassem os limites do senso comum, rompendo com as demais concepções e podendo afastar-se mesmo deles ao contestar a própria noção de arte.

Partindo disso, relaciono a exposição e a performance apresentadas neste capítulo com o paradigma da arte contemporânea tendo em vista que, em ambos os casos, observa-se que a intenção em questionar e tensionar os padrões existentes está em jogo desde o momento de concepção do trabalho e também no que diz respeito aos seus objetivos. Ao falar sobre sua trajetória, Gaudêncio Fidelis explicita o que tinha em mente ao tomar os primeiros passos em direção à criação da *Queermuseu*:

[...] quando eu comecei a organizar exposições - e hoje eu já organizei mais de 50-mas de uns dez anos para cá começou a ficar muito nítido pra mim que eu queria fazer exposições que questionassem, testassem, ou tangenciassem de algum modo o cânone da história da arte. No sentido de que o cânone é, a gente já sabe, excludente [...] Mas ao mesmo tempo, e faço essa ressalva, eu não sou uma pessoa contra o cânone da história da arte, por exemplo. Eu acho que o cânone é fundamental para a gente ter um norte, e para a gente poder avançar em determinadas direções, em oposição, paralelo, em contraste a ele de alguma forma. Então, o cânone eu acho que é indispensável. Eu não tenho uma visão iconoclasta de que o cânone deve ser destruído (FIDELIS, 2019, p. 15).

Assim como em qualquer criação, as obras de arte contemporânea apoiam-se em regras que estabelecem os parâmetros a partir dos quais artistas e demais profissionais da área podem guiar-se ao produzirem uma obra. Os termos postos por gerações precedentes de artistas servem de apoio para que futuros artistas possam produzir seus trabalhos seguramente. Compreende-se que essas práticas, que em um primeiro momento são vistas como transgressoras e inovadoras para o mundo da arte, tornam-se, com o passar dos anos e pela sua repetição, a maneira convencional de se produzir arte. Convenções, nesse sentido, são os acordos responsáveis por determinar cada aspecto da produção de uma obra, peça, performance ou qualquer outra expressão no mundo da arte. Seja sobre a duração, o tamanho ou formato de uma obra, as convenções estabelecem elementos indispensáveis não apenas em relação a aspectos formais de produção, mas também para as relações entre artistas e os públicos. A partir desses acordos, artistas e públicos partilham de direitos e obrigações quanto ao que se entende como apropriado e/ou esperado de uma criação (BECKER, 1982). Do mesmo modo, é com base nesses elementos tradicionalmente estabelecidos que se abre espaço para a contestação e transgressão em trabalhos futuros. As convenções, portanto, estão à disposição dos artistas para que delas se produzam obras que afirmem seus pressupostos, expandam seus horizontes ou rompam com seus limites em uma variedade de possíveis

posicionamentos que uma obra assume. Contudo, a inovação que esse movimento pressupõe não está livre de consequências, enfrentando resistência por parte dos públicos e demais membros da área.

O marco do paradigma contemporâneo, momento em que o universo da arte é tomado por uma série de elementos que afrontam o cânone vigente, está no célebre exemplo da proposição de um mictório a uma exposição de arte. Sendo o mictório uma peça até então vista somente em banheiros, é compreensível que os efeitos causados por sua proposição tenham levado a *Society of Independent Artists*⁴, em um primeiro momento, a rejeitar o objeto enquanto uma obra de arte.

A série de atividades que possibilitou a Marcel Duchamp (1887-1968) executar sua ideia e submetê-la à exposição colocaram em jogo as normas que direcionavam a produção de arte no período (HUSTVEDT, 2019). Foi a partir do gesto de recontextualização de Duchamp, que retirou um mictório de seu contexto original e o submeteu a um contexto artístico, que uma série de outros objetos do cotidiano puderam adentrar o espaço do museu e serem legitimados enquanto obras de arte: os *readymades*⁵. O mictório assinado por ‘R.Mutt’ tornou-se a renomada obra *A Fonte* (1917) não apenas por ser a criação de um artista, mas por meio de um conjunto de operações que romperam com as convenções do universo da arte à época. Sendo assim, entende-se a obra de arte contemporânea constituída por inúmeros momentos que vão desde a aquisição dos materiais (escolha e compra de um mictório, por exemplo), à proposição da obra e exposição, passando pelas reações que provoca ao longo do tempo (HEINICH, 2008; BUSKIRK, 2003):

Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em *todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição* (HEINICH, 2014, p. 377, grifos no original).

Não são, portanto, apenas os objetos que carregam a legitimidade de um obra, mas sim o conjunto de atividades desempenhadas para que esta seja produzida. Nesse contexto, o mundo da arte passa por um momento de redefinição e desconstrução dos seus limites. Aspectos que eram até então partes substanciais da composição de uma obra de arte, como a autoria e a originalidade, são agora contestados pelo paradigma contemporâneo. Afinal, o que poderia definir a singularidade de uma obra de arte como *A Fonte* em meio a todos os outros

⁴ Associação criada em 1916 em Nova Iorque baseada na associação parisiense responsável pela exposição *Salon des Indépendants*. Duchamp é um dos artistas responsáveis pela criação da associação (TATE, 2021a).

⁵ Termo usado por Duchamp para descrever obras de arte criadas a partir de objetos manufaturados (TATE, 2021b).

mictórios produzidos? Performances e instalações efêmeras junto da proposição de objetos manufaturados são exemplos desse novo paradigma, e como tais, não seriam tratados como arte fora de determinado contexto. Desse modo, percebe-se a importância da observação e preservação do contexto para a arte contemporânea como elemento indispensável para a fruição e compreensão de suas obras. Do contrário, a ausência de cuidado a esses aspectos implica que os públicos correm o risco de não dispor do essencial para “apreciar ou até mesmo *ver* o que está em jogo” (HEINICH, 2014, p. 377, grifos nossos).

