



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**Programa de Pós-Graduação em Sociologia**

**CENSURA E ATAQUES CONTRA ARTISTAS DO CORPO NO BRASIL COM A  
ASCENSÃO DA EXTREMA DIREITA NA POLÍTICA:**  
Uma análise de casos entre os anos de 2017/2020.

**ISAURA SUÉLEN TUPINIQUIM CRUZ**

JOÃO PESSOA

2023

**ISAURA SUÉLEN TUPINIQUIM CRUZ**

**CENSURA E ATAQUES CONTRA ARTISTAS DO CORPO NO BRASIL COM A  
ASCENSÃO DA EXTREMA DIREITA NA POLÍTICA:  
Uma análise de casos entre os anos de 2017/2020.**

Texto para Defesa de Doutorado apresentado ao Programa  
de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal  
da Paraíba.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Magalhães Brito

JOÃO PESSOA

2023

**Catalogação na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

C957c Cruz, Isaura Suélen Tupiniquim.

Censura e ataques contra artistas do corpo no Brasil com a ascensão da extrema direita na política : uma análise de casos entre os anos de 2017/2020 / Isaura Suélen Tupiniquim Cruz. - João Pessoa, 2023.

358 f. : il.

Orientação: Simone Magalhães Brito.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Censura. 2. Artistas do corpo. 3. Performance - Dança. 4. Política brasileira. I. Brito, Simone Magalhães. II. Título.

UFPB/BC

CDU 351.751.5(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ATA N° 10 / 2024 - PPGS (11.01.15.73)

Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO

João Pessoa-PB, 27 de Março de 2024

**ATA DA REUNIÃO EXTRAORDINÁRIA DA BANCA EXAMINADORA COMPOSTA PARA AVALIAR O(A) ALUNO(A)  
ISAURA SUÉLEN TUPINIKIM CRUZ**

Aos 23 dias do mês 2 de 2024, às 08:30 horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de defesa de Tese, intitulada: "CENSURA E ATAQUES CONTRA ARTISTAS DO CORPO NO BRASIL COM A ASCENSÃO DA EXTREMA DIREITA NA POLÍTICA: Uma análise de casos entre os anos de 2017/2020." apresentada pelo(a) discente ISAURA SUÉLEN TUPINIKIM CRUZ, estando a Comissão Examinadora composta pelos docentes: SIMONE MAGALHAESES BRITO (Orientação), ROGERIO DE SOUZA MEDEIROS (PPGS/UFPB), FLÁVIA PINHEIRO MEIRELES (UFRJ), MÁRCIA ANGELITA TIBURI (UNICAMP) e NICOLE LOUISE MACEDO TELES DE PONTES (UFRP). Dando início aos trabalhos, o(a) professor(a) SIMONE MAGALHAESES BRITO, na qualidade de Presidente da Comissão, convidou os demais integrantes da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao defendente para expor uma síntese de sua Tese que, após, foi arguida pelos membros da Comissão Examinadora. Encerrado os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Tese, à qual foi atribuído o conceito **APROVADO**. A seguir foi encerrada a reunião, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com a Lei, expedir o respectivo Diploma de **DOUTOR(A) EM SOCIOLOGIA**.

(Assinado digitalmente em 05/04/2024 16:04 )

ROGERIO DE SOUZA MEDEIROS

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

Matrícula: 2679192

(Assinado digitalmente em 27/03/2024 14:38 )

SIMONE MAGALHAESES BRITO

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

Matrícula: 1363922

Processo Associado: 23074.024853/2024-73

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: 10, ano: 2024, documento(espécie): ATA, data de emissão: 27/03/2024 e o código de verificação: 1bbf2ea76f

Documento assinado digitalmente

gov.br

FLÁVIA PINHEIRO MEIRELES

Data: 09/05/2024 19:19:33-0300

Verifique em <https://validar.itidigital.gov.br>

[Redacted]

*data: 14/05/2024  
São Paulo - SP*

Documento assinado digitalmente

gov.br

NICOLE LOUISE MACEDO TELES DE PONTES

Data: 27/05/2024 21:54:55-0300

Verifique em <https://validar.itidigital.gov.br>

**ISAURA SUÉLEN TUPINIQUIM CRUZ**

**CENSURA E ATAQUES CONTRA ARTISTAS DO CORPO NO BRASIL COM A  
ASCENSÃO DA EXTREMA DIREITA NA POLÍTICA:  
Uma análise de casos entre os anos de 2017/2020.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do título de doutora em Sociologia.

Aprovada em: 23/02/2024

Prof.(a)Dr.(a) Simone Magalhães Brito (orientadora)  
Instituição: Universidade Federal da Paraíba

Prof.(a)Dr.(a) Marcia Angelita Tiburi (membro externo)  
Instituição: Paris VIII

Prof.(a)Dr.(a) Flávia Pinheiro Meirelles (membro externo)  
Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.(a)Dr.(a) Nicole Louise Macedo Teles de Pontes  
Instituição: Universidade Federal Rural de Pernambuco (membro externo)

Prof.(a)Dr.(a) Rogério de Souza Medeiros (membro interno)  
Instituição: Universidade Federal da Paraíba - Programa de Pós Graduação em Sociologia

Dedico esta tese a todas as pessoas que têm a arte como um modo de vida, e que combatem com arte, toda forma de opressão.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, ao sistema de bolsas da CAPES, por viabilizar a existência e a produção desta pesquisa e ao Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Agradeço à minha orientadora Simone Brito pela liberdade proporcionada no processo de criação desta tese, pelas conversas, aulas e orientações durante todo este percurso; aos professores Nicole Pontes e Rogério Medeiros pelas contribuições cuidadosas dadas no exame de qualificação. Agradeço à Márcia Tiburi por sua filosofia, por sua arte e feminismo em constante luta contra o fascismo político; e à Flávia Meirelles, artivista e pesquisadora da dança que tanto admiro, obrigada por aceitarem fazer parte da banca de defesa desta tese. Agradeço a Jorge Alencar, Neto Machado, Ellen Mello e a Dimenti Produções, por terem apoiado e possibilitando a série de entrevistas sobre “Censura nas Artes” no IC Encontro de Artes em 2018, contexto em que pude refletir e produzir parte fundamental deste trabalho. Agradeço especialmente a cada um dos entrevistados pela disponibilidade e generosidade em relatar suas experiências, tão íntimas, com os ataques e censuras, expondo muitas vezes, questões pessoais, e, os agradeço ainda, por compartilharem suas reflexões e perspectivas de mundo, por tudo isso, obrigada: Elisabete Finger, Wagner Schwartz, Maikon K., Ana Reis, Bárbara Santos, Laís Machado e Diego Araúja, coletivA ocupação (Beatriz Camelo, Mel Oliveira e Ariane Aparecida), Talita Andrade, Neto Machado, Jorge Alencar, Ellen Mello, Leonardo França, Celso Sim, Fernando Carvalho, Pedro Granato, Dulce Aquino e Leda Muhana. Agradeço à Natasha de Albuquerque e Ian Habib pela partilha de documentos e outros materiais sobre seus casos. Agradeço aos colegas do grupo de estudos “Cultura e Liberdades”, em especial, à Nirlyn Seijas. Agradeço ao Perci Schiavon, e a todos os membros da ALCEP (Associação Livre Centro de Estudos em Psicanálise), por alimentarem pensamentos e estudos que dão contorno e substância a esta pesquisa, e, em especial à minha psicanalista Gilceley Santos pela escuta atenta e suporte emocional. Agradeço muito à minha amiga Carolina De Nadai pelo trabalho cuidadoso de tutoria e revisão de tese. E por fim, agradeço ao meu companheiro Zéfere pelo amor e acolhimento ao longo desses anos.

## **RESUMO:**

Esta pesquisa tem como objeto de estudo os ataques e censuras contra artistas do corpo (dança, performance, teatro) no contexto de ascensão da extrema direita na política brasileira entre os anos de 2017 e 2020. Busca-se, neste trabalho, compreender o uso político que a extrema direita fez das artes do corpo para afirmar pautas morais. Para isso, esta pesquisa propõe um diálogo entre teoria crítica e pós-estruturalismo a fim de compreender os paradigmas entre arte e política. Por meio de entrevistas realizadas com artistas vítimas de ataques e censuras, produtores e agentes culturais, além de matérias jornalísticas e outras fontes documentais, foi possível analisar esses acontecimentos. A produção de *fake news* caracterizou as perseguições contra diversos artistas, e, do mesmo modo, a violência policial e diferentes formas de censura ocorreram através de decisões judiciais e políticas dando a ver as implicações entre corpo, instituições, arte, autoritarismo, neoliberalismo e Estado. Dado que a experiência mais recente da censura sobre as artes no Brasil foi a ditadura militar de 1964-84, a recorrência ou visibilidade da dança e da performance entre aquele período e o contexto recente, nos oferecem pistas acerca do estabelecimento e transformação dessas linguagens no plano social. Considerando esses aspectos, a pesquisa aborda ainda como as artes do corpo têm criado formas de resistir às forças reativas na política.

**Palavras-chave:** censura. dança. performance. política.

## **ABSTRACT:**

This research has as its subject the attacks and censorship against body and performance artists in the context of the rise of the extreme right-wing in Brazil between the years 2017 and 2020. This thesis aims to understand the political use that neoconservatism has made of body and performance arts to assert moral agendas. To do so, this research proposes a dialogue between critical theory and post-structuralism in order to understand the paradigms between art and politics. Through interviews conducted with artists who have been victims of attacks and censorship, producers and cultural agents, as well as journalistic articles and other documentary sources, it was possible to analyze these events. The production of fake news has characterized the persecutions against various artists. Likewise, police violence, and different forms of censorship have occurred through judicial and political decisions giving insight into the implications between body, institutions, art, authoritarianism, neoliberalism, and state. Since the most recent experience of censorship on the arts in Brazil was the military dictatorship of 1964-84, the recurrence or visibility of dance and performance between that period and the recent context offer us clues about the establishment and transformation of these languages at the social level. Considering these points, the research also addresses how body and performance arts have created ways to resist the reactive forces in politics.

**Keywords:** censorship. dance. performance. politics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Folder da programação Censura nas artes no IC Encontro de Artes 2018.	22
Figura 2 - Manifestantes no topo do Congresso Nacional em 17 de junho de 2013..	43
Figura 3 - Indígena José Urutau Guajajara.....	44
Figura 4 - Coreografia Pindorama de Lia Rodrigues.....	46
Figura 5 - Renata Carvalho na peça Jesus Rainha do Céu.....	53
Figura 6 - Screenshot da Medida cautelar por danos morais contra Fundação Gregório de Matos.....	55
Figura 7 - Jota Mombaça em performance.....	65
Figura 8 - La Bête (Palais de Tokyo), Paris.....	91
Figura 9: Manifestação da extrema direita no Museu de Arte Moderna de São Paulo um dia após polêmicas em torno da obra La Bête de Wagner Schwartz.....	92
Figura 10 - Screenshot contendo fake news sobre Elisabete Finger em site da extrema direita.....	97
Figura 11 - Marina Abramovic na performance Ritmo 0 (1974).....	102
Figura 12 - Marina Abramovic na performance Ritmo 0 (1974).....	103
Figura 13 - La Bête de Wagner Schwartz no IC Encontro de Artes (2017).....	108
Figura 14 - Performance Macaquinhas no IC Encontro de Artes (2016).....	112
Figura 15 - Registro de Pichação do Projeto Cu é lindo de Kleper Reis.....	114
Figura 16 - Maikon K. na performance DNA de Dan.....	123
Figura 17 - Maikon K. na performance DNA de Dan.....	124
Figura 18 - Peça Blitz da Trupe Olho da Rua.....	128
Figura 19 - O Samba do Crioulo Doido de Luiz de Abreu.....	129
Figura 20 - O Samba do Crioulo Doido de Luiz de Abreu.....	130
Figura 21 - Manifestantes golpistas invadem os três poderes em 8 de janeiro de 2022.....	131
Figura 22 - Screenshot de live do presidente Jair Bolsonaro.....	132
Figura 23 - Reprodução da página do Jornal (impresso) A Tarde.....	133
Figura 24 - Performance do Coletivo És uma Maluca na exposição Literatura Exposta.....	136
Figura 25 - Performance Trajeto com Beterrabas da Artista Ana Reis.....	139
Figura 26 - Meme de Ana Reis.....	142
Figura 27 - Comentários da performance de Ana Reis.....	142
Figura 28 - Contra-meme criado por Ana Reis disponível na sua tese de doutorado.	144
Figura 29 - Montagem com comentários da performance Experimento para (des)ocupação.....	147
Figura 30 - Performance Experimento para (des)ocupação de Bárbara Santos....	149

Figura 31 - Xirixana Xaxanapi théri fotografados por Claudia Andujar.....	152
Figura 32 - Luz Del Fuego com sua jiboia na Ilha do Sol, Rio de Janeiro.....	153
Figura 33 - Fotoperformance de Spencer Tunick na Suíça.....	158
Figura 34 - Instalação Vote Nu de Natasha de Albuquerque.....	160
Figura 35: Screenshot de campanha Vote Nu.....	160
Figura 36 - Performance Rape Scene (1973) de Ana Mendieta.....	162
Figura 37 - Impressões de vidro sobre corpo (1972) de Ana Mendieta.....	163
Figura 38 - Silhuetas (1973-1980) de Ana Mendieta.....	163
Figura 39 - Performance Gordura Trans de Miro Spinelli.....	165
Figura 40 - meme criado e compartilhado na internet ridicularizando o artista Miro Spinelli.....	166
Figura 41 - Espetáculo Sebastian de Ian Habib e Saulo Almeida.....	171
Figura 42 - Performance de Pedra Costa.....	172
Figura 43 - Performance Desenhando com terços de Márcia X.....	176
Figura 44 - Oscar Maroni Bahamas Club.....	178
Figura 45- Oscar Maroni no Bahamas Club.....	178
Figura 46 - Frame de vídeo performance Diota de Natasha de Albuquerque.....	181
Figura 47 - Screenshot de comentários na página onde está o vídeo Diota de Natasha de Albuquerque.....	182
Figura 48 - Espetáculo Stabat Mater de Janaina Leite.....	184
Figura 49 - Espetáculo Jardim das Delícias.....	189
Figura 50 - Foto montagem do díptico Ué, eu ecoa ocê'u é eU?.....	191
Figura 51 - Flyer de divulgação do Festival Verão sem Censura.....	209
Figura 52 - Imagem da peça Quase Ilhas de Laís Machado e Diego Araúja.....	236
Figura 53 - Flyer da hashtag Censura nunca mais.....	239
Figura 54 - Crianças e jovens dançando Passinho.....	248
Figura 55 - Dzi Croquettes.....	250
Figura 56 - Balé Stagium.....	258
Figura 57 - Coreografia de Lia Robatto no foyer do Teatro Castro Alves.....	260
Figura 58 - Parangolé de Hélio Oiticica.....	263
Figura 59 - Máscara Abismo de Lygia Clark.....	264
Figura 60 - Registro da performance Coyote: I Like America and America Likes Me.....	265
Figura 61 - Tatsumi Hijikata em A revolta da carne (1968).....	267
Figura 62 - Print de vídeo Danças na Rua Wooster, 80 e seus arredores de Trisha Brown.....	269
Figura 63 - Yvonne Rainer e a estética do Judson Dance Theater.....	270
Figura 64 - Divulgação de Carta Cobra na Folha de São Paulo.....	290
Figura 65 - Outdoor do Museu de Arte Contemporânea em Salvador.....	292
Figura 66 - Tropifagias: do caos ao corpo.....	305
Figura 67 - Imagem da peça Quando quebra queima da coletivA ocupação.....	307