Tendo em vista o caráter de tensionamento e contestação das convenções próprias da arte contemporânea, é esperado que, assim como outros movimentos na história da arte, sua proposta encontre acentuada resistência por parte dos públicos. Os públicos de arte⁶, enquanto parte essencial desse universo, podem dominar ou não as regras pelas quais uma obra é criada. Entretanto, para grande parte dos públicos, a experiência de posicionar-se em frente a uma obra e interpretá-la depende, consideravelmente, da intuição sobre o que se vê e do acaso. Segundo Heinich (1996, p.194), muitas vezes esse deslocamento da avaliação, que passa de um critério objetivo - com argumentos baseados em julgamento estético - para o subjetivo - baseado em impressões pessoais - corresponde a uma estratégia que busca amenizar o desconhecimento dos critérios de avaliação da arte contemporânea. Esse desconhecimento pode ser creditado ao caráter de desconstrução sistemática do cânone na arte contemporânea e pela consequente redefinição dos limites sobre a arte. Desse modo, no momento em que os públicos se deparam com obras que não possuem um sentido delimitado e, além disso, ilustram temas tabus, não conseguem compreender o papel questionador do que está exposto (RECH; SCHUTZ, 2017).

Quanto às percepções e à recepção, nos interessa principalmente pensar sobre a manifestação de rejeição às obras. Para tanto, buscamos novamente em Heinich (1998) os elementos que nos auxiliarão ao longo desta reflexão. Destacam-se, nesse sentido, os "registros de valores" comuns aos públicos, ou seja, uma variedade de princípios nos quais os públicos se apoiam de modo a qualificar aquilo que veem. Tais registros podem ser estéticos, de forma a enaltecer aspectos sobre a beleza de uma obra; hermenêuticos, com interesse em compreender o sentido por trás daquilo que está exposto; ou éticos, levando em consideração argumentos de ordem moral⁷. São próprios da arte moderna e contemporânea “a mistura de

⁶ Em concordância com o exposto por Bourdieu (1966), me refiro aos *públicos* de arte - e não a um público em geral - de modo a enfatizar as diferenças sociais e, conseqüentemente, o modo desigual como esses públicos têm acesso às práticas culturais.

⁷ São esses os registros de maior interesse para este trabalho. Entretanto, seguem a eles outros tipos de registro, como o cívico, funcional, econômico etc. (HEINICH, 1998, 2008)

categorias estéticas de senso comum” como os registros apresentados acima, na medida em que a “impopularidade” de suas obras divide os públicos entre “uma minoria de iniciados e uma maioria de não iniciados” (HEINICH, 2008, p. 82):

Aqueles que contemplam esse tipo de obras de arte conforme o paradigma clássico ou, como acontece mais frequentemente, moderno, não conseguem entender como essas obras podem receber alguma forma de reconhecimento; inversamente, aqueles que as percebem conforme o paradigma sob o qual foram criadas não conseguem entender como algumas pessoas podem não perceber e aceitar tais razões (HEINICH, 2014, p. 378).

Outro elemento característico para a compreensão das obras de arte contemporânea está em sua extensão para além da materialidade dos objetos produzidos. Nesse sentido, os discursos sobre as obras ocupam lugar de destaque, não apenas pelo movimento de descrição das obras, mas também - e principalmente - pela interpretação da proposta artística. Propostas que “[...] muitas vezes não dizem respeito à obra em si, nem mesmo à arte em geral, mas a toda sociedade para a qual a arte contemporânea supostamente deve ser um espelho” (HEINICH, 2014, p. 379). Pode-se compreender como mediação tudo aquilo que se encontra entre uma obra e sua recepção (críticos, curadores etc.). É a partir da reflexão sobre as mediações que Heinich apresenta uma nova categoria:

[...] representações mentais específicas [...] percebidas apenas por meio dos comentários sobre as obras, ou, às vezes, até por meio de gestos, como no caso do vandalismo [...] Todos eles representam mediações de arte, que determinam a introdução de uma obra em uma categoria e seu posicionamento na escala de valores. Os critérios artísticos implícitos compartilhados por pessoas num contexto determinado são, portanto, mediações fundamentais [...] (HEINICH, 2014, p. 380).

Presentes ao longo de outros períodos na história da arte, as mediações se tornam ainda mais necessárias para a arte contemporânea tendo em vista seu caráter de constante contestação. Ao passo em que a arte contemporânea se torna mais autônoma, mais independente das convenções e “[...] se afasta das expectativas do senso comum, mais necessárias se tornam as mediações entre a obra e o público em geral” (HEINICH, 2014, p. 380).

Com base em Andrade Silva (2019), acrescento aos modos de mediação das obras o envolvimento do público a partir das imagens e vídeos produzidos e compartilhados nas redes sociais. Do conjunto de materiais que circularam na internet, nos interessa principalmente os vídeos produzidos sobre arte no contexto da *Queermuseu* e da performance *La Bête*. Ao longo

do próximo capítulo serão apresentados alguns dos vídeos derivados dessas discussões e, em seguida, será desenvolvida uma análise de discurso com base nas falas derivadas dos vídeos.

4 OS DISCURSOS DA NOVA DIREITA

Em 11 de setembro o *youtuber* Arthur Moledo do Val se pronuncia sobre a polêmica *Queermuseu* em seu canal *Mamãe, falei*. Logo nos primeiros minutos do vídeo, Arthur comenta ter conhecido e se informado sobre o assunto por grupos de Whatsapp e, em seguida, ter lido sobre as acusações de censura e entendido que “já pela cara do negócio” poderia ter uma ideia de “como é essa exposição”. A partir disso, teria buscado imagens da mostra para compreender melhor o ocorrido. Nesse momento, Arthur anuncia que o vídeo será dividido em duas partes de exposição de suas opiniões: “uma sobre a exposição em si e outra sobre a atitude do MBL em censurar esta exposição” (DO VAL, 2017, on-line).

Durante a primeira parte, Arthur comenta que a exposição “é uma bosta” e segue: “independente do que você acha disso, se você olhar lá a qualidade dos desenhos, etc. você vai ver que o negócio é *ruim*. O artista é ruim”:

A questão é o seguinte, cara: eu não sou artista e talvez eu não tenha a *autoridade* pra discernir a genialidade do artista em fazer obras de *zoofilia* e de *pedofilia*, brother! [...] De repente você fazer obras de arte em que há crianças trans e adultos fazendo sexo com quadrúpedes é uma coisa genial [...] então eu realmente não sou artista, não tenho autoridade pra enxergar a genialidade nisso, desculpa. Tudo isso pra mim é uma grande *porcaria*. [...] Isso pra mim [as obras de arte] não são formas inteligentes de questionar. Isso é você querer *transpassar a linha do absurdo, a linha do aceitável* (DO VAL, 2017, on-line, grifos nossos).