Figura 68 - Capa do Ep Isaura Tupiniquim em Púrpura Ruína.....	314
Figura 69 - DEBACLE / Belicografia de ruídos.....	316
Figura 70 - DEBACLE / Cartografias em Cacos.....	317
Figura 71 - DEBACLE / Contranarrativas.....	317
Figura 72 - DEBACLE / ficções tupiniquins.....	318
Figura 73 - Performance 'Tumba' de Wagner Schwartz.....	321
Figura 74 - Encontro da autora com Márcia Tiburi no seu estúdio em Paris.....	322
Figura 75 - Frame do vídeo Soluções selvagens para uma vida não subalterna...	324

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
O que move esta pesquisa.....	13
Percursos e agenciamentos.....	20
A construção de um objeto de estudo.....	24
O percurso da tese.....	30
<b>CAPÍTULO 1 – A REPRESSÃO E OS PARADIGMAS CIVILIZATÓRIOS: CORPO, ARTE E EMANCIPAÇÃO.....</b>	<b>42</b>
1.1 Sobre o/no tempo presente.....	42
1.2 Quando o progresso se faz regresso.....	47
1.3 A repressão incorporada e o superego da cultura.....	57
1.4 A arte desafia o princípio da razão?.....	62
1.5 A arte não é útil.....	68
1.6 Corpo: uma breve consideração sobre o infinito.....	77
<b>CAPÍTULO 2 - A EXPERIÊNCIA DOS ARTISTAS COM A VIOLENCIA POLÍTICA..</b>	<b>87</b>
2.1 La Bête e a bestialidade tecnopolítica.....	89
2.2 Interpelações sobre o IC Encontro de Artes.....	105
2.2.1 O cu do mundo.....	111
2.2.2 O prédio treme.....	116
2.3.1 Um corpo, um espaço, uma política, uma bandeira.....	128
2.4 Monstras: um re/corte de gênero nos ataques contra artistas e universidades públicas....	134
2.4.1 Trajeto com beterrabas.....	138
2.4.2 Experimento para (des)ocupação.....	145
<b>CAPÍTULO 3 - A NUDEZ POLÍTICA DA ARTE.....</b>	<b>150</b>
3.1 Nudez.....	150
3.1.1 Tudo à nu - erotização da nudez inocente.....	152
3.1.2 A nudez crua do rosto.....	156
3.1.3 Nua verdade do mundo.....	158
3.2 Arte, religião, pornografia e o ódio às dissidências.....	167
3.3 Rasgos feministas e a violência falocêntrica.....	175
3.4 A violência como parte do processo artístico: uma breve consideração.....	185
<b>CAPÍTULO 4 - PUDOR INSTITUCIONAL E A CENSURA ESTRUTURANTE.....</b>	<b>188</b>
4.1 (Auto)censura no Jardim das Delícias.....	188
4.2 Curadorias parciais e canibalismos institucionais em Ué, eu Ecoa ocê? U É Eu?.....	191
4.3 Regimes de visibilidade e o tecnopopulismo algorítmico da censura.....	195
4.4 Visibilidades contrárias na experiência de artistas e gestores culturais com a censura e os ataques.....	198

4.5 A censura nas ruínas do neoliberalismo à brasileira.....	213
4.6 Censura estruturante de práticas e representações simbólicas.....	220
4.7 Censura estruturante na experiência de artistas negros: entrevista com Laís Machado e Diego Araúja.....	223
<b>CAPÍTULO 5 - #CENSURANUNCAMAIS.....</b>	<b>237</b>
5.1 Isto não é censura?.....	241
5.2 Censura e dança.....	245
5.2.1 A dança sob o regime civil-militar no Brasil.....	248
5.2.2 Desvios e políticas de uma 'dança brasileira' frente ao regime militar.....	253
5.2.3 A dança baiana dribla a censura, ou a censura ignora a dança?.....	258
5.3 Dança e Performance de vanguarda, transformações ontológicas e o 're-encontro' com a censura.....	262
5.5 Coreografias fascistas em tempos algorítmicos e uma flecha feminista.....	281
<b>CONCLUSÃO MANIFESTO.....</b>	<b>289</b>
Esferas de re-existência da arte.....	289
Agenciamentos em contramemória.....	295
A rebelião cria.....	305
Movimentos que vibram, fissuram e abrem brechas.....	308
Debacle.....	313
Soluções selvagens para uma vida não subalterna - dançar para adiar o fim.....	320
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>331</b>
<b>APÊNDICE – Transcrição de entrevista com Elisabete Finger, Wagner Schwartz e Maikon K. no IC Encontro de Artes, 2018.....</b>	<b>336</b>

## INTRODUÇÃO

### O que move esta pesquisa

Em setembro de 2017, eu estava me preparando para apresentar o espetáculo *Looping*, do qual fazia parte, na programação do *Festival Porto Alegre em Cena*<sup>1</sup>, na cidade de Porto Alegre, quando alguém me falou que estávamos próximos ao local da exposição *Queermuseu: Cartografias da diferença* - exposição que dois dias antes havia sido vítima de uma série de ataques<sup>2</sup> promovidos por associações religiosas, sociedade civil e grupos políticos como o Movimento Brasil Livre (MBL)<sup>3</sup>. Até aquele momento, eu não sabia exatamente o que havia acontecido, foi a partir dos relatos dos produtores e artistas locais que comprehendi a gravidade do assunto e fui buscar mais informações a fim de me contextualizar melhor sobre o assunto. E foi também, naquele momento, que comecei a temer o que estava por vir, a partir dali, contra nós artistas.

Sob a acusação de apologia à pedofilia, zoofilia e profanação de símbolos religiosos, as polêmicas em torno da mostra disseminaram-se rapidamente nas redes sociais. O grupo *Santander Cultural*, responsável pela promoção da exposição, optou por cancelar a mostra, o que gerou indignação por parte da classe artística, que interpretou o acontecimento como uma forma de censura. Em seguida, a mesma exposição começou a ser utilizada por políticos para a afirmação de uma vertente ideológica conservadora, como foi o caso do prefeito do Rio de

<sup>1</sup> Programação do espetáculo *Looping - Bahia Overdub* no *Festival Porto Alegre em Cena* em 2017. Disponível em: <<https://www.portoalegreemcena.com/single-post/2017/08/01/looping-bahia-overdub-ba>>. Acesso em 13 out. 2023.

<sup>2</sup> Informações mais detalhadas sobre esse caso, disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/queermuseu-censura-avanco-conservador-democracia/>>. Acesso em 19 nov. 2022.

<sup>3</sup> Nas palavras do pesquisador Giuliano Da Empoli, autor do livro *Engenheiros do Caos*, o Movimento Brasil Livre (MBL) pode ser apresentado como: "uma organização fundada durante a campanha a favor do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, dotado de uma poderosa produtora de vídeos para o YouTube que empregava jovens profissionais dedicados à luta contra o que consideravam "a ditadura do politicamente correto". Em outubro de 2018, um de seus membros mais ativos, Kim Kataguiri, foi eleito, aos 22 anos, o mais jovem deputado a integrar o Congresso Nacional. Na mesma ocasião, outros cinco postulantes do MBL fizeram sua entrada no parlamento. Juntos, esses personagens, assim como inúmeras figuras similares, contribuíram para criar o clima que tornou possível a eleição de um ex-militar de extrema-direita, ele mesmo muito popular nas redes sociais, à presidência da república. O vídeo dos apoiadores de Jair Bolsonaro, reunidos em Brasília no dia de sua posse, que gritavam alegremente os nomes do Facebook e do YouTube, rodou o mundo". (EMPOLI, 2020, p. 82) Segundo wikipédia O MBL é financiado pelos Irmão Koch (empresa privada de conglomerados dos Estados Unidos), e também recebe doações de seguidores e empresários para realização de campanhas e divulgação nas redes sociais.

Janeiro, Marcelo Crivella, que vetou a presença da exposição no Museu de Arte do Rio (MAR)<sup>4</sup>. Depois de um longo processo de perseguição,

(...) a remontagem da exposição na EAV<sup>5</sup> foi possibilitada pela maior campanha de financiamento coletivo do país, idealizada pelo diretor da instituição, Fabio Szwarcwald. O *crowdfunding* captou mais de R\$1 milhão de quase 1,7 mil pessoas e contou com a venda de obras de arte doadas por 70 artistas e show de Caetano Veloso para levantar recursos (Carneiro, 2018, s/p).<sup>6</sup>

Tal acontecimento, deu a ver as alternativas de resistência criadas pelo setor cultural frente à censura e os ataques naquele contexto. Poucos dias depois, ainda em setembro de 2017, explodiram nas redes sociais polêmicas em torno da obra *La Bête* do artista brasileiro Wagner Schwartz, que havia sido apresentada no *MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo* no contexto da 35<sup>a</sup> Mostra de Arte Brasileira. *La Bête* "é uma performance em que o artista se torna um Bicho de Lygia Clark e pode ser manipulado pelo público"<sup>7</sup>. Em referência às obras relacionais de Lygia, a obra *La Bête* só acontece com a participação do público. Nessa obra, de caráter interativo, o performer se coloca como uma escultura, um objeto que ganha movimento e outras formas a partir da ação do público sobre seu corpo nu.

Durante a apresentação de *La Bête* na Mostra, um trecho da obra foi filmado no momento em que uma pessoa presente na plateia, que por coincidência também é uma artista da dança e amiga do artista em cena, foi interagir com a performance. Elisabete Finger e sua filha de 4 anos (na época), aparecem interagindo com o público, movimentando e criando formas no corpo de Wagner, como sugere o trabalho do artista. Os registros feitos por alguém da plateia, sem o consentimento da instituição ou do artista, foram expostos e divulgados na mídia. No vídeo, a criança toca o pé de Wagner, e, a partir desse fragmento, grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL), sociedade civil, além de políticos e associações religiosas, acusaram o Museu e os artistas de terem promovido um 'ritual de pedofilia'. Em oposição a essa acusação, artistas e curadores afirmavam que não havia conotação sexual alguma na obra.

<sup>4</sup>Disponível em:  
<https://movimentomobile.org.br/caso/marcelo-crivella-veta-a-exposicao-queermuseu-no-museu-de-arte-do-rio>  
. Acesso em 20 de nov. 2022.

<sup>5</sup> Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV).

<sup>6</sup> Carneiro, Júlia Dias. 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acesso em 19 nov. 2022.

<sup>7</sup> Sinopse do trabalho *La Bête*. Disponível em: <<https://mam.org.br/exposicao/35-panorama/>>. Acesso em 19 nov. 2022.

Esse caso, de repercussão internacional, causou um impacto significativo no âmbito da cultura, especialmente no campo da dança contemporânea, e apresenta aspectos muito importantes a serem analisados. O primeiro deles é a nudez do artista. O corpo nu de Wagner é um corpo de um homem branco sul-americano vulnerável à manipulação de outros. A dimensão de vulnerabilidade da nudez masculina nesse caso, parece inconcebível à cultura ocidental patriarcal. A nudez do artista foi sexualizada pelo discurso moral da extrema direita e a manipulação dos fatos difundida gerou manifestações de repúdio e discursos de ódio na esfera virtual e pública.

Outro ponto, é a presença de crianças na plateia em trabalhos artísticos contendo nudez, mesmo que acompanhada dos seus responsáveis. A nudez na arte, principalmente em trabalhos de corpo presente, é geralmente classificada como imprópria para crianças e no caso de *La Bête* esse pressuposto foi levado ao extremo, e, o artista, o museu e a mãe da criança foram acusados de pedofilia. Me pergunto se haveria acusação de pedofilia se o corpo nu daquela performance fosse de uma mulher (mais comumente vista e aceita numa condição de vulnerabilidade e fragilidade)? Que perigo a nudez artística pode oferecer às crianças? No que tange a violência política produzida pelas polêmicas em torno dessa obra, está a técnica, o uso das ferramentas digitais, a manipulação de conteúdos, sua disseminação no mundo digital, a criação do pânico moral a partir de um jogo político ideológico associado aos novos mecanismos de comunicação.

Esse aspecto se desdobra em outro dado peculiar neste caso, que é a maneira como o ataque se tornou pessoal contra os artistas Wagner Schwartz e Elisabete Finger. Mesmo que a instituição também tenha se tornado alvo<sup>8</sup>, tendo que responder a processos, assim como os artistas, é nítida a diferença da experiência de violência e julgamento contra um corpo ou contra uma instituição<sup>9</sup>. Funcionários do museu foram agredidos, mas Wagner, foi "morto a pauladas"<sup>10</sup> pela internet, acusado de pedofilia, ele recebeu milhares de mensagens de ódio e ameaças de morte através das redes sociais. Já Elizabete, foi atacada não como artista, mas

---

<sup>8</sup> A instituição sofreu um processo, principalmente por não haver indicação de Classificação Etária no local da apresentação. Contudo o MAM afirmava que a criança estava acompanhada da mãe, responsável pela criança.

<sup>9</sup> Esse aspecto também aparece em outros casos que serão apresentados e analisados nesta tese, como na experiência com a polícia no caso *DNA de Dan* de Maikon K., entre outros.

<sup>10</sup> Brum, Eliane. "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead". 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html)>. Acesso em 19 de nov. 2022.

como mãe e como mulher, foi intimada, teve a guarda da sua filha ameaçada, sendo levada a depor em uma CPI<sup>11</sup>.

No ano anterior, com o *Impeachment* da presidente Dilma Rousseff (PT), já era possível identificar o avanço do pensamento fascista na política brasileira manifestado em falas de políticos a favor da tortura, nos movimentos que pediam a volta da ditadura militar, nos ataques às instituições públicas de ensino (caracterizados por propostas como *Escola sem partido*) e por um desdobramento da criminalização dos partidos de esquerda. Mas ainda não havia explicitamente uma perseguição sistemática contra o campo das artes como a partir do ano de 2017.

Nos meios intelectuais, a palavra fascismo era questionada, por vezes afirmada ou utilizada com ressalvas, contudo, optei por utilizá-la naquele período e contexto encorajada pelos textos e falas de intelectuais como Márcia Tiburi a qual considera que "o fascismo é uma espécie de teoria-prática de ação que começa com atos de fala ética e politicamente empobrecidos" (Tiburi, 2016, s/p). Segundo Tiburi, no texto *O jogo de linguagem fascista*<sup>12</sup>, o fascismo se manifesta por meio da humilhação "seu cogito: humilho, logo existo" (Tiburi, 2016, s/p) se aplica ao fenômeno de exacerbação de discursos de ódio contra o outro, se vincula aos processos de colonização produzidos pela eliminação e exploração de corpos e territórios. E no caso do Brasil, Tiburi traz ainda a dimensão subjetiva desses processos entre o complexo de vira-lata e o complexo de colombo. No livro *Complexo de Vira-lata: Análise da humilhação brasileira*, ela diz:

A colonização é um gigantesco projeto que se confunde com a política da humilhação. A colonização implantou em nós a humilhação por meio da humilhação [...] no qual humilhar e se deixar humilhar se combinam organicamente (Tiburi, 2021, p. 37).

[...] é comum que o colonizado, após interiorizar a humilhação colonial, se sinta alguém ao reproduzir a postura do colonizador, interiorizando preconceitos, discursos de sujeição do outro e aplicando o que ele aprendeu em outrem (Tiburi, 2021, p. 41).

As noções de humilhação colonial e interiorização da postura do colonizador pelo colonizado contribuem com a análise de ascensão da extrema direita no contexto recente,

<sup>11</sup>Essa CPI de maus tratos contra crianças e adolescentes foi presidida pelo então senador Magno Malta em setembro de 2017. Durante a audiência, a artista e mãe Elisabete Finger usou seu direito de permanecer calada enquanto Malta discursava sobre o estatuto da criança e do adolescente. Meses depois eles entraram com o pedido de ação coercitiva contra o artista Wagner Schwartz e o curador do evento no MAM, sendo o mesmo negado pelo STF.

<sup>12</sup> Tiburi, Márcia. O jogo de linguagem fascista. 2016. Disponível em: <[https://appoa.org.br/correio/edicao/254/o\\_jogo\\_de\\_linguagem\\_fascista/303](https://appoa.org.br/correio/edicao/254/o_jogo_de_linguagem_fascista/303)>. Acesso em 12 de set. 2023.

tendo em vista a adesão das massas pelo discurso autoritário. Os apoiadores de Jair Bolsonaro, político que se tornou a representação da extrema direita no país, especialmente durante e após a sua campanha eleitoral para a presidência em 2018, não possuem um perfil econômico ou social específicos, eles representam a fatia de colonizados que se humilham em nome do "mito autoritário" e que humilham outros que consideram inferiores, e neste caso, porque sentem-se acima do outro, como se alcançassem o lugar de superioridade daquele mito idealizado. É assim no caso da afirmação de uma posição machista que violenta mulheres, que agride funcionários socialmente subalternizados. A fascistização da política no Brasil, se dá em meio a esse cenário histórico e subjetivo.

Portanto, é importante salientar que o contexto dos ataques e censura contra os artistas não ocorreram de forma isolada, mas compõem um conjunto de articulações tecnopolíticas<sup>13</sup> de perseguição a diversos setores da sociedade e às pessoas que representavam uma perspectiva de emancipação social. O ataque às artes foi também um ataque às minorias e se configuraram pela perseguição e violência contra indígenas, pessoas negras, religiões de matriz africana, pessoas LGBTQIAP+, mulheres e intelectuais de esquerda.

Ainda em 2017, a autora Judith Butler<sup>14</sup> e sua companheira Wendy Brown foram agredidas no aeroporto de São Paulo quando chegavam para um evento na USP. O assassinato da vereadora Marielle Franco<sup>15</sup> foi o estopim da instauração do terror fascista na política

<sup>13</sup> Segundos os pesquisadores João Carlos Magalhães e Nick Couldry da *London School of Economics and Political Science*, de um modo geral, a tecnopolítica pode envolver uma ampla gama de atividades e fenômenos, incluindo, mas não se limitando a: 1- Campanhas de desinformação em plataformas de mídia social. 2- Ativismo digital, onde as mídias sociais e outras ferramentas online são usadas para organizar e mobilizar protestos e outras ações políticas. 3- Políticas de regulação de tecnologias, como leis que governam a privacidade online, o uso de inteligência artificial, etc. 4- Governança de internet, que envolve a administração e regulação da infraestrutura e serviços da internet. 5- Democracia digital, que pode envolver o uso de plataformas online para facilitar a participação cidadã em processos democráticos, como votação online, consultas públicas, etc. Coldry, Nick; Magalhães, João C. Gigantes da tecnologia estão usando esta crise para colonizar o Estado. 2020. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/05/gigantes-da-tecnologia-estao-usando-esta-crise-para-colonizar-o-estado/>. Acesso em 12 Set. 2023.

<sup>14</sup> "Butler é professora universitária e referência no estudo da teoria de gênero no mundo. Ela foi uma das palestrantes no seminário "Os Fins da Democracia", organizado em conjunto pela USP - Universidade de São Paulo e a Universidade de Berkeley, onde leciona nos Estados Unidos." O caso de agressão sofrido por ela na chegada ao Brasil estava associado à ideia de *Escola sem partido*, polêmica produzida pela extrema direita que associava estudos de gênero e educação sexual nas escolas como uma ideologia de gênero que viria atentar à moral e os bons costumes da "tradicional família brasileira".

Filósofa Judith Butler é agredida em aeroporto de SP e mulher leva tapa ao defendê-la. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/filosofa-judith-butler-e-alvo-de-ofensas-em-aeroporto-de-sp-e-mulher-e-agredida-ao-defende-la.ghtml>>. Acesso em 18 jul. 2023.

<sup>15</sup> O caso Marielle Franco. Disponível em: <<https://theintercept.com/series/caso-marielle-franco/>>. Acesso em: 12 de setembro de 2023.

brasileira, e, mesmo esse evento atroz, foi relativizado por setores da sociedade alinhados com o pensamento ultraconservador que disseminavam mentiras sobre a vida de Marielle<sup>16</sup>. Políticos como Jean Wyllys e as intelectuais Márcia Tiburi e Debora Diniz, foram alvos de *haters*, sofreram linchamentos virtuais e ameaças de morte, a ponto de se exilarem fora do país. A violência política foi orquestrada e sustentada, principalmente, por milícias digitais<sup>17</sup>.

Milícia digital é um termo que surge no contexto atual para designar organizações político-digitais que atuam nas mídias sociais e em aplicativos de trocas de mensagem com o objetivo de influenciar resultados políticos por meio da mentira, da violência e da intimidação, mas sobretudo, se sustenta de um poderoso capital financeiro, do desejo narcísico de reconhecimento possibilitado pelas redes sociais, onde: "De espectador, cada um se torna ator, sem nenhuma distinção baseada em grau de instrução. A opinião do primeiro que passa vale tanto quanto, ou talvez mais, que a do expert" (Empoli, 2020, p. 22).

Sujeitos antes à margem como Steve Bannon<sup>18</sup> se tornam feiticeiros do Vale do Silício<sup>19</sup>, grandes manipuladores da política internacional por meio da internet. "Bannon foi um dos primeiros entre os novos populistas a entender que - a política deriva da cultura" (Empoli, 2020, p. 29) e ele ajuda a eleger políticos de extrema direita como Donald Trump nos Estados Unidos e Jair Bolsonaro no Brasil a partir desse sentido transgressor em nome da moral, sobretudo através do medo, das contradições, manipulações de fatos e difusão de mentiras.

Se, nos anos 1960, os gestos de provação dos manifestantes visavam sobretudo atingir a moral comum e quebrar os tabus de uma sociedade conservadora, hoje os nacional-populistas adotam um estilo transgressor em sentido oposto: quebrar os códigos das esquerdas e do politicamente correto tornou-se a regra número 1 de sua comunicação (Empoli, 2020, p. 20).

<sup>16</sup> Mesmo após seu assassinato, Marille Franco e sua família foram vítimas de *fakenews* que associavam a liderança ao crime organizado, entre outras falácias. Alguns desses dados estão disponíveis em: <<https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/cinco-mentiras-que-espalharam-sobre-marielle-equipe-da-ex-vereadora-lanca-site-contra-fake-news/>>. Acesso em 12 set. 2023.

<sup>17</sup> Corre no STF um inquérito que investiga a atuação dessas organizações atreladas a grupos políticos e no ataque sistemático à democracia brasileira. Ver: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=490420&ori=1>>. Acesso em 21 dez. 2023.

<sup>18</sup> Steve Bannon é um ideólogo da nova direita radical populista e foi o principal estrategista de Donald Trump. Ídolo e aliado da família Bolsonaro, Bannon também contribui com a campanha da extrema direita no Brasil. Antes de se tornar mentor e estrategista político de líderes da extrema direita, Bannon atuou como banqueiro, produtor de filmes e executivo de mídia do Breitbart News, um site de notícias, opinião e comentários de extrema-direita, o qual ele descreveu, em 2016, como "a plataforma da *alt-right* (direita alternativa)". Em 2022 foi condenado a 4 anos de prisão por não colaborar com as investigações sobre a invasão ao Capitólio em 2021.

<sup>19</sup> O Vale do Silício é uma das maiores aglomerações de empresas com domínio de tecnologia de ponta do mundo, está situado na Califórnia, Estados Unidos, desde 1950.

Como ideólogo e estrategista político, Bannon "mobilizou blogueiros e *trolls* para dominar o debate nas redes sociais, participando do lançamento de uma sociedade de Big Data aplicada à política" (Empoli, 2020, p. 30). Bannon se torna um dos principais 'engenheiros do caos'. A propaganda adaptada à era de *selfs* se baseia no engajamento das pessoas nas redes sociais para transformar a natureza do jogo democrático, e essa nova propaganda se alimenta sobretudo de emoções negativas que garantem maior participação, mas, ao mesmo tempo, tal tipo de comunicação possui também um lado festivo e libertário que dissolve hierarquias, nesse caso, as intelectuais, principalmente.

Por trás do aparente absurdo das *fake news* e das teorias da conspiração, oculta-se uma lógica bastante sólida. Do ponto de vista dos líderes populistas, as verdades alternativas não são um simples instrumento de propaganda. Contrariamente às informações verdadeiras, elas constituem um formidável vetor de coesão (Empoli, 2020, p. 23).

Um elemento fundamental da ideologia do Vale do Silício é a sabedoria das multidões: não confiem nos especialistas, as pessoas comuns sabem mais. O fato de andar por aí com a verdade nos bolsos, na forma de um pequeno aparelho brilhante e colorido no qual basta apoiar o dedo para ter todas as respostas do mundo, influencia inevitavelmente cada um de nós (Empoli, 2020, p. 74).

Testemunhamos a magnitude dessa engenharia tecnopopulista de direita no Brasil no âmbito da cultura, mas atrelado ao contexto político, contudo, anos antes, o país já vinha sendo labortório desse tipo de projeto que incluía teorias da conspiração e negacionismo disseminados por plataformas digitais como *YouTube* e *Facebook*.

Todos os estudos mostram que as redes sociais tendem a exacerbar os conflitos, ao radicalizar os tons até se tornar, em alguns casos, um real vetor de violência. [...] No Brasil, várias investigações provaram o papel exercido pelo YouTube na difusão do vírus da Zika. A partir de 2015, enquanto as autoridades médicas se esforçaram para distribuir as vacinas e os larvicidas que matam os mosquitos transmissores do vírus, os primeiros vídeos conspiracionistas fizeram sua aparição na rede (Empoli, 2020, p. 80).

[...] o algoritmo da plataforma, responsável por 70% dos vídeos assistidos, foi concebido para impulsionar o público na direção dos conteúdos mais extremos, maximizando o nível de engajamento até seus limites. [...] O mesmo mecanismo está acelerado no terreno político. É assim que os brasileiros assistiram, nos últimos anos, à ascensão de uma nova geração de youtubers de extrema direita, que souberam explorar o algoritmo da plataforma para multiplicar sua visibilidade (e seu faturamento) (Empoli, 2020, p. 81).

Hoje, dia 19 de novembro de 2022, enquanto reescrevo e reviso esta introdução, abro o *Instagram* e me deparo com uma postagem de Eduardo Bolsonaro reativando a polêmica com a foto daquela apresentação de 2017 de *La Bête* no MAM. A legenda da postagem do deputado diz: "Aonde estavam os protetores das crianças quando este ato aconteceu?"<sup>20</sup>. O deputado de extrema direita acima citado não se refere ao conteúdo da obra em si, mas sugere que aquela imagem contém a denúncia de um ato criminoso e direciona o comentário principalmente aos pais da criança, na tentativa de inflamar a opinião pública.

Esse fato demonstra que, mesmo que o presidente de extrema direita Jair Messias Bolsonaro não tenha sido reeleito em 2022, esses grupos engajados politicamente na criação de polêmicas, na desinformação e violência no âmbito da cultura, parecem insistir na mesma estratégia de ataque à cultura como plataforma político-ideológica. Assim, "se para Lênin o comunismo eram "os Soviéticos e a eletricidade", para os engenheiros do caos o populismo é filho do casamento entre cólera e os algoritmos" (Empoli, 2020, p. 90), e, nesse caso, "no centro do processo, a coerência e a veracidade contam muito menos que a amplitude da ressonância" (Empoli, 2020, p. 159), como verificamos no atual contexto político.

O processo de violência contra os artistas no caso *La Bête*, certamente, foi o que mais me mobilizou a dar início a esta pesquisa sobre o problema dos ataques e censuras às artes, considerando as particularidades das artes do corpo, de como esses eventos afetaram esses artistas e o campo da cultura como um todo. De como a presença das linguagens da dança e da performance foram utilizadas pelos mecanismos de repressão e de desmonte do setor cultural e pelo ultra conservadorismo político em ascensão no país.

## Percursos e agenciamentos

*"É então um certo tipo de fragmento de conteúdo que "toma posse do autor", que engendra um certo modo de enunciação estética."*

(Félix Guattari)

---

<sup>20</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/ClI-w5atGs1/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/ClI-w5atGs1/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso em 19 nov. 2022.

Em 2018, integrei o elenco da obra *Desastro*, que estava em circulação pelo Palco Giratório SESC. Uma obra de Neto Machado e Jorge Alencar, ambos artistas e curadores do festival de arte contemporânea *IC Encontro de Artes* que acontece na cidade de Salvador-Bahia. Em conversas com esses dois amigos e parceiros de trabalho, soube que o eixo curatorial do *IC Encontro de Artes* daquele ano seria *Arte como Luta*, e que na programação estaria a peça *Domínio Público*, formada pelos artistas Wagner Schwartz, Elisabete Finger, Maikon K e Renata Carvalho. Essa peça, que foi uma encomenda do Festival Internacional de Teatro de Curitiba, era uma espécie de resposta estética<sup>21</sup> aos ataques sofridos pelos artistas um ano antes. Fiquei feliz ao saber que poderia ver a obra em Salvador, e que talvez eu pudesse conversar pessoalmente com os artistas participantes do trabalho.

Solicitei então aos artistas programadores do evento um apoio à minha pesquisa em forma de mediação e de logística para conseguir entrevistar os artistas da peça. Naquele período eu desejava ter um material audiovisual para documentar e fortalecer o registro e memória desses acontecimentos numa mídia de maior difusão e visibilidade que o texto da tese ou dos artigos acadêmicos. De pronto, Neto Machado e Jorge Alencar sugeriram que nós fizéssemos uma série de entrevistas dentro da programação no evento, chamamos a ação de *Censura nas artes*, na qual eu entrevistaria alguns artistas da programação que tivessem tido experiências com a violência política contra as artes que vinham ocorrendo naquele momento.

---

<sup>21</sup> A estética nesse trabalho é pensada a partir de Félix Guattari e tem um sentido ético e político, além de artístico. O novo paradigma estético proposto por Guattari no livro *Caosmose* propõe que outros campos, como a psicanálise ou a arquitetura, sejam um campo experimental, aberto e criativo, assim como a arte, na produção do pensamento e das práticas, de afetos e perceptos, que sejam também, um agenciamento coletivo de enunciação de uma época.

Figura 1 - Folder da programação *Censura nas artes* no IC Encontro de Artes 2018.