O vídeo alcançou mais de 437 mil visualizações, número que não parece destoar em comparação a outros vídeos do canal que, por vezes, chegam a alcançar a marca de milhões. Criado em maio de 2015, o canal Mamãe Falei surgiu a partir da experiência de Arthur como empresário em diversos ramos de negócio. Frustrado com as dificuldades enfrentadas pelo empresariado brasileiro, Arthur decide gravar vídeos como forma de expressar suas considerações de inspiração liberal sobre impostos e direitos trabalhistas (ESTEVEZ, 2020). O salto no número de visualizações ocorreu em 2016, após um vídeo gravado durante uma manifestação a favor do governo de Dilma Rousseff - estava em pauta a nomeação de Luiz Inácio Lula da Silva para a Casa Civil. De camiseta vermelha, Arthur aborda manifestantes e os questiona sobre o que faz um ministro da Casa Civil. O vídeo acumula uma variedade de respostas hesitantes e constrangedoras, lançando o canal à fama e definindo o formato pelo qual seria reconhecido.

Ainda no dia 11, o primeiro vídeo sobre a *Queermuseu* é publicado no canal do MBL (2017). Durante o vídeo, Kim procura rebater críticas que o movimento vinha sofrendo ao encabeçar a campanha de boicote ao Santander Cultural:

Tem um pessoalzinho de esquerda dizendo que o MBL é autoritário, que o MBL é fascista, que o MBL persegue a cultura, persegue a arte *simplesmente* porque a gente promoveu uma campanha de boicote a uma exposição que *queria mostrar* pedofilia, zoofilia e ofensas à fé cristã (...) *para crianças* (KATAGUIRI, 2017a, on-line).

O vídeo alcança mais de 141 mil visualizações, o maior número de visualizações atingido pelos vídeos publicados sobre a polêmica no canal do movimento. No seu entendimento, o fechamento da exposição acontece como resultado da atitude de clientes em “[...] demonstrar seu repúdio a isso [a *Queermuseu*] que foi uma coisa absolutamente abjeta: zoofilia e pedofilia não têm absolutamente nada a ver com tolerância ou igualdade [...]”. Esse discurso seria reproduzido mais uma vez, no dia 12 de setembro. Dessa vez acompanhado por um dos fundadores do movimento, Alexandre Santos, Kim Kataguirí manifesta-se novamente sobre a exposição, abrindo o vídeo com a seguinte fala: “Fazem uma mostra com zoofilia, com pedofilia, com uma imagem de Jesus Cristo com várias óstias com palavras de baixo calão [...] dizendo *que isso é* para pregar a tolerância, isso é pra pregar a democracia [...]”. Segue sua fala sobre o propósito da *Queermuseu*: “[...] fazer um exposição que *promove* zoofilia, pedofilia e ataques ao cristianismo *para crianças* [...]” (MBL, 2017, on-line, grifos nossos). O vídeo obteve mais de 35 mil visualizações.

Um último vídeo foi publicado ainda no dia 11 de setembro pelo MBL. Dessa vez, Fernando Holiday assume a interlocução com o público e, segundo o título, “detona a exposição imoral” (HOLIDAY, 2017a). Na mesma linha do vídeo publicado momentos antes, Holiday também busca rebater as críticas e acusações que o movimento vem recebendo e se exalta ao afirmar que todas são mentirosas, tendo em vista que: “A exposição não tinha nada de defesa da causa LGBT, muito pelo contrário, colocava os gays - ou pelo menos tentava colocar - no mesmo balaio de pedófilos, de pessoas que praticam a zoofilia e de verdadeiros estupradores. Era *isso* que tinha lá naquela exposição” (HOLIDAY, 2017a, on-line, grifos nossos).

Em 29 de setembro, semanas após a polêmica *Queermuseu*, é publicado um vídeo no canal do MBL em que Kim Kataguirí discorre sobre a polêmica performance de *La Bête* no MAM (KATAGUIRI, 2017b). O título enfatiza a postura de Kim ao *exigir* “decência” e “bom senso” daqueles que denomina “artistas”. Kim inicia sua fala da seguinte maneira:

A essa altura do campeonato já tá todo mundo sabendo daquela exposição *ridícula* do Museu de Arte Moderna, né - que pode até ser museu, pode até ser moderno, mas que de arte não tem absolutamente *nada*. Trata-se basicamente de uma criança tocando num homem pelado. E chamam isso de arte. Isso aqui não se trata de questão ideológica. Não se trata de ser liberal, de ser conservador, de ser socialista. Se trata de ter *bom senso*. Bom senso de você não colocar uma criança exposta a um homem pelado. Uma criança menor de 12 anos de idade. Bom senso de você não utilizar dinheiro público para atentar quanto à dignidade das crianças, para atentar quanto à dignidade das famílias, para atentar quanto à dignidade dos *valores da sociedade brasileira*. É *bom senso*, não é *ideologia* (KATAGUIRI, 2017b, on-line, grifos nossos).

No dia 29, mais um vídeo é publicado no canal sobre a performance no MAM. Dessa vez, Fernando Holiday é o membro a se manifestar sobre o caso. No vídeo - que aparenta ter sido gravado no terraço de algum prédio - Holiday se encontra em pé, movimentando-se em direção à câmera enquanto fala sobre as acusações que o MBL recebeu após o envolvimento do grupo nas manifestações de repúdio ao *Queermuseu* e à tentativa da exposição de expor “crianças a uma obra que não tinha definitivamente nenhuma compatibilidade com a sua idade” (HOLIDAY, 2017b, on-line). Entretanto, esse não seria o único assunto abordado no vídeo, já que “eles (artistas) passaram mais uma vez dos limites”. Holiday passa então a descrever o ocorrido durante a apresentação de *La Bête*:

Crianças foram colocadas diante de adultos nus para tocá-los. Pequenas meninas foram colocadas diante de um homem completamente pelado para que pudessem tocá-lo e “conhecer” o seu corpo. E ainda tiveram a cara de pau e a falta de vergonha de chamar isso de “arte”. Na verdade, isso não é arte. Aliás, isso está muito longe de ser arte. Isso é um incentivo ao abuso infantil, à pedofilia (HOLIDAY, 2017b, on-line).