Fonte: Dimenti Produções (2018)

Fiquei bastante receosa pelo nível de exposição e a proporção que isso poderia tomar em redes sociais, mas encarei o desafio entendendo a importância do registro das entrevistas, e, ao mesmo tempo, da possibilidade de proporcionar um espaço aberto para que o público do festival pudesse acompanhar aquele momento. Embora como artista eu esteja habituada a me expressar publicamente, esse outro lugar de exposição foi bastante desconfortável pra mim: primeiro porque tinha acabado de ingressar em um doutorado, numa outra área de conhecimento, a sociologia, segundo porque era uma entrevista voltada para a pesquisa e não uma entrevista midiática, e o formato me colocava um pouco nesse lugar mais caracterizado como uma entrevista jornalística, além disso, mesmo que eu conhecesse alguns desses artistas, outros não me conheciam, e estavam mais reativos e resistentes ao encontro.

A atriz Renata Carvalho, vítima de diversos ataques, na ocasião, se negou a participar das entrevistas. Resposta que encarei como informação para pesquisa e que considero um posicionamento que diz muito das afetações e reverberações produzidas pelos ataques naquele momento. Na entrevista, o artista Wagner Schwartz justifica a ausência da colega Renata Carvalho sugerindo que ela estaria cansada de falar com tanta gente sobre o que aconteceu com ela depois das perseguições e censuras contra a peça *Jesus Rainha do Céu*

em que ela atuava. Segundo Wagner, Renata havia perdido diversos contratos de trabalho naquele momento por conta dos ataques contra ela e contra a peça, e que, falar sobre o que aconteceu não pagava suas contas e era exaustivo. Naquele contexto, alguns programadores e instituições culturais passaram a evitar trabalhos que pudessem gerar polêmicas, configurando uma espécie de censura ou pudor institucional que afetou direta ou indiretamente diversos artistas. Apresento na pesquisa casos relacionados a este debate.

De outra maneira, nas primeiras negociações com os curadores do festival *IC* não havíamos incluído nas entrevistas os criadores da peça *Quase Ilhas*, Laís Machado e Diego Araúja, que também faziam parte da programação, pois havia um entendimento de que o recorte da pesquisa se concentraria nos artistas que tivessem sido vítimas de ataques ou censuras pela extrema direita naquele momento, contudo, fomos interpelados pelos artistas que trouxeram uma questão fundamental para o trabalho sobre a dimensão estrutural da censura em relação a produção artística de pessoas negras e de como até mesmo a própria censura vinha visibilizando principalmente pessoas brancas do sudeste do país. Sinto um pesar por não ter convidado os artistas anteriormente, mas os aspectos acima por eles citados não estavam explícitos ainda para mim. Sou muito grata a Laís e Diego por terem trazido essa perspectiva aos programadores do evento e a mim enquanto pesquisadora, e, também, por terem aceitado ao convite para participarem das entrevistas mesmo com a programação já divulgada e sem o nome deles.

Quase um ano depois de realizadas as entrevistas, organizei o material para a publicação dos vídeos. Como a situação política do país ainda era de tensão, uma vez que havia um governo autoritário e os ataques contra os artistas ainda eram recorrentes, eu enviei um e-mail para os artistas Wagner, Elisabete e Maikon, perguntando se eu poderia compartilhar o material no Youtube e eles agradeceram o meu cuidado em perguntar e pediram para que eu não publicasse. Os artistas temiam que a exposição das imagens deles falando pudessem ser novamente recortadas, tiradas do seu contexto e manipuladas contra eles. Eu respeitei a escolha dos artistas e decidi por não publicar nenhuma das entrevistas naquele momento, mesmo aquelas em que os artistas autorizaram o compartilhamento. Atualmente, todas as entrevistas estão disponíveis no *Youtube*, menos a entrevista com Wagner Schwartz, Elisabete Finger e Maikon K.

Esta etapa da pesquisa foi essencial para a composição do trabalho como um todo. Senti nas respostas o desconforto de alguns, o desejo de falar de outros, e selecionei e transcrevi trechos que compõem esta tese. No fim dela, coloco os links de acesso às

entrevistas na íntegra. Depois dessas entrevistas, eu realizei outras por telefone e e-mail. Não fiz a transcrição de todo conteúdo das entrevistas a fim de facilitar a leitura e dar ênfase em alguns aspectos os quais considerei mais relevantes, de modo que apresento as falas dos entrevistados com mais detalhes nos tópicos relacionados aos casos, como em diferentes partes da tese associadas a questões e temas que emergem do objeto de pesquisa.

A implicação com as questões levantadas nesta tese, que não são nada confortáveis, me levaram a encontrar outros meios de mobilizá-las. Nesse sentido, esta pesquisa ganha outros formatos além da escrita, tornando-se um obra de dança, instalação e vídeo, pois me pareceu insuportável assumir tal compromisso e responsabilidade com um assunto tão sério, num governo autoritário, com pandemia e com todas as questões e atravessamentos da minha experiência enquanto artista no Brasil, sem olhar para tudo isso desde um outro lugar, aquele que me cabe por inteira, o processo criativo com dança, música e performance.

Durante o doutorado me aproximei mais da psicanálise, o que pessoalmente me proporcionou um alicerce mais sólido para embasar algumas decisões e enfrentar os medos, e as crises de ansiedade que me acometiam desde 2013. Neste contexto, junto à minha psicanalista Gilceley Santos, o psicanalista Perci Schiavon e a *Associação de Estudos Livres em Psicanálise* iniciei um percurso de estudos e de formação em psicanálise, esquizoanálise e comecei a clinicar. Esta pesquisa é, portanto, afetada também por esses encontros.

### **A construção de um objeto de estudo**

O objeto de estudo desta tese são os ataques e censuras contra artistas do corpo no Brasil tomando como ponto de partida o contexto de ascensão da extrema direita ao poder no país a partir de 2016. Nesta pesquisa, posicionei-me como uma artista, mulher, nordestina, branca, que se utiliza de ferramentas sociológicas para compreender o campo das artes, mais especificamente das artes do corpo. A expressão *artes do corpo* é empregada aqui em referência à pesquisa de Christine Greiner e Helena Katz, fundadoras do curso de Artes do Corpo da PUC-São Paulo e criadoras da *Teoria Corpomídia* que, num exercício de aproximação entre arte e ciência, entendem a dança como pensamento do corpo. O termo Artes do Corpo, sugere um contraponto ao termo Artes Cênicas em âmbito acadêmico. As Artes do Corpo englobam dança, performance e teatro, a partir de uma perspectiva contemporânea que se distancia das concepções clássicas sobre representação ou dramaturgia,

por exemplo. Com a arte contemporânea, essas linguagens tornaram-se cada vez mais performativas e menos dramáticas, compreendem o corpo e as questões ligadas a ele como principal dispositivo para a produção de sentidos, de afirmação das diferenças e implicação entre arte e política.

Para começar, considero que é a presença do corpo que dá visibilidade ao pensamento e por isso torna-se cada vez mais valorizada nas experiências de arte contemporânea cujo objetivo tem sido, prioritariamente, expor pensamentos e não produtos ou resultados estéticos a serem rapidamente consumidos (Greiner, 2010, p. 93/4).

O recorte temático relativo às artes do corpo se justifica pela minha atuação e formação em dança, que se constitui pelo entendimento de que nós não temos um corpo, mas sim, que somos um corpo, e que a dança ou a "presença do corpo se dá a partir de micromovimentos de interface entre o dentro e o fora do corpo" (Greiner, p. 97), assim, o privado e o público, suas zonas de indistinção são dimensões que atualizam o entendimento da dança enquanto linguagem que reconhece a materialidade e subjetividade do corpo implicada à estruturas sociais e históricas.

Por levar em consideração as transformações epistemológicas no campo da dança e a recorrência e visibilidade da dança contemporânea e da performance como alvos da censura no contexto atual em comparação com o período da ditadura militar no Brasil<sup>22</sup>, proponho esse campo expandido das artes do corpo como um recorte para a pesquisa, posto que foram centenas de casos de censura e de ataques também contra artistas da música, das artes visuais, cinema, literatura, além da perseguição política contra professores, intelectuais, políticos, mulheres, pessoas negras, indígenas e LGBTQIAPN+.

Busca-se neste trabalho, compreender os modos pelos quais a extrema direita utilizou-se das artes do corpo para afirmar e visibilizar pautas ultraconservadoras dando a ver o caráter histórico da repressão sobre o corpo e sobre a arte, sobretudo, acerca da nudez do corpo na arte e as implicações relativas à sexualidade e identidade de gênero, bem como, os

---

<sup>22</sup> Embora não tenha feito um levantamento de dados acerca da recorrência da censura sobre a dança na ditadura militar no Brasil, é possível identificar que os principais casos de censura naquela época ocorriam em torno da música, teatro e artes visuais, pouco se fala da censura contra obras de Dança, e a Performance ainda não era uma linguagem estabelecida no Brasil, estava emergindo naquele contexto nos Estados Unidos e com alguns artistas visuais no Brasil como Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo. Conclui-se com isso, e a partir de entrevistas que realizei com artistas da dança daquela época, que a censura na ditadura militar estava mais preocupada com a textualidade. Embora a perseguição contra pessoas e artistas gays, transgênero e travestis tenha sido intensa, e o elemento da nudez na arte também, ao que parece, não havia a mesma preocupação com as produções de dança como com as outras linguagens. Esse aspecto pode indicar as condições de visibilidade e acesso às obras das diferentes linguagens, bem como, a concepção que os agentes do regime militar tinham dessas produções serem perigosas ou não, contra o regime, de acordo com seu alcance, naquele contexto.

regimes de visibilidade entre arte, política e instituições de poder, tendo como suporte para estas análises entrevistas realizadas com artistas, gestores e curadores, intelectuais, além de produções teóricas de diversos campos do saber.

A escalada dos movimentos de extrema direita que culminou com o “bolsonarismo” no Brasil, preserva a pauta de valores e o liberalismo econômico, assim como na ditadura, e, com a adição das novas tecnologias, acelera-se, deste modo, a disseminação em massa de conteúdos falsos caracterizadas como *fake news*. Com o aparelhamento técnico-tecnológico sendo apropriado pela extrema direita<sup>23</sup>, surge um elemento importante para esta pesquisa relativo ao consumo de imagens, e ao aparecimento do corpo, das artes do corpo, que descolados do contexto artístico, foram tratados como manifestações diabólicas, patológicas ou criminosas, como por exemplo, associar uma obra ou artista à pedofilia.

[...] a política é indissociável das modalidades de produção de um corpo político que expressa a estrutura da vida social. Não há política sem corpo [...] O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranóico (Safatle, 2016, p. 19-20).

No decorrer desta pesquisa foi possível identificar que a violência política contra os mais diversos setores da sociedade incluindo as artes, ao que parece, fez parte de um projeto político que visava sobretudo a criminalização das esquerdas, a tomada do poder legislativo no país e construção de uma hegemonia. Com o apoio de setores ruralistas, militares e evangélicos, a pauta de valores e costumes tornou-se o alicerce do referido projeto político e da produção de pânico moral<sup>24</sup> e do medo como afeto político. Para se falar em prol à família

<sup>23</sup> Esse aparelhamento no Brasil se deu em consonância com o que vinha acontecendo nos Estados Unidos e que ajudou a eleger Donald Trump, presidente ultranacionalista e conservador liberal, o qual teve como assessor o estrategista Steve Bannon, considerado por muitos analistas como um dos principais ideólogos da nova direita radical populista. Bannon também colaborou com a campanha de Bolsonaro com a tática de ativismo digital. Ver: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-20/os-lacos-do-cla-bolsonaro-com-steve-bannon.html>>. Acesso em 23 de out. 2022.

<sup>24</sup> O termo "pânico moral" refere-se a um conceito utilizado na sociologia e na criminologia para descrever situações em que a sociedade reage de forma exagerada e emocional a um determinado problema social ou comportamento, muitas vezes exagerando a ameaça ou o perigo associado a esse problema. Isso pode resultar em medidas excessivamente punitivas ou em uma mobilização pública em massa em resposta a uma suposta crise moral. Vários autores têm trabalhado o conceito de "pânico moral". Contudo, o sociólogo britânico Stanley Cohen é frequentemente creditado como o pioneiro no desenvolvimento do conceito de "pânico moral". Em seu livro clássico "Folk Devils and Moral Panics" (1972), Cohen explora como a mídia, políticos e a opinião pública muitas vezes amplificam e exageram a percepção de ameaças sociais, criando pânicos morais em torno de questões como a juventude delinquente. Ele descreve o pânico moral como um processo social que ocorre quando um grupo ou comportamento é amplamente percebido como uma ameaça à ordem social e aos valores tradicionais.

e contra o fantasma do comunismo associado à corrupção, foi necessário definir os inimigos, dentre eles, os artistas os quais, segundo esses grupos, promoviam o “marxismo cultural”<sup>25</sup>.

Os grupos políticos engajados nesse processo de difamação e acusação de artistas e suas obras, usaram sobretudo imagens e fragmentos de obras de forma descontextualizada. Os trechos das obras foram disseminados e associados a discursos de ódio. De forma enganosa e pejorativa, esses conteúdos eram manipulados por perspectivas religiosas fundamentalistas, misóginas, homofóbicas, racistas, tendenciosas, sensacionalistas e falaciosas. As informações após serem manipuladas, foram viralizadas, sobretudo na internet, e assimiladas como a verdade presente no pensamento da maioria, e, a partir da difusão dessas imagens, os artistas começam a se tornar parte do conjunto de inimigos da *tradicional família brasileira* que precisa, do ponto de vista do conservadorismo, ser retomada e preservada. De ofensas virtuais à ameaças de morte, passando por processos judiciais e o desmonte do setor cultural, o campo da arte no país se viu cercado pela força reativa de um projeto de sociedade segregacionista.

As manifestações de ódio da extrema direita foram tratadas por muitos intelectuais contemporâneos a partir da noção de *retorno do recalcado*<sup>26</sup>, que de acordo com a psicanálise tradicional tem a ver com uma explosão da agressividade fundada na repressão das pulsões. Para tanto, recorro num primeiro momento a uma teoria social em diálogo com a filosofia a fim de compreender a repressão entre sujeito e cultura, entre aspectos subjetivos e as estruturas que formam a base dos processos civilizatórios.

Parte-se aqui do entendimento de que a repressão sobre o corpo e a arte são um fenômeno histórico que compõem mecanismos de dominação como: a colonização, a escravidão, as guerras, o extermínio de mulheres, de povos indígenas, de pessoas negras, de homossexuais, de pessoas transexuais e, finalmente, na criação do Estado capitalista.

Uma vez que os elementos aparentes da repressão às artes em governos autoritários são baseados na repulsa às diferenças e no medo do estranho<sup>27</sup>, seja pela aparição da escatologia, da nudez fora de um enquadramento idílico, seja pelo surgimento da crítica social

<sup>25</sup> A ideia de 'marxismo cultural' foi implantada a partir de figuras como Olavo de Carvalho, mentor de muitas das teorias conspiratórias apropriadas pela extrema direita brasileira. Para os *Olavistas*, haveria uma tendência comunista hegemônica nas universidades públicas e no meio artístico. O pânico moral produzido por essa ideia, é de que o comunismo de Marx estaria presente na produção artística alinhada aos partidos e ao governo de esquerda, e que isso viria a destruir os valores da família tradicional brasileira.

<sup>26</sup> Segundo a autora Wendy Brown, "Há uma espécie de retorno do recalcado na razão neoliberal - uma erupção feroz das forças sociais e políticas a que os neoliberais de uma só vez se opuseram, subestimaram e deformaram com seu projeto desdemocratizador." (Brown, 2019, p. 26). Ainda sobre isso, no Brasil, ver também o artigo de Eliane Brum disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/06/opinion/1541508597\\_737258.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/06/opinion/1541508597_737258.html)>. Acesso em 21 dez. 2023.

<sup>27</sup> Lembremos do que fez a Alemanha nazista que criminalizou a arte expressionista, apreendeu diversas obras e criou a exposição “arte degenerada” para que a população visse o tipo de estética que não era aceita pelo regime.

- que nega pressupostos normatizantes sobre corpos e identidades - seria então possível pensar que o corpo e a arte são potencialmente campos de abertura a experiências emancipatórias em direção a um projeto de liberdade e que, por essa razão, tornam-se alvos preferenciais dos sistemas de repressão.

Tendo em vista o novo paradigma da arte política que segundo Foster (2014) se evidencia pelo engajamento da arte contemporânea com as pautas identitárias e não mais apenas pelas questões de classe como era na metade do século XX, é possível identificar no Brasil nos últimos anos que grande parte das produções de dança e performance também se constituem pela noção de processo e experimentalismo como crítica social, que unem em si elementos estéticos e geopolíticos pela afirmação da própria existência. Um corpo negro, transgênero, gordo, gay, com deficiência, o corpo da mulher e o corpo da pessoa indígena que reclama seu espaço no campo simbólico da arte, da cultura e no plano social concreto. Portanto, esses aspectos configuram um elemento estratégico para pensar a noção de censura estrutural que foi inflada pela violência política contra as artes no contexto em que se desenha essa pesquisa.

Entender o regime de visibilidade das artes do corpo na esfera pública brasileira contemporânea requer entender os ataques, mas também seu processo de institucionalização ao longo dos últimos anos, enquanto área de conhecimento no âmbito acadêmico e seu estabelecimento na esfera do mercado. O neoconservadorismo político, no que tange os ataques à cultura, utiliza estrategicamente essas produções estéticas para dar visibilidade às pautas morais. O campo da arte é discriminado pelo uso supostamente indevido de recursos públicos, como foi o caso das polêmicas em torno da *Lei Rouanet* de incentivo à cultura<sup>28</sup>, além de acusado de contribuir com ideologias de gênero e marxistas que ameaçam os valores da *família tradicional brasileira* fundada pelo patriarcado.

O crítico de arte Hal Foster no seu livro *O que vem depois da farsa?* analisa as nuances das artes na era do capitalismo financeirizado e as dificuldades e desafios que se impõem sobre os artistas em contextos de crise política, mas especificamente, ele aborda a ascensão do presidente de extrema direita Donald Trump nos Estados Unidos e as tensões

<sup>28</sup> "Criada em 1991, a Lei de Incentivo à Cultura autoriza produtores artísticos a buscar investimento privado para financiar iniciativas culturais. Em troca, as empresas podem abater parcela do valor investido no Imposto de Renda. Na campanha eleitoral de 2018, o então candidato a presidente Jair Bolsonaro defendeu mudanças na lei, afirmando que "ninguém é contra a cultura", mas que a Rouanet teria de ser "revista" caso ele fosse eleito. O presidente e seus aliados espelham, na Rouanet, as divergências ideológicas que eles têm com artistas que fazem uso da lei." Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/07/03/relembre-a-polemica-criada-pelo-governo-e-por-bolsonaristas-sobre-a-lei-rouanet.ghtml>>. Acesso em 18 mai. 2013.

entre arte e política quando a direita se apropria de estratégias culturais da esquerda. Em uma passagem do livro, o autor diz:

O que deve fazer a esquerda quando a direita se apropria de suas estratégias culturais? A neutralização da transgressão é uma história familiar: por um lado, ela é recuperada como espetáculo (pensemos na artista performática Marina Abramovic); por outro, é incorporada na instituição de arte (como os leopardos em Kafka que invadem o templo para depois se tornarem parte do ritual); e, ainda, é entorpecido pela repetição. (Em 1966, Robert Smithson já falava da "vanguarda dos escândalos dissipados".) No entanto, o golpe de misericórdia foi dado apenas recentemente e ocorreu no âmbito político, em que a transgressão foi usurpada pela direita. [...] Diante disso, onde ficam os artistas e críticos de esquerda? (Foster, 2021, p. 48).

Foster sugere que uma estimativa possível se apresenta no filme *The Square: a arte da discórdia* (2017), do diretor sueco Ruben Ostlund, em duas cenas que para o autor "revelam um mundo da arte dividido entre rotina transgressora de um lado e vigilância ética do outro" (Foster, 2021, p. 48). Essa divisão e vigilância ética observada por Foster, também compõe os conflitos na esquerda e na produção estética brasileira, principalmente num contexto em que as questões identitárias e de gênero desestabilizam a perspectiva marxista de divisão de classes, complexificando os debates em torno dos movimentos sociais e artísticos. Assim, por um lado, a direita acusa a esquerda de impor uma 'ditadura do politicamente correto', e, por outro, entre as esquerdas e contextos artísticos mais progressistas, há um intenso debate sobre a necessidade de romper com a reprodução de paradigmas racistas, misóginos, homofóbicos em ambientes políticos e artísticos. Contudo, em alguns casos, a vigilância ética que possibilita um movimento emancipatório enfraquece a coesão desses grupos frente ao poder de coesão dos grupos de direita.

Os movimentos de extrema direita fissuram a bolha do campo da dança e da performance produzindo também, e de forma paradoxal, a visibilidade dessas produções, antes restritas a um circuito hermético da arte contemporânea. Há, portanto, uma confluência entre o processo de legitimação da dança contemporânea e da performance enquanto linguagens estéticas e a força reacionária que, ao atacá-la, visibiliza tais produções na esfera social.

A questão principal aqui é o uso político das artes do corpo para afirmar a pauta de costumes a partir do reconhecimento de uma estrutura conservadora no país. A partir daí, outras questões se desdobram como: a recorrência da dança e da performance ligadas à questões relativas à repressão sobre o corpo; a nudez e a sexualidade nas artes do corpo; o uso das novas tecnologias para disseminação de conteúdos; a fusão entre neoliberalismo e

autoritarismo e como isso afeta as artes do corpo; o problema da censura e questões relativas à relação entre produção estética e instituições de poder e os regimes de visibilidade que essas relações constituem; e por fim, as formas de resistência, o embate ético/estético que emergem no âmbito da cultura frente a fascistização da política.

## O percurso da tese

A primeira parte desta tese se configura a partir de um escopo teórico que compõe o percurso do pensamento entre conceitos e acontecimentos, de modo a dar contorno ao problema da relação entre arte, política, corpo e repressão. E então, a pesquisa desenvolve-se em direção à análise dos casos de ataque contra artistas do corpo ocorridas recentemente - a partir de entrevistas com artistas, matérias jornalísticas, *screenshots* de manifestações de ódio contra obras ou artistas em redes sociais e outras mídias, além de teorias que contribuem com a diagnósticos acerca do fenômeno de censura e ataque às artes. Do mesmo modo, a pesquisa se volta para a repressão sobre a nudez, as implicações entre neoliberalismo e autoritarismo na produção de conflitos no campo da cultura e os modos de resistência da arte.

Com base no contexto histórico e político instaurado no país a partir de 2017, recorro à Teoria Crítica, para a composição do primeiro capítulo desta tese. Assim, se faz possível traçar considerações sobre o processo civilizatório baseado na violência, na repressão aos corpos dos artistas, e no sentido emancipatório do corpo e da arte como dimensões contra-hegemônicas.

Adorno e Horkheimer, por meio da *Dialética do esclarecimento*, encorpam esta escrita com abordagens sobre o fracasso da noção de progresso - que tinha como mito emancipador a racionalidade instrumental. Os referidos autores consideravam a noção de progresso como sendo uma racionalidade irracional porque não levou à emancipação, mas pelo contrário, deu origem ao fascismo. A partir destes importantes aspectos levantados por Adorno e Horkheimer, faço um paralelo com o ressurgimento de forças reativas no Brasil, pensando no sentimento de desencanto de uma geração que viveu as transformações sociais promovidas pelo governo Lula (PT) nos anos anteriores e a possibilidade de emancipação social do campo da arte que foi sequestrada pela extrema direita.

A identificação de uma grande parcela da população brasileira com o pensamento autoritário de Jair Messias Bolsonaro culminou com sua eleição à presidência da república em

2018. Esse fato autorizou a ascensão de discursos fascistas no Brasil e operou como legitimação do aparelho repressor que atingiu as artes do corpo. Em *A Personalidade Autoritária* de Adorno, é possível identificar questões ligadas à identificação das massas com aquele que os opõe.

A dimensão religiosa cristã-nacionalista, a criação de fatos absurdos, as teorias conspiratórias, a obsessão por questões ligadas ao sexo, e o sentimento de heroísmo identificados na pesquisa coordenada por Adorno nos Estados Unidos, e que identificava como o fascismo estava presente naquela sociedade (pós segunda guerra mundial), se reafirma de maneira difusa nos discursos e manifestações da extrema direita brasileira ainda hoje.

Identifico e apresento tais aspectos na pesquisa através de denúncias e decisões judiciais contra obras artísticas emergentes no contexto em que se desenha esta pesquisa. Nesses documentos, o argumento está pautado na afirmação de que, por exemplo, uma peça onde há a representação de Jesus sendo feita por uma travesti, é atentatório à dignidade cristã e à liberdade religiosa. Nas milhares de mensagens de ódio dirigidas aos artistas nas redes sociais também fica evidente o traço fascista de desejo de eliminação do outro, os corpos das mulheres cisgênero e transgênero são alvos recorrentes.

Herbert Marcuse, em *Eros Civilização*, associa Freud<sup>29</sup> a Marx para tecer críticas e pensar a possibilidade de emancipação do sujeito numa sociedade repressora. Nesse trabalho, Marcuse entende que há, na experiência estética, uma potência em direção a um projeto de liberdade<sup>30</sup>, embora, ressalte em outros escritos como no livro *A dimensão estética*, o processo de reificação da arte, da captura pelo capitalismo das forças contrárias a ele. Nesse sentido, os conceitos de “alienação da arte” e de “dessublimação repressiva” de Marcuse são abordados a fim de se observar questões relativas à dimensão da arte enquanto experiência libertadora, subversiva e política, e dos riscos de cooptação capitalista do sentido emancipador da arte.

<sup>29</sup> Para compreender melhor a proposta de Marcuse e pensar o caráter da repressão enquanto aspecto subjetivo nesta pesquisa, recorri a Freud, aos aspectos trazidos por ele no texto *Mal estar na civilização* sobre o ego e o superego como aparelho repressor na formação do sujeito, o qual surge pela necessidade de vida social, condição que daria origem a civilização, em que os instintos reprimidos retornam contra o próprio sujeito na forma de agressividade e culpa. Essa condição repressora se estabeleceria ainda segundo ele com o superego da cultura o qual se torna ainda mais repressor produzindo o mal-estar, os sintomas. Embora Freud aponte brevemente para arte como uma possibilidade de sublimação desse sistema repressor, para ele é impossível escapar a essa condição histórica.

<sup>30</sup> O trabalho de dissertação da pesquisadora Simone Brito contribui com a compreensão da modernidade como utopia do controle. O conceito de desencanto e a relação dele com o processo de reificação da arte são abordados de modo a identificar a perda da centralidade da arte na teoria crítica contemporânea. Ao falar do “princípio da esperança” de Ernst Bloch, seu trabalho me leva a questionar se no fenômeno da repressão emergente no contexto atual, o sentimento de esperança pode se afirmar na arte enquanto potência emancipatória, questão que não desenvolvo num primeiro momento, mas que poderá ser retomada no final da tese.

Na construção de um olhar sobre o corpo e a repressão sobre ele, autores como Foucault, Nietzsche, Spinoza, Artaud, Deleuze, Guattari, Agamben e Federici compõem esta pesquisa. Esses autores oferecem suporte teórico às possibilidades de pensar o corpo como aquilo que somos e não como aquilo que possuímos, bem como, os mecanismos históricos de repressão e exploração do corpo e da sexualidade. Recorre-se ainda ao perspectivismo ameríndio para pensar o corpo através de Davi Kopenawa e Viveiros de Castro. Essas alianças conceituais, compõem também um pensamento próprio na busca por um sentido emancipador do corpo e sua produção ética, estética, política, subjetiva e transgressora das lógicas de dominação.

No segundo capítulo, as entrevistas que realizei com artistas e produtores vítimas de ataques e censuras ganham ênfase. A estratégia metodológica utilizada para a escolha dos entrevistados foi apresentar casos ligados às artes do corpo (dança, performance, teatro), e os seus regimes de visibilidade em torno das polêmicas, ou seja: onde estavam situados? Espaço público, museu, universidade... Quais questões se desdobram dos casos? Nudez, pudor institucional, violência policial e misoginia, entre outros. Os casos apresentados por meio de entrevistas realizadas por mim possuem convergências e especificidades nas questões que apresentam.

No primeiro tópico, apresento o caso da obra *La Bête* de Wagner Schwartz, já exposto no início desta introdução. Este caso teve repercussão internacional, estava situado em um espaço de arte legitimado (Museu de Arte Moderna de São Paulo), e deu a ver uma das principais estratégias políticas de difamação produzidas pela extrema direita atual, que é a viralização de informações falsas ou deslocadas do seu contexto objetivando a criação de polêmicas, o conflito ideológico e a proliferação de discursos de ódio.

A obra de caráter interativo, com os ataques, foi colocada sob suspeita quando da interação entre uma criança acompanhada da sua mãe e a nudez presente na obra. Os ataques, portanto, não se dirigiram apenas ao artista Wagner, acusado injustamente de pedofilia, vindo a receber ameaças de morte, mas também recaí sobre Elisabete Finger, que também é uma artista, mas estava presente no dia da performance enquanto público. Atacada como mãe e como mulher, as falas de Elisabete Finger ao longo desta tese, compõem um material exclusivo, uma vez que Elisabete evitou entrevistas para falar sobre esse tema. Suas falas, associadas às falas e experiência de Wagner complexificam as perspectivas sobre o mesmo caso.

Ainda na esteira das polêmicas envolvendo *La Bête*, a escrita segue a partir da entrevista com os produtores do *IC Encontro de Artes* que haviam programado a performance em Salvador um mês antes dos ataques e polêmicas sobre *La Bête* no MAM-SP. Grupos de extrema direita, incluindo o MBL, resgataram uma foto que havia sido postada nas redes sociais do próprio evento, em que aparece Wagner agradecendo o público de mãos dadas com crianças da plateia que interagiram com a obra. Com isso, a produtora Dimenti, e os pais das crianças passaram a receber mensagens de ódio, e ameaças virtuais. Houveram também tentativas de boicote nas redes sociais do evento e manifestantes na porta do *Goethe Institut* de Salvador-Bahia, onde aconteceu a performance, e onde está situado o escritório da produtora.

Nessa entrevista os produtores/artistas Jorge Alencar, Neto Machado, Ellen Mello e Leonardo França, falam de outras situações que refletem o campo de tensão entre instituições, Estado e artistas no contexto de crise político-ideológica do país, e das estratégias de resistência política na prática curatorial. A partir dessas falas, outras referências de produções artísticas que foram vítimas de tentativa de boicote com perseguição são apresentadas, como a obra *Macaquinhas* do grupo Macaquinhas, entre outras.