A partir do exposto, Holiday conclui que crianças expostas à performance estariam suscetíveis aos pedófilos, já que naturalizariam o encontro com adultos nus desconhecidos. Nesse momento do vídeo sua postura muda, aproximando-se ainda mais da câmera e gesticulando de forma brusca, intimidadora. Sua voz se exalta e suas expressões contribuem para uma maior dramaticidade ao declarar que obras assim “são coisas nojentas, uma das coisas mais grotescas que poderiam ser produzidas pela humanidade” (HOLIDAY, 2017b, on-line). Expressões artísticas como essa são, em seu entendimento, “produto de uma moralidade que só pode vir do esgoto” (HOLIDAY, 2017b, on-line). Após anunciar que vai denunciar o museu e o país internacionalmente sobre o caso, fecha o vídeo incisivo: “para além da imoralidade, para além do péssimo gosto, para além da falta de vergonha na cara, agora a esquerda deu pra chamar crime de 'arte'” (HOLIDAY, 2017b, on-line).

4.1 A ANÁLISE DE DISCURSO

Entende-se o discurso como a prática na qual percebemos a palavra em movimento, ou seja, a língua falada. Posto isso, este capítulo tem como foco a exposição e análise dos discursos produzidos pela nova direita sobre a exposição *Queermuseu* e a performance *La Bête*. Por meio da observação atenta aos sujeitos e suas falas, busca-se, primordialmente, debruçar-se sobre o sentido do que é dito e compreender como significam. As reflexões decorrentes desse empreendimento baseiam-se nos estudos do filósofo francês Michel Pêcheux (1938-1983), principal referência dos estudos em Análise de Discurso (AD).

Com sua origem nos anos de 1960, a AD se constitui a partir das questões levantadas por três correntes de pensamento distintas: a linguística, a psicanálise e o marxismo. É com base nas intersecções entre esses saberes que a AD concebe a língua como sistema; o sujeito enquanto ser cindido pelo inconsciente e estruturado por seus desejos e pela ideologia (BECK; STEVES, 2012). Desse modo, o interesse está em explorar a noção de subjetividade em seu valor linguístico, em compreender a capacidade dos indivíduos de se posicionarem como sujeitos de seu discurso.

Em seu trabalho, Pêcheux desenvolve uma abordagem crítica à análise de discurso, combinando teoria social a um método de análise textual. Com base em Althusser e sua teoria marxista da ideologia, elabora uma teoria materialista do discurso, em que sentido e sujeito são definidos como efeitos de práticas discursivas. A ideologia, nesse sentido, muito além de ser um conjunto de ideias descorporificadas, contribui significativamente para a reprodução e transformação das relações sociais, já que o produto de sua materialização se encontra na forma de um discurso. Desse modo, o discurso para Pêcheux é concebido enquanto efeito de sentido entre interlocutores em dadas condições de produção históricas, constituindo, assim, a materialidade específica da ideologia, uma vez que esta se realiza majoritariamente por meio de práticas discursivas (FAIRCLOUGH, 2016, p. 54).

Diferentemente de outros tipos de análise textual, como a análise de conteúdo, a AD compreende a linguagem como um sistema não transparente e, portanto, sua questão não está em buscar o sentido por meio do texto ou perguntar-se “o quê” ele significa, mas, ao contrário, questionar “como” o texto significa. Os significados são, desse modo, produzidos a partir do próprio texto em sua materialidade simbólica própria. Para além do trabalho com a língua enquanto sistema abstrato, a AD se debruça sobre o estudo da língua no mundo, em movimento, com suas diversas maneiras de significar. Para a AD, a linguagem representa a

mediação necessária entre os seres humanos e sua realidade natural e social. É por meio dessa mediação, ou seja, por meio do discurso, que as pessoas podem relacionar-se com a realidade de modo a mantê-la, deslocá-la ou transformá-la. Nesse sentido, considera-se o discurso enquanto produção posicionada historicamente, em contexto determinado e, assim, não nos interessa apenas o que os sujeitos falam, mas principalmente, em que condições são produzidos os dizeres. O trabalho de análise se dá, portanto, na relação da linguagem com sua exterioridade e da concepção do discurso como objeto sócio-histórico:

Desse modo, diremos que não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (ORLANDI, 2015, p. 19).

O sentido das palavras, das expressões e dos enunciados, portanto, não existem em si mesmos, mas, ao contrário, cada um desses elementos tem seu sentido determinado pelas posições ideológicas que os sujeitos ocupam ao expressarem-se. Não seria diferente quanto aos discursos analisados neste trabalho. Os discursos produzidos nos canais do MBL e Mamãe Falei têm seu sentido determinado segundo às *formações ideológicas* nas quais estes grupos se inscrevem, ou seja, a partir do conjunto de posições ocupadas por esses sujeitos em determinado contexto sócio-histórico. É com base no funcionamento dessas formações que as *Formações Discursivas* (FD) se impõem aos sujeitos, limitando o que pode e deve ser dito⁸.

Busco ao longo deste capítulo desenvolver um empreendimento *pecheuxiano* de compreender a inscrição dos sujeitos em diferentes formações ideológicas e discursivas e, baseada nesses posicionamentos, refletir sobre como seus discursos significam. A análise empreendida está fundamentada nas três modalidades de funcionamento subjetivo propostas por Pêcheux, a saber: identificação, contraidentificação e desidentificação. Em uma de suas obras mais reconhecidas, Pêcheux (2014) examina três modos distintos de tomada de posição pelos quais os sujeitos se relacionam às formações discursivas e, do mesmo modo, à forma-sujeito que organiza esses saberes. Este entrelaçamento teórico “[...] consiste na relação entre os saberes de uma FD, a Forma-Sujeito que organiza e regula o pertencimento desses

⁸ “A formação discursiva se define como aquilo em que numa formação ideológica dada - ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada - determina o que pode e deve ser dito” (ORLANDI, 2015, p. 41). A noção de FD foi elaborada por Michel Foucault em *A arqueologia do saber*, livro de 1969. Para Foucault, as FDs equivalem a um grupo de enunciados, relacionados a um sistema de regras comuns e não determinadas historicamente. Pêcheux parte da noção de FD como proposta por Foucault e a ressignifica no campo da AD (BRASIL, 2011).

saberes a uma FD e a identificação que o sujeito do discurso faz com estes saberes” (INDURSKY, 2005, p. 188).

A interpelação dos indivíduos em sujeitos ocorre através desse complexo de formações ideológicas por meio do qual cada sujeito conhece sua “realidade” e no qual a ideologia designa aquilo que é e deve ser dito por meio do hábito e do uso - momento em que o sujeito se constitui-reproduz a partir do que é determinado pelo “real” (PÊCHEUX, 2014) Interpelar, nesse sentido, corresponde ao processo em que os sujeitos (da enunciação, do discurso) se posicionam em relação de submissão e reconhecimento aos Sujeitos (da ideologia). Essa dupla estrutura de funcionamento das formações ideológicas indica que toda ideologia possui um centro e que nesse centro se encontra o Sujeito constantemente interpelando ao seu redor uma infinidade de indivíduos em sujeitos.

Como consequência desse processo de subjetivação os sujeitos tendem a se apropriar do próprio discurso como se fossem a origem do sentido do que está dito, de forma a colocar o sujeito do discurso como origem do sujeito do discurso. Assim, provocam um efeito de imaginária transparência da linguagem, no qual o esquecimento é elemento determinante para a constituição do sujeito, mascarando o papel da ideologia enquanto elemento fundamental de todo e qualquer discurso.

Entretanto, nem sempre os sujeitos se identificam totalmente com as formações discursivas nas quais se inscrevem. A ausência de identificação pode ser expressa por meio de frases como “o assim chamado x” ou “o que vocês chamam de x” em que os sujeitos distanciam-se das formações discursivas, operando uma segunda modalidade subjetiva, a contraidentificação. Nessa modalidade, os sujeitos marcam seu distanciamento de práticas discursivas anteriores, porém, sem substituí-las por novos termos. Contudo, há ainda uma terceira modalidade subjetiva em jogo: esta ocorre quando há o distanciamento dos sujeitos em relação às formações discursivas anteriores, porém, dessa vez acompanhado de sua substituição por novas práticas. Essa terceira modalidade, denominada desidentificação, envolve o rearranjo das formações discursivas (FAIRCLOUGH, 2016, p. 56). Em síntese:

Quadro 1. Modalidades de formações discursivas, segundo Fairclough (2016)

Modalidades de Funcionamento Subjetivo	Definição
Identificação	Os sujeitos se identificam com as formações discursivas, replicando-as.

Contraidentificação	Os sujeitos se distanciam das formações discursivas sem, contudo, substituí-las por novas FDs.
Desidentificação	Os sujeitos se distanciam das FDs, substituindo-as por novas FDs.

Fonte: elaboração própria a partir de Fairclough (2016).

Podemos identificar em alguns dos enunciados retirados dos vídeos exemplos das modalidades descritas acima:

(...) fazer obras de zoofilia e pedofilia (...)

(...) fazer obras de arte em que há crianças trans e adultos fazendo sexo com quadrúpedes (...)

Ao se pronunciar sobre as obras da *Queermuseu*, Arthur do Val replica o ponto de vista compartilhado por movimentos conservadores sobre seu conteúdo, sugerindo que o entendimento das obras já está dado. Não há, nessa perspectiva, nenhum elemento que faça com que o sujeito se posicione em questionamento às FDs. Do mesmo modo, sua identificação opera de forma com que os sentidos produzidos pelo seu discurso não oscilem.

Nessa modalidade subjetiva pode-se observar uma superposição entre sujeitos: o sujeito do discurso (Arthur) reflete espontaneamente o Sujeito (da ideologia). O sujeito, descrito por Pêcheux como “o bom sujeito” (PÊCHEUX, 2014, p. 199) replica, por meio da identificação, os discursos determinados em uma formação discursiva dominante.

Partindo dos primeiros vídeos postados pelo MBL, percebe-se que Kim Kataguirí se encontra em uma diferente relação com o Sujeito. Alguns exemplos dessa mudança estão em:

Dizendo que o MBL é autoritário

(Dizendo) que o MBL é fascista

(Dizendo) que o MBL persegue a cultura

(Dizendo) que o MBL persegue a arte

Dizendo que isso é para pregar a tolerância

(Dizendo) que isso é para pregar a democracia

Diferentemente dos exemplos da primeira modalidade, aqui o sujeito estabelece uma posição de afastamento do Sujeito por meio da expressão ‘*Dizendo que (...)*’. É pelo uso dessa expressão que se deixa insinuar que as FDs nas quais Kim se identifica não são as mesmas FDs daqueles que ‘*dizem*’ (no caso, ‘um pessoalzinho de esquerda’ que fala). Ao se voltar contra o Sujeito de modo a questioná-lo, o sujeito do discurso se posiciona em *contraidentificação* com a FD dominante, caracterizando o discurso do “mau sujeito”. Nesse sentido, a segunda modalidade surge enquanto um posicionamento simétrico inverso da primeira modalidade (PÊCHEUX, 2014).

Mais um exemplo dessa segunda modalidade pode ser observado na fala de Kim, desta vez em vídeo sobre a performance *La Bête*:

E chamam isso de arte

Retornando ao vídeo de Arthur do Val, se observam as seguintes falas: “[...] o negócio é ruim, o artista é ruim”. Posto de outro modo:

O *negócio* é ruim.

O *artista* é ruim.