No terceiro tópico deste capítulo apresento o caso *DNA de DAN* do performer Maikon K. O caso ocorreu em agosto de 2017 e envolve questões relativas à nudez em espaço público, violência policial em contexto de ascensão e legitimação do discurso fascista, além de crítica institucional. Maikon apresentava sua obra em frente ao Museu Nacional da República em Brasília, através de um projeto de circulação de obras realizado pelo SESC - Serviço Social do Comércio, quando foi abordado de forma violenta e sarcástica pela polícia, que além de interromper a obra, rasgou o cenário da peça e levou Maikon à delegacia. A partir da narrativa generosa feita pelo artista durante a entrevista, acessamos os detalhes dos constrangimentos e violências sofridos por ele.

Tendo em vista o modo como a polícia abraçou o discurso autoritário do bolsonarismo, e protagonizou diversas situações de abuso de poder, Weber contribui com um debate em torno do monopólio da violência pelo Estado neste tópico. A partir deste caso, outras situações semelhantes são apresentadas na pesquisa, como da peça *Blitz - O império nunca dorme*, que abre um debate sobre o uso de símbolos nacionais entre artistas e o bolsonarismo. Para tanto, a partir de um olhar crítico, proponho um paralelo entre o uso político da bandeira nacional na coreografia *Samba do Crioulo Doido* de Luiz de Abreu, e, o uso da bandeira nas performances fascistas da extrema direita.

Com uma abordagem feminista, apresento dois casos envolvendo duas artistas mulheres que são também professoras universitárias, Ana Reis com a performance *Trajeto com Beterrabas* e Bárbara Santos com a performance *Experimento para (des)ocupação*. Ambas apresentavam suas obras em ambiente e evento universitário quando alguém as fotografou e suas imagens viralizaram na internet, em páginas da extrema direita. No caso de Bárbara, sua imagem também foi indevidamente usada por um apresentador de um programa de TV jornalístico da Paraíba, os ataques contra as duas artistas apresentam uma carga significativa de violência de gênero. Os conteúdos dos ataques apresentados na tese através de alguns *screenshots* revelam falas misóginas, machistas de tom agressivo dirigidas às duas artistas.

O fato das duas estarem situadas em contexto universitário também dá a ver os ataques que estavam sendo promovidos pela extrema direita contra intelectuais, professores, escolas e universidades públicas. Nesse sentido, o debate também se estende em torno dessa temática, e de como artistas e ambiente universitário foram associados de forma pejorativa ao comunismo e a uma noção equivocada e preconceituosa do feminismo. Esses dois casos apresentam estratégias de resistência contra os ataques, ativadas por meio do próprio fazer artístico.

O capítulo 3 aborda a questão nudez através de diferentes concepções, histórica, filosófica e artística. A partir de Agamben, aborda-se a assinatura teológica sobre a nudez e suas implicações estéticas em diferentes momentos e a partir de diferentes obras e artistas. De Luz del Fuego a Márcia X, passando por Natacha de Albuquerque, Ana Mendieta, Janaína Leite, Virginie Despentes e pelos artistas trans Ian Habib e Miro Spinelli, reflete-se sobre os dispositivos de repressão sobre a nudez dos corpos, sobre a política da nudez na arte, sobre as corporalidades e sexualidades dissidentes, sobre obras que tensionam as fronteiras entre arte, religião e pornografia, bem como, obras que por meio da nudez, compõem uma afirmação identitária, uma denúncia, ou um ideal de mundo.

Trechos da entrevista com Elisabete Finger, Wagner Schwartz e Maikon K. também contribuem com o debate sobre a repressão à nudez na arte. O capítulo se desenvolve também a partir da reflexão sobre a nudez a partir do perspectivismo indígena e da antropologia compondo outros olhares sobre a vestimenta, o corpo e o processo civilizatório que produz uma moral sobre o sentido ontológico da nudez. Há, ainda nesse capítulo, uma discussão sobre a exploração e os usos dos corpos das mulheres em ações perpetradas por grupos de extrema direita que contradizem seu discurso moralista que condena a nudez na arte. Por fim,

uma breve reflexão sobre a violência praticada no campo da arte, complexifica a questão em torno dos abusos sobre os corpos das mulheres.

O quarto capítulo, é dedicado ao debate sobre censura ou pudor institucional, expressão que se tornou comum no meio artístico para se referir ao posicionamento de instituições de arte, em sua maioria ligadas aos Bancos, mas não apenas, que, com as polêmicas produzidas pelo discurso moralista da extrema direita, passaram a cancelar contratos com artistas, fechar exposições, tentar intervir no conteúdo de obras produzindo uma censura velada, ou uma censura curatorial. Essa discussão é conduzida a partir de duas entrevistas feitas por mim com os artistas Celso Sim e Fernando de Carvalho que relatam situações envolvendo as respectivas obras, *Ué, eu ecoa ocê' u é eu?*, e a peça *Jardim das Delícias*.

O capítulo segue de modo a compor um debate sobre os regimes de visibilidade produzidos pela censura em torno da arte e também no campo político. Entende-se, a partir da observação desses eventos, que há uma economia em torno da censura que não está necessariamente atrelada a valor econômico, mas a valores simbólicos. Nesse sentido, discute-se a partir de Foucault, Mbembe, Tiburi e Da Empoli, a captura da imagem e do pensamento como mercadoria e a visibilidade como armadilha relativa às novas técnicas de poder. Aborda-se ainda, a produção de memória em torno da censura e as implicações entre arte e Estado a partir do *Festival Verão sem Censura* de 2020 realizada pela Secretaria Municipal de São Paulo, na ocasião sob a coordenação de Pedro Granato, o qual me concedeu uma entrevista que não está transcrita na tese, mas é citada no texto.

Retomo nesse trecho da tese, falas de artistas como Wagner, Maikon e Elisabete sobre os paradoxos dessa visibilidade produzida pela censura, os quais afirmam não haver correspondência entre ficar mais conhecido e ser famoso pelo trabalho que faz, ganhar dinheiro e ter mais oportunidades de emprego. Entretanto, é possível identificar como a censura na ditadura militar de 1960, ao proibir a circulação de obras, produzia curiosidade, e aumentava a difusão das mesmas. No contexto atual, alguns artistas ganharam prestígio, enquanto outros continuaram invisibilizados, aspecto que aponta para conflitos internos no campo das artes.

Com Mbembe (2018), é possível pensar a violência praticada pelo Estado enquanto transgressão institucionalizada, e, no contexto recente, testemunhamos essas transgressões nas performances de governantes autoritários. De modo a complexificar o debate sobre a relação entre arte, autoritarismo, neoliberalismo e as estruturas discursivas, políticas e tecnológicas

implicadas nessa associação, trago neste capítulo o pensamento de Wendy Brown a partir do livro *Nas ruínas do neoliberalismo*. O referido livro disserta sobre o autoritarismo nos Estados Unidos quando da ascensão de Donald Trump ao poder. Esse trabalho torna possível identificar semelhanças relativas às estratégias políticas e tecnológicas empreendidas pela extrema direita estadunidense e as estratégias da nova extrema direita no Brasil no que tange os ataques contra a democracia e, em última instância, contra os artistas.

Dentre as principais questões trazidas no trabalho de Brown, está a captura pela extrema direita do conceito de liberdade de expressão e do próprio conceito de censura. A extrema direita considera que há censura contra sua liberdade de opinião, contudo, em geral, são opiniões baseadas em discriminação racial ou de gênero e antidemocráticas. Outros elementos se desdobram como parte do projeto político da extrema direita no contexto abordado pela autora, são eles: a judicialização (processos judiciais realizados a partir de um conflito ideológico); a lógica do escândalo; a obsessão com a nudez e o sexo, a dimensão patriarcal, misóginia e fundamentalista. Contudo, no Brasil esses elementos aparentes no campo social com o avanço da extrema direita, culmina na repressão às artes, dado que não se apresenta da mesma maneira no contexto abordado pela autora. A relação entre Arte e Estado é pautada no sentido de compreender as fronteiras entre censura e captura do sentido emancipador da arte.

Na sequência, a partir da sociologia de Bourdieu, aborda-se a dimensão estruturante da censura sobre as práticas e as representações simbólicas, considerando para tanto, os processos de distinção social entre a arte e outros campos sociais, do sucesso do discurso artístico em impor sua própria norma. O tema da censura em seu aspecto estruturante segue em direção a uma abordagem político identitária, quando passamos a pensar nas operações censórias históricas e culturais na existência de corpos negros na arte e sua produção simbólica. Para tanto, compomos este trabalho por meio da entrevista realizada no *IC Encontro de Artes* (2018) com as artistas Laís Machado e Diego Araúja sobre este tema. A narrativa de situações e a crítica construída em torno das polêmicas atuais em relação à dimensão cotidiana da censura e do constrangimento vividos por corpos de pessoas pretas é pautada pelos artistas e ganha outros contornos também a partir do pensamento de Grada Kilomba.

No quinto e último capítulo desta tese, enfatiza-se o debate sobre o tema da censura enquanto conceito e como operação política. A pesquisa de Cristina Costa, no campo da comunicação, nos dá suporte para a compreensão da dimensão capilarizada da censura na

sociedade brasileira, bem como, estabelece uma distinção sobre o que pode ou não ser considerado censura no que tange a produção de polêmicas e atitudes de ataque contra artistas na esfera discursiva, e a censura institucionalizada. Nesse processo de diferenciação, complexifica-se o debate sobre censura. Observa-se que a censura pode se manifestar tanto em governos autoritários de extrema direita e comunistas, como também através de grupos identitários e movimentos sociais que buscam uma 'reparação histórica'.

A fim de distinguir características relativas à censura na ditadura militar e a disposição dos aspectos repressivos no contexto atual, considerando a dimensão do corpo nas linguagens da dança e da performance que foram evidenciados nesse momento. Exponho aspectos históricos relativos ao estabelecimento dessas linguagens como área de conhecimento, a performatividade dessas linguagens, seu crescimento no âmbito universitário, sua visibilidade no mercado de arte brasileiro e os problemas que surgem da dimensão entre a produção em arte contemporânea e o distanciamento de um público mais abrangente.

Aborda-se nesta passagem do texto, a produção dos *Dzi Croquettes*, grupo que foi alvo da repressão na ditadura militar brasileira, em contraponto com uma vasta produção de dança que ficou invisibilizada nesse contexto. De modo a pensar a corporalidade e o pensamento político das vanguardas da dança e da performance naquele período, abordo a produção de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Joseph Beuys, Yvonne Rainer, Trisha Brown e Tatsumi Hijikata, além de teóricos de dança e performance para traçar uma análise de como essas produções abalaram paradigmas estruturantes da sociedade e compõem o que chamamos hoje de arte contemporânea. Retoma-se o debate sobre como práticas experimentais da arte, a história da arte contemporânea e a produção atual de dança contemporânea e performance não fazem parte de um repertório comum, e, como isso contribui com a reprodução da censura sobre a arte.

O breve histórico da emergência da performance na arte se fez relevante, como modo de contextualizar seu estabelecimento enquanto linguagem artística que desestabiliza, ainda hoje, as fronteiras entre experiência, técnica e política. Nesse mesmo capítulo, reflito como a dança contemporânea e conceitual se alinharam a essa perspectiva da performance de modo a problematizar as próprias definições que foram impostas à dança enquanto linguagem. E, entendo que esse modo de pensar e fazer dança foi também o que deu respaldo à produção de pensamento no campo do saber específico da dança, nas universidades, e nas políticas públicas de cultura que mais contribuíram para o fortalecimento do campo, como por

exemplo, o *Rumos Itaú Cultural*, entre outros incentivos à cultura ligados a empresas privadas.

Produções como do *Ballet Stagium* na ditadura militar firmou um lugar político na arte na direção de levar dança para o povo, por meio de coreografias que preservam a corporalidade do balé clássico, mas a partir de temáticas sobre o sertão brasileiro, os povos indígenas, a releitura de peças de teatro como Nelson Rodrigues com personagens que representavam as diferentes classes sociais, apresentações por todo o Brasil em lugares não previstos como em barcos, praças de pequenos vilarejos, etc. Entre outras estratégias que os mantinham fora dos holofotes da censura, a produção desses artistas levanta um debate sobre como a história produziu um lugar de resistência política do grupo contra a ditadura que se mostra contraditório.

De outro modo, o *Teatro de Dança Galpão* se apresenta no contexto da ditadura militar como uma esfera de micro resistência política entre artistas independentes em espaço alternativo, como laboratório para experimentação e criação de novas corporalidades e em torno da dança e da liberdade sexual. Ambas produções refletem uma situação de precarização da dança e suas estratégias de sobrevivência em meio ao regime, o que estabelece contradições políticas em suas atuações. As pesquisadoras Sofia Osório e Helena Katz, bem como, Rafael Guarato, contribuem com essas análises.

Para contribuir com o debate sobre a pouca representatividade histórica da dança em estudos sobre a ditadura militar e a efervescência cultural desse período no Brasil, exponho na pesquisa trechos de duas entrevistas que realizei com Dulce Aquino e Leda Muhana, personalidades da dança baiana que viveram o período da ditadura militar. Dulce, como organizadora de um grande evento de dança na época, a *Oficina Contemporânea de Dança* e Leda como artista do grupo *Tran Chan*. Ambas foram professoras, diretoras e pesquisadoras, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. A professora Dulce se destaca também como pessoa influente na criação de políticas para Dança na Bahia. As entrevistas com elas evidenciam a hipótese levantada nesta pesquisa sobre certa “invisibilidade” da dança durante o regime da ditadura militar e apontam ainda aspectos singulares da censura à dança em relação às outras linguagens artísticas como a música e o teatro, por exemplo.

Essas falas possibilitam o entendimento que se tinha da dança nesse período, de que a dança no regime da ditadura era considerada muito subjetiva e, portanto, pouco ofensiva, incapaz de incitar a revolta contra o regime. Era como se a dança tivesse ficado fora da vista dos opressores. Havia na dança a capacidade de driblar a censura, de se aproveitar do

entendimento (ou da falta dele), por parte dos censores, de que a dança é constituída de linguagem “do indizível”. A obra *Mobilização* (1978) de Lia Robatto, outra artista baiana dessa geração, realizada no *foyer* do Teatro Castro Alves no período da ditadura, também é abordada. A criação de Lia Robatto era abertamente política e contra o regime, mas ainda assim, não foi censurada. Essa parte da pesquisa é composta por falas das artistas Lia Robatto e Conceição Castro (criadora do grupo *Odundê*), expressas em matérias jornalísticas.

E a dança, como sendo um modo do corpo se expressar e se posicionar no mundo, pode ser feita por qualquer corpo. Nas manifestações de extrema direita, a dança estava presente em formatos coreografados, surgiu uma performatividade militarizada e fitness na “dancinha do impeachment” em 2016 e este modo de fazer dança nos serve de matéria para se pensar a relação da dança com o pensamento autoritário. Esse aspecto compõe uma análise sobre componentes contraditórios da transgressão performativa acionada por correntes artísticas de vanguarda e as “performances” antidemocráticas da extrema direita brasileira. Contrapõe-se o uso fascista da dança em manifestações de rua com a performance *Un violador en tu camino* do movimento feminista chileno, em 2019, que ganhou as ruas de diversas cidades em todo mundo. Com isso, lançamos uma flecha feminista em direção a conclusão do trabalho.