Nessa fala pode-se observar o paralelo estabelecido entre os substantivos *negócio* e *artista*, ambos qualificados pelo mesmo adjetivo. No caso, o negócio ao qual Arthur se refere pode ser também substituído pela palavra *obra*. De um modo ou de outro, o que está em jogo é afirmar a qualidade inferior dos “negócios” e seus responsáveis e, dessa maneira, sugerir uma relação de causalidade entre eles no sentido em que “(se) o negócio é ruim. O artista é (consequentemente) ruim”. Em seguida, acrescenta:

Isso pra mim é uma grande porcaria

Isso pra mim não são formas inteligentes de questionar

Isso é você querer transpassar a linha do absurdo, a linha do aceitável

Outro exemplo em que se pode observar a ocorrência de um paralelo acompanhado por uma substituição está na fala de Fernando Holiday sobre *La Bête*:

Isso não é arte

Isso é um incentivo ao abuso infantil, à pedofilia

A partir desses exemplos chegamos à terceira modalidade subjetiva e discursiva. Nessa modalidade, percebe-se que o sujeito mantém o afastamento e contestação ao Sujeito universal estabelecido anteriormente na *contraidentificação*. Por meio das falas de Arthur e Holiday compreende-se que o entendimento sobre o que é “arte” e o que são “formas inteligentes de questionar” estão em oposição com as formações discursivas dominantes. Essa estrutura se repete na fala de Holiday ao expressar seu distanciamento do Sujeito em forma de negação (*não é*).

Desse modo, os efeitos do discurso assumem a forma de uma *desidentificação*, momento em que o sujeito se afasta das FDs e, ao invés de anulá-las, constitui uma transformação, substituindo-as por novas formações discursivas. Nessa modalidade, a ideologia “[...] funciona de certo modo *às avessas*, isto é, *sobre e contra si mesma*, através do ‘desarranjo-rearranjo’ do complexo das formações ideológicas [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 202, grifos no original).

Uma última fala de Kim Katagiri nos interessa enquanto exemplo do modo de *desidentificação* dos sujeitos.

É bom senso

Não é ideologia

Operando com um dos conceitos mais importantes para a AD, Kim busca afirmar o distanciamento do MBL de qualquer argumento com conteúdo ideológico. Independentemente do que possa sugerir e das palavras que use, sabemos que um discurso é sempre permeado pela ideologia. Os discursos da nova direita são certamente ideológicos, assim como todos os são.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após termos percorrido esses três capítulos, sugiro uma nova e última pausa para que possamos pensar sobre o que foi exposto. Busquei ao longo deste trabalho apresentar uma reflexão com base nos discursos produzidos nos canais do MBL e Mamãe Falei no que se refere à arte. Como visto anteriormente, a literatura sobre o tema não apresentava uma análise sobre seus discursos, portanto, esta pesquisa foi realizada com o objetivo de suprir esta lacuna. Suas falas, inseridas no contexto da exposição *Queermuseu* e da performance *La Bête*, foram analisadas a partir do método de Análise de Discurso (AD) proposto por Michel Pêcheux.

Nos vale recuperar neste momento a importância do contexto não só para a arte contemporânea, mas também para a AD: tal método requer a recomposição do contexto no qual as falas foram produzidas para que se possa compreender os efeitos que provocam. Os dois primeiros capítulos cumprem este papel apresentando, respectivamente, o momento de criação do MBL e das obras. A partir desse cenário, procurei dar luz às posições ideológicas ocupadas por cada um dos atores no processo sócio-histórico tendo em vista que o sentido de cada uma das palavras empregadas nos vídeos está alicerçado nessas posições. Do mesmo modo, a depender do contexto em que forem apresentadas - ou da ausência dele - as falas assumem um outro sentido. O caráter mutável das palavras, portanto, demanda do analista uma atenção e cuidado indispensáveis ao contexto.

Fundamentada nessa consideração, argumento que uma das principais peças que favoreceram o surgimento de uma polêmica em torno das obras está relacionada a descon sideração do contexto no qual estavam inseridas. Em entrevista meses após o ocorrido, Wagner Schwartz relata sua preocupação: “[...] com os graves problemas que surgem quando uma performance é retirada de seu contexto e espalhada massivamente”, afinal, “Na imagem de um fragmento, não é possível entender o contexto de uma performance” (SCHWARTZ, 2018 *apud* BRUM, 2018, on-line). Gaudêncio Fidelis, seguindo na mesma direção, esclarece: “[...] Quando falo em retirada de contexto quero dizer que a obra foi roubada de seu significado e a ela foi atribuída outra leitura. Neste caso, o novo significado foi a acusação de pedofilia e zoofilia. Mas estas obras não são sobre isso [...]” (FIDELIS, 2017 *apud* EM DEPOIMENTO..., 2017, on-line).

Retomo novamente as palavras de Gaudêncio Fidelis ao se referir à importância do cânone na arte: “[...] o cânone é fundamental para a gente ter um norte, e para a gente poder avançar em determinadas direções, em oposição, paralelo, em contraste a ele de alguma

forma” (FIDELIS, 2019, p. 15). A partir do citado, sugiro pensar que o entendimento sobre o papel do cânone está relacionado às três modalidades de forma-sujeito segundo a AD. O cânone funciona como uma FD determinada e, a partir dele, os sujeitos podem “avançar em determinadas direções”, ou seja, posicionar-se em direção à oposição (*contraidentificação*), ao paralelo (*identificação*) e, por fim, ao contraste (*desidentificação*).

Portanto, com base na análise empreendida neste trabalho, sustento que os discursos da nova direita aqui apresentados partem de uma concepção sobre arte fundamentada no cânone. O cânone, nesse sentido, consiste em uma formação discursiva do mundo da arte a partir da qual os sujeitos se posicionam. Tendo em vista suas falas, penso que os sujeitos se posicionam em identificação a formações discursivas referentes ao cânone da arte clássica ou moderna. No entanto, outra formação discursiva disputa este espaço, o paradigma da arte contemporânea. Desse modo, ambas formações discursivas se encontram em jogo durante os discursos oscilando em posicionamentos dominantes.

É com base nessa relação que os sujeitos se posicionam em *identificação* com o Sujeito, afirmando seu entendimento sobre arte segundo padrões clássicos ou modernos. Contudo, ao analisarmos os outros modos de tomada de posição - nos exemplos de *contraidentificação* e *desidentificação* - observamos que a formação discursiva da qual os sujeitos se afastam está relacionada ao paradigma da arte contemporânea. Posicionados dessa maneira, os sujeitos mantêm sua identificação a um certo cânone, rejeitando e questionando a formação discursiva dominante.

Posto isso, reitero a consideração dos discursos analisados neste trabalho como discursos sobre arte. Os discursos da nova direita são também resultado de uma percepção sobre as diferentes convenções no mundo da arte que, assim como proposto por Pierucci (1987), surgem como uma ameaça ao seu estoque cultural. Suas falas expõem a observação do rompimento às convenções operado pela arte contemporânea como uma afronta às antigas convenções. Com isso, recorrem ao ataque ao novo paradigma como forma de preservação de seus valores aparentemente ameaçados.

Esta pesquisa foi, assim como a obra de Lygia Clark, um *bicho*. Ao longo dos últimos meses me dediquei a compreender como os discursos da nova direita revelavam seus entendimentos sobre arte e, nesse percurso, perdi a conta de quantas vezes assisti a cada um dos vídeos. Embora tenha decorado muitas de suas falas, sempre me surpreendia com algo que se apresentava inesperadamente. Os vídeos continuavam os mesmos, mas seus discursos *falavam* diferente. Percebi que os discursos eram estruturas abertas, passíveis de torções e transformações como um bicho. Os discursos, assim como a obra, assumem diferentes formas

dependendo do manuseio e nunca estão finalizados. Um bicho pode sempre se tornar um outro bicho e um discurso pode sempre dizer mais. Assim, após ter apresentado as diferentes formas que os discursos assumem e pelas quais podem ser interpretados, finalizo este trabalho.

Retornemos ao dia e às xícaras sujas que nos aguardam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Marina. A nova roupa da direita. **Pública**, on-line, 23 jun. 2015. Disponível em: <https://apublica.org/2015/06/a-nova-roupa-da-direita/>. Acesso em: 5 jan. 2021.

ANDRADE SILVA, Sara Raquel de. **Reação, mobilização e produção de sentidos na arte: um olhar sobre a trajetória da exposição Queermuseu**. 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

BARCELOS, Gabriel. O conservadorismo moral como reinvenção da marca MBL. **Le Monde Diplomatique Brasil**. [s.l.], 2 nov. 2017. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-conservadorismo-moral-como-reinvencao-da-marca-mbl-2/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

BECK, Maurício; ESTEVES, Phellipe Marcel da S. O sujeito e seus modos - identificação, contraidentificação, desidentificação e superidentificação. **Leitura**, Maceió, n. 50, p. 135 - 162, jul./dez. 2012.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Presença, 1966.

BRASIL, Luciana Leão. Michel Pêcheux e a teoria de análise de discurso: desdobramentos importantes para a compreensão de uma tipologia discursiva. **Linguagem - Estudos e Pesquisas**, v. 15, n. 01, p. 171-182, jan/jun 2011.

BRUM, Eliane. “Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead”. **El País**. On-line, 12 fev. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 10 mai. 2021.

BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

CAVAZZOLA JR, Cesar Augusto. Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre. **Lócus**, Passo Fundo, 6 set. 2017. Disponível em: <https://www.locusonline.com.br/2017/09/06/santander-cultural-promove-pedofilia-pornografia-e-e-arte-profana-em-porto-alegre/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

DIAS, Tiago. “Nós, LGBT, já fomos crianças e isso incomoda”, diz artista acusada de incitar pedofilia. **UOL**, São Paulo, 12 set. 2017. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/12/nos-lgbt-ja-fomos-criancas-esse-assunto-incomoda-diz-artista-acusada-de-pedofilia.htm>. Acesso em: 10 mai. 2021.

DIEHL, Felipe. **Santander Cultural promove pedofilia, pornografia e arte profana em Porto Alegre**. 8 set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K00e-6Befbl&t=4s>. Acesso em: 10 de janeiro de 2021

DO VAL, Arthur Moledo. MBL Censura Exposição Queermuseu do Santander. In: DO VAL, Arthur Moledo. **Mamãe Falei**. 11 set. 2017. (9:42). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FiSNvXJYmP4>. Acesso em: 10 mai. 2021.

ESTEVES, Bernardo. O algoritmo da Ágora. A política dos extremos no YouTube. **Revista Piauí**, ed. 160, jan. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-algoritmo-da-agera/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

EM DEPOIMENTO à CPI, curador da Queermuseu diz que acusações são difamatórias. In: **CULT. Revista Cult**, on-line, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gaudencio-fidelis-cpi-maus-tratos-queermuseu/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.

FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu: criminalização da produção artística e o papel da arte nas democracias. Entrevista concedida à Simone Amorim. **Cidades, Comunidades e Territórios**,

Lisboa, 39, p. 14-16, 2019. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/19282>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FOLHA ILUSTRADA. Museu em SP é acusado de pedofilia após performance com nudez. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 set. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922810-na-internet-museu-e-acusado-de-pedofilia-apos-performance-com-nudez.shtml>. Acesso em: 15 mai. 2021.

HEINICH, Nathalie. L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs. Hermès, **La Revue**, n.20, p.193-204, 1996.

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Sociologie des arts plastiques. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru: EDUSC, 2008.

HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia e Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 04, n. 02, p. 373-390, out. 2014.

HOLIDAY, Fernando. Holiday detona exposição imoral patrocinada com dinheiro público. In: MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL. **Holiday detona exposição imoral patrocinada com dinheiro público**. Canal do YouTube. 11 set. 2017. 2017a. (2:10). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nX4gsShYJl8&t=2s>. Acesso em: 10 mai. 2021.

HOLIDAY, Fernando. Holiday vai denunciar exposição do MAM para autoridades internacionais. In: MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL. **Holiday vai denunciar exposição do MAM para autoridades internacionais**. Canal do YouTube. 29 set. 2017. 2017b. (2:38). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7DCYWzZt-8k>. Acesso em: 10 mai. 2021.

HUSTVEDT, Siri. A woman in the men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain? **The Guardian**, [s.l.], 29 mar. 2019. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history>. Acesso em: 10 mai. 2021.