A conclusão manifesto, é um trançado conceitual e estético de todo o trabalho. Poderia ser um capítulo, pelo tamanho que ganhou, mas se apresenta como um desfecho-flecha que aponta para possíveis modos de se posicionar frente aos abusos do poder. Inicia-se com o relato sobre a obra *Carta Cobra* de Daiara Tukano como exercício de desobediência e *contramemória*, contribuindo com debate sobre transgressão na arte e a transgressão política. Esta etapa, portanto, é composta por um mapeamento das formas de resistência da arte que se deram por meio de organizações que incluíam artistas, produtores, jornalistas, políticos e pessoas ligadas ao direito. Neste momento da pesquisa, produções artísticas que foram criadas como resposta ou contra-ataque às forças reacionárias da cruzada moral contra as artes também se fazem presentes. A peça *Quando Quebra Queima*, da *coletivA ocupação*, formada por secundaristas que ocuparam as escolas de São Paulo em 2015 e que me concederam entrevista, se fazem presentes. A força de mobilização desses jovens por meio da arte é entendida neste trabalho enquanto barricada estética contra opressão policial e política.

Componho esse momento da tese com aspectos que emergiram no processo de criação do projeto artístico *DEBACLE* de minha autoria, criado em paralelo com a pesquisa de

doutorado e que é, assim como outros trabalhos feitos por mim nessa fase, também uma estratégia de sobrevivência e resistência política. A relação entre arte e política é revisitada no final deste trabalho a partir de Foster (2021), o qual nos dá pistas de como a arte contemporânea ocidental cria novos paradigmas estéticos a partir do trauma produzido pela política.

De modo a pensar como os artistas progressistas estão reagindo a um contexto de 'pós-vergonha', em que a transgressão política da extrema direita supera a transgressão na arte, o autor sugere o conceito de 'debacle' como uma irrupção de forças transformadoras. As proposições de Foster convergem com meu interesse na pesquisa em apontar os modos através dos quais alguns artistas se posicionaram artisticamente contra os abusos do poder político. Nesse sentido, obras como *Domínio Público*, *A Monstra*, o filme *Quem tem medo*, a produção artística de diferentes artistas compõem essa breve cartografia.

E, a fim de pensar outras possibilidades de mundo não baseadas na violência e repressão, ou na cisão entre natureza e cultura, proponho conjugar a noção de emancipação de Marcuse com perspectivas ameríndias de modo a afirmar a dimensão não utilitária da arte e da vida. Se compreender a repressão sobre o corpo e a arte foi um modo de retornar ao processo civilizatório, então, os povos indígenas divergem radicalmente do nosso entendimento de sociedade, o “pensamento selvagem” proposto pelo intelectual e ativista indígena Ailton Krenak é *contracivilizatório*, no sentido de não se apresentar pela dialética entre natureza e cultura, força e forma. São pensamentos que dão pistas para uma sociedade não baseada na repressão sobre o corpo, e que afirmam o sonho como conceito selvagem, traçam pontes entre os artistas e os sonhos, falam de uma dança cósmica.

A repressão, os ataques e a censura às artes do corpo foram os temas que escolhi estudar no doutorado em sociologia não apenas por sua atualização como fenômeno contemporâneo no Brasil, mas também pela ligação disso com interesses de pesquisa mais antigos. Seja na investigação artística ou acadêmica, questões acerca das relações entre arte e política, transgressão e interdição, os limites do corpo e da experiência, do poder sobre o corpo, e a imposição de regras como dimensões sociais que operam pela regulação e controle dos corpos, sempre foram para mim, fontes de interesse.

Para tanto, considero o olhar sociológico, pertinente neste percurso de pesquisa, pelo caráter analítico sobre os acontecimentos e configurações, e sobre os modos como os corpos, discursos e as práticas estão dispostos e em relação nos espaços. A sociologia, possibilita ainda, o caráter transdisciplinar de referências bibliográficas na pesquisa, o que sempre se

mostrou imprescindível nas pesquisas em artes. Em certa medida, pode-se dizer que o olhar sociológico é um olhar coreográfico, sendo, como algumas danças, “uma teoria social da ação em ação” como sugere Lepecki (2012), e, isso me mobiliza enquanto artista pesquisadora nesse campo.

Numa perspectiva macrossociológica, me coloco diante do meu tempo a fim de observá-lo não somente como reflexo da história, ou de uma regressão histórica, como se o conservadorismo de hoje fosse o mesmo do passado, acionado na esfera social por pulsões saudosistas apenas, mas me interessa pensar a emergência de engendramentos relativos às formas de poder e de técnica que impulsionam e produzem as forças reativas que operam nas subjetividades pela lógica da exclusão e eliminação das diferenças na contemporaneidade.

Elaboro essa reflexão em consonância com a série de perguntas de Mills em *A imaginação sociológica* para pensar a sociedade brasileira hoje, essa que parece dividida ao meio entre o fortalecimento de representações minoritárias e a ascensão de uma espécie de nacionalismo neopentecostal neoliberal. Algumas dessas perguntas são: "E esse período, quais suas características essenciais? Como difere de outros períodos? Que tipos de "natureza humana" se revelam na conduta e caráter que observamos nessa sociedade, nesse período?" (Mills, 1975, p. 13).

## CAPÍTULO 1 – A REPRESSÃO E OS PARADIGMAS CIVILIZATÓRIOS: CORPO, ARTE E EMANCIPAÇÃO

### 1.1 Sobre o/no tempo presente

*"O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura."*

(Giorgio Agamben)

O conceito 'tempo' se apresenta aqui como introdutório porque, embora ele esteja presente em cada milímetro da vida, do pensamento e atravesse todo e qualquer conteúdo a ser estudado, a contemporaneidade, talvez, produza, como em nenhum outro momento da história, a simultaneidade entre passado-presente-futuro de modo muito mais intenso e acelerado:

Diagnósticos da globalização são unâimes a respeito do rápido aumento da simultaneidade do não simultâneo – a “idade da pedra” e a era “cibernética” coexistem imediatamente lado a lado (Rosa, 2019, p.41).

Para Rosa (2019), o aspecto da simultaneidade como condição da experiência cotidiana na contemporaneidade, não substitui a noção de aceleração do tempo da modernidade tardia, mas é uma das suas consequências. À luz do presente, isso explicaria talvez como fundamentalismo religioso, autoritarismo, conservadorismo, neoliberalismo, novas mídias e tecnologias, coexistem enquanto estruturas de poder, em conflito com perspectivas decoloniais e emancipatórias no atual contexto político brasileiro.

O passado – presente por inteiro em cada momento da nossa vida – apresenta, a cada vez, diferentes aspectos de si mesmo, para iluminar com novo sentido uma situação, ela mesma sempre original e nova. De fato, na medida em que é a totalidade do nosso passado que se repete todas as vezes, mas ao mesmo tempo deslocando-se, condensando-se, revolvendo-se, compreendemos que ele se apresenta sempre de forma diferente em cada ocasião (Lapoujade, 2013, p.20).

Se falo do/no tempo presente, me movo no escuro entre brechas de futuros possíveis e fragmentos de passados recentes ou longínquos. Analisar a violência direcionada aos artistas do corpo como um recorte de um fenômeno muito maior no contexto político brasileiro mais recente, é inevitavelmente, lembrar da ditadura militar no Brasil que censurou e torturou milhares de brasileiros, a colonização e escravidão, o extermínio de mulheres na idade média, o nazismo, ou ainda, dos movimentos de 2013, que antecederam o golpe *lawfare* de 2016 contra a presidente Dilma Rousseff.

As manifestações de 2013<sup>31</sup> no Brasil, como sinalizou Peter Pál Pelbart em *Ensaios do assombro*, “denunciavam, de maneira ainda indireta, o esgotamento de um modelo, o fim de um ciclo” (Pelbart, 2019, p. 129), por isso não tinham uma pauta única, foi a “emergência de uma juventude sem rosto... (Anota aí, eu sou ninguém)”(Ibid). Não se tratava de uma “eclosão de fantasias soltas”, o monstro adormecido veio à tona, “antes da sua captura midiática e da distribuição organizada de bandeiras do Brasil (por quem?)”, revelando “o fantasma da nossa história política”(Ibid).

Figura 2 - Manifestantes no topo do Congresso Nacional em 17 de junho de 2013



Fonte: Mídia NINJA (2013)

Esse fantasma vinha se reafirmando de modo difuso, na força da bancada evangélica, nas políticas de morte contra pessoas negras e indígenas caracterizada pela relação entre ruralistas-milícia-política-policia, ou, na megalomania neodesenvolvimentista padrão FIFA

<sup>31</sup> Mídia NINJA 2013: Retrospectiva Multimídia. Disponível em: <<https://medium.com/@MidiaNINJA/ninja-2013-f6d5618375b2>>. Acesso em 4 de jul. 2023.

(Pelbart, 2019), e a tentativa de destruição de espaços como a Aldeia Maracanã. Esse último dado, aliás, desencadeou uma das performances mais potentes de *re-existência* política, quando a liderança indígena José Urutau<sup>32</sup> ficou mais de 26 horas em cima de uma árvore em protesto contra a ordem de desocupação do local<sup>33</sup>.

Figura 3 - Indígena José Urutau Guajajara



Fonte: Daniel Ramalho/Terra (2013)

Ao que parece, a repressão se dá enquanto força reativa quando se irrompe um movimento que reclama uma mudança política radical no tempo histórico, as estruturas de dominação reagem no sentido da conservação, preservando ideais de dominação alinhados às novas técnicas. Segundo Rosa (2019), a noção cíclica do tempo compreende a sociedade pela implicação de estruturas, hábitos e valores praticados entre sujeitos e instituições, o que garante à história da sociedade certa regularidade de padrões com resistência às mudanças sociais.

Ora, quando Freud deu ao lapso ou ao sonho a relevância que se conhece, e os considerou vias de acesso privilegiadas para o inconsciente e o desejo, deu a ver a que ponto aquilo que domina nossa vida psíquica aparece nas

<sup>32</sup> "Em dezembro de 2013, a empresa Odebrecht inicia obras em um dos anexos pertencentes à Aldeia Maracanã, desrespeitando o processo judicial em andamento. Para evitar a derrubada do prédio, a resistência indígena decide ocupá-lo". Disponível em: <<https://youtu.be/OGU2qA3pjz4>>. Acesso em 4 jul. 2023

<sup>33</sup> Esse protesto ganhou eco no campo da dança a partir de uma palestra/performance intitulada *Ocupa Árvore* da artista e pesquisadora Flávia Meirelles onde ela recria o evento. Disponível em: <<https://www.conexaodanca.com.br/blank-5>>. Acesso em 10 nov. 2023.

brechas mais insignificantes da existência. Os desejos coletivos também podem ser lidos nas brechas e fissuras da vida social dita regrada, nas irrupções e nos colapsos, ainda que marginais nos breves momentos em que justamente escapa aquilo que tentava o tempo todo domar, domesticar, silenciar, recalcar (Pelbart, 2019, p. 127).

Segundo o psicanalista Schiavon (2022, informação verbal)<sup>34</sup>, no eterno retorno nietzschiano, o que há de eterno é a força ativa e não a reativa, a implicação ética desse pensamento é de pensar em que medida estamos à altura do eterno retorno. “A consequência do eterno retorno é que as forças reativas não retornam” (2022, informação verbal), porque a força reativa estanca o movimento e os fluxos da vida, e o eterno retorno não é do mesmo, mas da diferença. O retorno do recalcado é de uma outra temporalidade que não a eterna, nesse sentido, o tempo da repressão é um tempo recalcado. Segundo Schiavon (2022), citando Nietzsche, a dor passa e perece, mas a alegria quer a eternidade (informação verbal).

Esses aspectos nos ajudam a pensar sobre o sentimento de desencanto com relação ao tempo presente e a exercitar a possibilidade de pensar que “é uma questão política não deprimir (...) o pensamento precisa pensar sobre a violência” (informação verbal)<sup>35</sup>. O medo presente nas forças reativas é um medo do que vem de fora, está ligado ao exterior, o medo da diferença, e isso também constitui o seu interior. A força reativa tem em si a força ativa, a força da pulsão originária, mas ela não teve um direcionamento ético, ou seja, pela vida, pela diferença em ato. “O fascismo não se eterniza, ele é uma forma de suicídio” (informação verbal). Por isso, reclamar à vida é necessariamente negar as formas de dominação e conservação.

Em 2014, quando escrevi a dissertação de mestrado intitulada *Repulsa e abjeção na dança contemporânea: a crise como potência transgressora e o anestesiamento crítico*, afirmo: “Deixar ver, fora do status espetacular de tudo, o corpo que insiste em levantar da sequência ininterrupta de ondas que o expelle para outra onda ainda mais violenta, e mais outra, e mais... e que, da calmaria, não se subestime o fluxo da maré.”<sup>36</sup> No momento em que escrevia essa passagem, eu tinha em mente o espetáculo de dança *Pindorama*<sup>37</sup> de Lia

<sup>34</sup> Falas retiradas do Seminário de Perci Schiavon no grupo *SublimeAção* da ALCEP - Associação Livre de Estudos em Psicanálise em 7 de outubro de 2022.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> TUPINQUIM, Isaura. Repulsa e abjeção na dança contemporânea: a crise como potência transgressora e o anestesiamento crítico / Isaura Suélen Tupiniquim Cruz. - 2015. 101 f.: il.

<sup>37</sup> Na primeira cena desse trabalho os dançarinos estendem uma lona transparente no chão e colocam sobre ela pequenas bolas de plástico contendo água. Os dançarinos se dividem nas bordas da lona e uma dançarina nua entra no espaço, e sobre a lona ela se move de modo a estourar as bolhas de água. Com o espaço molhado, os dançarinos posicionados nas bordas da lona começam a agitar o plástico formando ondas enquanto a dançarina cai e se levanta constantemente como quem resiste, mas também como quem sucumbe à força e violência do movimento que move o espaço, o vento e os respingos de água colocam o público dentro da cena. Pindorama -

Rodrigues, criado na Favela da Maré, no Rio de Janeiro. Eu me referia não somente à força da arte, sob ameaça num mundo reificado, mas também, às reviravoltas da história, as repetições e variações da maré como metáfora do tempo histórico, isso porque na referida dissertação, há uma reflexão sobre o anestesiamento crítico que pode advir das relações entre arte-mercado-Estado, da impossibilidade do aspecto transgressor da arte em relação às conformidades com essas instâncias de poder.

Figura 4 - Coreografia Pindorama de Lia Rodrigues



Fonte: Sammi Landweer (2016)

Não se trata, contudo, de deslegitimar o campo da arte na sua relação com os meios de subsistência econômica, mas de manter vivo o pensamento crítico das relações entre as forças normativas e burocráticas do aparelho político-estatal-capitalista e o sentido não utilitário e revolucionário da arte, capaz de subverter lógicas de dominação.

O retorno de uma atmosfera repressora, legitimada e atualizada que se expressou, entre outras coisas, nos sucessivos ataques contra as artes nos últimos anos, remonta características próprias do processo civilizatório, de simultaneidade entre repressão sobre os corpos e sobre a arte e a captura destes à serviço do capital.