IMPARCIAL NOTÍCIAS. **YOUTUBER Rafinha Bk Denuncia a Exposição do Santander Cultural e é Retirado à Força Por Seguranças!**. 11 set. 2017. (6:59). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTn0Z6A4xj8>. Acesso em: 10 jan. 2021.

INDURSKY, F.. Remontando de Pêcheux a Foucault: uma leitura em contraponto. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. (Orgs.). **Michel Pêcheux e a análise do Discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Clara Luz, 2005. p. 183-194.

JACOB, Paula. Santander Cultural apresenta o ‘Queermuseu’. **Casa Vogue**, on-line, 16 ago. 2017. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2017/08/santander-cultural-apresenta-o-queermuseu.html>. Acesso em: 20 fev. 2021.

KATAGUIRI, Kim. **A reforma trabalhista não é só boa, é absolutamente necessária**. [s.l.], 20 jul. 2016. Facebook: mblivre. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/mblivre/posts/397685127022303/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

KATAGUIRI, Kim. Kim Kataguiiri manda a real sobre o boicote ao Santander Cultural. In: MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL. **Kim Kataguiiri manda a real sobre o boicote ao Santander Cultural**. Canal do YouTube. 11 set. 2017. 2017a. (2:22). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I8RkIFuEsWs>. Acesso em: 10 mai. 2021.

KATAGUIRI, Kim. Kim Kataguiiri cobra decência e bom senso de "artistas" do MAM. In: MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL. **Kim Kataguiiri cobra decência e bom senso de "artistas" do MAM**. Canal do YouTube. 29 set. 2017. 2017b. (3:04). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9MIGAO2ILv8>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL. **O primeiro congresso [...]**. [s.l.], 6 out. 2015. Facebook: mblivre. Disponível em: <https://www.facebook.com/mblivre/photos/o-primeiro-congresso-nacional-do-movimento-brasil-livre-est%C3%A1-chegando-o-congresso/319838888140261/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE - MBL. **MBL manda a real sobre boicotes e a exposição do Santander.** 12 set. 2017. (4:33). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3EbqEbTg50Q>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE - MBL. **Propostas.** 2020. Disponível em: <https://mbl.org.br/propostas/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MOVIMENTO BRASIL LIVRE – MBL. **Sobre.** Facebook: mblivre. 2021. Disponível em: https://www.facebook.com/mblivre/about/?ref=page_internal. Acesso em: 15 abr. 2021.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM. **Nota de posicionamento.** 29 set. 2017. Disponível em: <https://mam.org.br/2017/09/29/nota-de-esclarecimento/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

O HOLOCAUSTO ANIMAL. Santander cancela exposição com quadro de animal sendo penetrado. In: O HOLOCAUSTO ANIMAL. **O Holocausto Animal.** [s.l.], 10 set. 2017. Disponível em: <https://oholocaustoanimal.wordpress.com/2017/09/10/santander-cancela-exposicao-com-quadro-de-animal-sendo-penetrado/>. Acesso em: 8 mai. 2021.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PARODE, F.; ZAPATA, M. Filosofia, estética e arte: ensaio sobre transgressão e censura. **Revista Veritas**, Porto Alegre, v. 63, n. 2, p. 575-594, maio-ago. 2018

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PIERUCCI, Antônio Flávio. As bases da nova direita. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 19, p. 26-45, dez. 1987.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

RECH, Alessandra Paula; SCHUTZ, Danielle. Episódio *Queermuseu*: reflexos do despreparo social em torno da arte. **Palíndromo**, v. 9, n. 19, p. 13-30, set./dez. 2017.

RIBEIRO, Aline. Kim Kataguirí, criador do MBL, deputado aos 23. **Época**, on-line, 26 jan. 2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/kim-kataguiri-criador-do-mbl-deputado-aos-23-23398913>. Acesso em: 6 jul. 2020.

ROCHA, Camila. Think tanks ultraliberais e a nova direita brasileira. **Le Monde Diplomatique Brasil**, [s.l.], 2 nov. 2017. Disponível em: <https://diplomatie.org.br/think-tanks-ultraliberais-e-nova-direita-brasileira/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

ROCHA, Camila. “Imposto é Roubo!” A Formação de um Contrapúblico Ultraliberal e os protestos Pró-Impeachment de Dilma Rousseff. **Dados**. Rio de Janeiro, v. 62, no. 03, p. 1- 42, 2019.

SANTANDER BRASIL. **Nota sobre a exposição Queermuseu**. [s.l.], 10 set. 2017. Facebook: santanderbrasil. Disponível em: <https://www.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

SIMÕES, Lucas. Queermuseu: quando a estupidez silencia a arte. **Jornal O Beltrano**, [s.l.], [2017]. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/queermuseu-quando-estupidez-silencia-arte/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

STARKEY, Renan. A primeira aventura eleitoral do Movimento Renova. In: STARKEY, Renan. **MBL Vinhedo**. [s.l.], 9 out. 2014. Disponível em: <https://renovavinhedo.wordpress.com/2014/10/09/%e2%98%86%e2%98%86%e2%98%86-a->

[primeira-aventura-eleitoral-do-movimento-renova-%e2%98%86%e2%98%86%e2%98%86/](#).

Acesso em: 5 jan. 2021.

TATAGIBA, Luciana; TEIXEIRA, Ana Claudia; TRINDADE, Thiago. Protestos à direita no Brasil (2007-2015). In: VELASCO E CRUZ, Sebastião; KAYSEL, André; CODAS, Gustavo (Orgs.). **Direita, volver!:** o retorno da direita e o ciclo político brasileiro. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2015.

TATE. **Marcel Duchamp. Fountain.** 2021a. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>. Acesso em: 10 mai. 2021.

TATE. **Art term. Readymade.** 2021b. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>. Acesso em: 10 mai. 2021.

TAVARES, Flávia; AMORIM, Daniele. Como movimentos ultraconservadores conseguiram encerrar a exposição Queermuseu. **Época**, on-line, 16 set. 2019. Disponível em: <https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html>. Acesso em: 2 mai. 2021.