O esforço desta pesquisa está também, para além de analisar os casos de ataques e censuras contra os artistas do corpo nos últimos tempos, em compreender ou, ao menos, em mapear como se dão as articulações entre arte e política, considerando aspectos autoritários e

---

Lia Rodrigues. Esse espetáculo estreou em 2013. Mais informações disponíveis em: <<http://www.liarodrigues.com/page2/styled-8/styled-12/index.php>>. Acesso em 21 dez. 2023.

neoliberais que se entrecruzam de modo explícito no contexto de ataques e censuras no presente. Esta pesquisa pensa, ainda, nas condições de negação da arte frente ao avanço do pensamento fascista na política.

## 1.2 Quando o progresso se faz regresso

*“Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína...”*

(Caetano Veloso)

No início do livro *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer questionam: "por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie"? (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 11). A questão fundamental para os teóricos da primeira geração da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt, tais como Adorno, Horkheimer, Benjamin e Marcuse era, em termos gerais, o fracasso do progresso. Eles indagavam sobre como, apesar dos avanços da técnica e da tecnologia, a humanidade caminhava rumo ao fascismo.

O contexto no qual essa pergunta foi elaborada e que dá origem a obra citada, é de desencanto com o mundo. Vivia-se o trauma da Segunda Guerra Mundial, em que, toda promessa de progresso social por meio da racionalidade, dos avanços tecnológicos e da ciência deram lugar ao nazismo. É neste sentido, que para estes autores, o progresso se converte em regressão.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. [...] O casamento feliz entre o entendimento humano e a natureza das coisas que ele tem em mente é patriarcal: o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada. O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravidão da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 19-20).

A crítica ao projeto do Esclarecimento é de que, o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o Esclarecimento. O desafio intelectual

dessa geração, a partir de uma perspectiva da dialética negativa, era pensar a emancipação da vida frente ao desencanto, ou um projeto de liberdade que não estivesse, *a priori*, baseado na barbárie e na violência, pois

(...) o esclarecimento é totalitário como qualquer outro sistema. Sua inverdade não está naquilo que seus inimigos românticos sempre lhe censuraram: o método analítico, o retorno aos elementos, a decomposição pela reflexão, mas sim no fato de que para ele o processo está decidido de antemão (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 37).

Se o pensamento está baseado na lógica de dominação universal da natureza, e esse movimento retorna para o sujeito também em forma de regressão e violência, algo precisava mudar na esfera do pensamento de modo a não se fixar nas representações, seria possível acrescentar ainda, nos ideais dessas representações. Nesse sentido, a própria noção de projeto precisaria ser reavaliada. Em outras palavras, é preciso descolonizar o esclarecimento e, com isso, recriar modos de estar no mundo sem a imposição de projetos alheios às particularidades de cada experiência em processo, em âmbito cultural e subjetivo.

Assim como a proibição sempre abriu as portas para um produto mais tóxico ainda, assim também o cerceamento da imaginação teórica preparou o caminho para o desvario político. E, mesmo quando as pessoas ainda não sucumbiram a ele, elas se vêem privadas dos meios de resistência pelos mecanismos de censura, tanto os externos quanto os implantados dentro delas próprias. [...] a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. [...] Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 13).

Resistir aos mecanismos de censura da imaginação teórica é também possibilitar a imaginação política: fazer do plano intelectual uma prática constante de reformulação crítica sobre o estado das coisas em direção a um pensamento emancipado. Esse modo de pensar o mundo, na teoria crítica, sugere um distanciamento de perspectivas conservadoras e normativas sobre a vida, uma vez que, em constante elaboração sobre o estado das coisas, a ênfase estaria no processo e não no projeto, não haveria conformismo possível, mas sim um movimento de reelaboração acerca de si mesmo, acerca da ordem das instituições, da economia ou da política.

A razão, como princípio normativo do progresso, é fundamentalmente coercitiva e violenta, e o elemento da barbárie e da violência já estariam presentes no nosso projeto de

liberdade. O esclarecimento moderno, como mito emancipador, se estabelece na forma de dominação da natureza, do espaço social, e também do campo simbólico e psíquico. Mas então, como é possível criar formas de resistir a esse modelo de sociedade? Como sustentar a capacidade de pensar o mundo sem simplesmente aceitar a violência do mundo, o elemento de classe dessa violência, o desejo de controle sobre o outro?

Algumas das saídas dadas pelos autores a essa problemática eram pela via intelectual, dialética e estética. Assim, teoria, arte e movimentos sociais ou estudantis da época eram configurações capazes de produzir um pensamento de ruptura revolucionário, com poder de “resgatar” a esperança e de esclarecer o esclarecimento, por assim dizer. De modo a expor a irracionalidade da razão instrumental que oprime, coloniza e determina modos de vida, que associados ao capitalismo, foram capazes de capturar e anestesiar desejos de negação à ordem estabelecida, como acontece com a arte em relação à indústria cultural, por exemplo.

Muito embora Adorno tenha sido crítico à emergência da indústria cultural, de modo a tensionar os valores da arte em relação ao capitalismo — o que tem gerado, ainda hoje, debates acerca de uma espécie de elitismo dessas análises, pelo fato de ele julgar determinadas produções estéticas como inferiores —, o elemento da estética ou da arte enquanto experiência emancipadora persiste na produção desses pensadores. Isso ocorre porque se entende que na arte imperam leis particulares e que ela estabelece um domínio próprio.

A obra de arte ainda tem em comum com a magia o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana. Neste domínio imperam leis particulares. [...] Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto. Isso, às vezes, levou a filosofia a atribuir-lhe prioridade em face do conhecimento conceitual. Segundo Schelling, a arte entra em ação quando o saber desampastra os homens. Para ele, a arte é “o modelo da ciência, e é onde está a arte que a ciência deve ainda chegar” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.32).

Considera-se, a partir disso, que a arte, enquanto experiência ética-estética, tem a capacidade de criar possibilidades de mundo que invertem ou colocam em suspensão lógicas de ação e regimes de conduta. Por isso, ela tensiona as forças políticas de conservação, de dominação. E, tendo em vista o contexto no qual essas reflexões foram produzidas, é possível fazer um descolamento para pensar os problemas que se colocam no atual contexto brasileiro, no que tange à ascensão da extrema direita na política e aos discursos de ódio contra artistas.

Da mesma maneira que a pergunta colocada no início da *Dialética do esclarecimento* aparece como um reflexo do desencanto em relação ao contexto da época, a motivação para escrita desta tese se deu, também, por um abrupto sentimento de desesperança com relação aos rumos da democracia no país, tendo em vista a força de movimentos conservadores e reacionários que deram origem à perseguição contra partidos de esquerda, artistas e intelectuais no Brasil, principalmente entre os anos de 2015 a 2020.

A fascistização do pensamento político no Brasil, que produziu, entre outras coisas, o ataque sistemático ao setor da cultura, evidenciou-se em uma sequência de acontecimentos, como: as manifestações nas ruas pedindo intervenção militar contra o comunismo, supostamente representado pelo governo do Partido dos Trabalhadores (PT); o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, que aconteceu em 2016<sup>38</sup>; o assassinato da vereadora Marielle Franco (PSOL-RJ); a prisão do principal líder político da esquerda brasileira, Luís Inácio Lula da Silva (PT) em 2018 - num julgamento em que se confirmou a parcialidade do juiz Sérgio Moro; a indústria de *fake news* nas eleições; e a eleição, também em 2018, de Jair Messias Bolsonaro, político da extrema direita que se elegeu por meio de discursos misóginos, racistas e antidemocráticos.<sup>39</sup>

O Brasil é, historicamente, um país conservador em que a censura indireta sempre existiu de diversas formas<sup>40</sup> mesmo depois da redemocratização no final dos anos 80. Ainda assim, foi surpreendente a violência explícita direcionada aos artistas a partir de 2017 com o aparelhamento da extrema direita, tendo em vista a força de mobilização contra as pautas anti-hegemônicas e decoloniais crescentes no país.

O fenômeno da violência explícita aos artistas impôs a muitos deles (e também a muitos intelectuais brasileiros) reflexões sobre a estrutura política da democracia brasileira, a herança colonial impregnada nos contratos sociais, a ausência de reparação histórica significativa com relação a escravidão, a ditadura militar, o problema do desenvolvimento econômico desvinculado do sujeito no que tange a percepção de valores e consciência de

<sup>38</sup> Em 2016, a votação do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, acusada de realizar “pedaladas fiscais”, revelou-se um palco de discursos conservadores, em nome de Deus e da família, incluindo apologia à tortura, como quando o então deputado Jair Messias Bolsonaro dedica seu voto a favor do *impeachment* ao coronel Brilhante Ustra, o qual é acusado de ter torturado diversas pessoas na Ditadura Militar brasileira, incluindo a própria Dilma Rousseff, que, na época, era militante do grupo Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares).

<sup>39</sup> Algumas das frases ditas pelo ex-presidente Jair Bolsonaro podem ser vistas no site: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>>. Acesso em: 26 fev. 2023.

<sup>40</sup> No documentário do grupo Racionais Mc, produzido pela Netflix, os artistas relatam como eles foram impedidos, muitas vezes, de fazerem shows em locais abertos, sob a justificativa de que os shows do grupo geravam confusões e conflitos com a polícia.

classe, o poder da mídia, a desarticulação das esquerdas, entre outros temas presentes em encontros, postagens e *lives* nas redes sociais desse campo.

Mesmo que de forma ingênuas, para aqueles que não sofrem com a violência e repressão diariamente por sua cor ou identidade de gênero, parte significativa de pessoas ligadas à cultura se perguntavam: como o país deu lugar a uma cruzada moral extravagante e fascista? Ainda mais depois de todo o sentimento de avanço social e econômico dos anos anteriores que envolvia: a imagem positiva no Brasil no exterior, o fortalecimento das instituições ligadas à cultura, à redução da pobreza, à democratização do ensino superior, dentre tantas outras coisas.

O fascismo não perdeu, como realidade histórica, nem seu significado político nem sua influência ativa. [...] O fascismo, porém, como ideologia e utopia, persistiu até hoje, tanto de modo difuso, quanto como uma poderosa força política organizada. [...] Na verdade, a chamada “defesa da democracia” somente modificou o caráter e a orientação do fascismo, evidentes na rigidez política do padrão de hegemonia burguesa, no uso do poder político estatal para evitar ou impedir a transição para o socialismo, na tecnocratização e militarização das “funções normais” do Estado capitalista, em uma era na qual ele se converte no “braço político armado” da grande empresa corporativa e na retaguarda de um sistema mundial de poder burguês. [...] Os países da América Latina não são – nem poderiam ser – uma exceção nesse vasto quadro (Fernandes, 1971, p. 15).

A citação acima, escrita na década de 70 por Florestan Fernandes, é, ainda, muito atual, principalmente se pensarmos o modo como diversos países tais quais o Brasil, a Itália e a Hungria absorvem e exercem o fascismo mesmo que pela via democrática. Da mesma maneira, em *Ensaios sobre a personalidade autoritária*, escrito por Adorno, Levinson, Sanford e Frenkel-Brunswik e publicado em 1950 nos estados Unidos, os autores debatem como durante e depois da Segunda Guerra mundial o fascismo não existia enquanto acontecimento isolado, mas estava presente de forma latente em amostras da população norte-americana da época.

A pesquisa sobre a natureza do indivíduo potencialmente fascista começou tendo como foco de atenção o antisemitismo. A questão era compreender porque certos indivíduos aceitam preconceitos enquanto outros não aceitam, ou de como as classes dominadas se identificavam com o discurso que as oprimia, com o discurso fascista.

“O tipo *Autoritário...* é movido pelo medo de ser fraco (Adorno *et al*, 2019, p.535)”, tal condição se apresenta como um *ressentimento superficial*, e ocorre sempre como necessidade de encontrar um culpado para o seu sentimento de fracasso. No caso do antisemitismo, por exemplo, a maioria dos indivíduos que fizeram parte da pesquisa dirigida

por Adorno, não tiveram de fato experiências negativas com judeus, mas adotam o julgamento pelo benefício que extraem disso, ou seja: a justa ordem do mundo está sendo perturbada pelo outro e, para mantê-la, é preciso eliminá-lo. Assim, criam-se os inimigos. No caso do Brasil, os inimigos se tornaram as minorias de um modo geral: os pobres, os intelectuais progressistas, e os artistas associados a uma ideia de ditadura comunista, que de fato nunca existiu no país.

Segundo os estudos de Adorno, a *síndrome convencional* ocorre como uma conformidade geral e a aceitação dos padrões. As mulheres dão ênfase aos cuidados da casa e são delicadas e femininas, os homens trabalham fora de casa e devem ser viris. Este, é também, um aspecto identificado nos padrões de comportamento da extrema direita brasileira quando, nos ataques contra os artistas, condenam o feminismo e as dissidências de gênero. Adorno afirma sobre o sujeito convencional que “o preconceito destes é uma coisa natural, possivelmente pré-consciente e nem mesmo reconhecida pelo próprio sujeito” (Adorno *et al*, 2019, p. 539).

Na construção da escala (F) relativa ao fascismo, o que os autores de *Ensaios sobre a personalidade autoritária* identificam enquanto variáveis presentes na personalidade desse grupo são:

- a. *Convencionalismo*. Adesão rígida a valores convencionais, de classe média.
- b. *Submissão autoritária*. Atitude submissa, a crítica às autoridades morais idealizadas do *ingroup*.
- c. *Agressão autoritária*. Tendência a vigiar e coordenar, rejeitar e punir pessoas que violam os valores convencionais.
- d. *Anti-intracepção*. Oposição ao sujeito, ao imaginativo, a um espírito compassivo.
- e. *Superstição e estereotipia*. A crença em determinados místicos do destino individual; a disposição a pensar por meio de categorias rígidas.
- f. *Poder e dureza [toughness]*. Preocupação com a dimensão de dominação-submissão, forte-fraco, líder-seguidor; identificação com figuras de poder; ênfase excessiva nos atributos convencionalizados do eu; asserção exagerada de força e dureza.
- g. *Destrutividade e cinismo*. Hostilidade generalizada, desprezo pelo ser humano.
- h. *Projetividade*. A disposição para acreditar que coisas tresloucadas e perigosas acontecem no mundo; a projeção para fora de impulsos emocionais inconscientes.
- i. *Sexo*. Preocupação exagerada com “eventos” sexuais (Adorno *et al*, 2019, p. 135).

Seria possível construir toda a tese fazendo uma análise de semelhanças, entre as características encontradas na pesquisa sobre personalidade autoritária e os elementos

recorrentes nas manifestações de ódio da extrema direita no Brasil. Contudo, se esse não é o foco do trabalho, é matéria para compreender como esses aspectos estão dispostos no modo como os ataques aos artistas se deram. Ainda, a eleição de um presidente de extrema direita no Brasil só foi possível porque houve uma identificação massiva das classes populares com o perfil do mesmo. Um perfil que diz muito sobre formas estruturantes de poder na construção das subjetividades, pois contém nele um discurso de ódio e desprezo à arte, aos artistas e intelectuais. A acusação de que artistas são *ideólogos marxistas*, e portanto, estão inclinados à destruição de valores morais da família cristã por vias como a *ideologia de gênero*, são ideias que estavam em consonância com perspectivas racistas, misóginas, homofóbicas e transfóbicas que formam a base da dita moralidade conservadora brasileira.

Trago aqui o caso de impedimento à peça *Jesus, Rainha do céu*, uma adaptação brasileira do texto da britânica Jo Clifford, interpretada por Renata Carvalho (atriz transexual) e dirigida por Natália Mallo. A peça fazia parte da programação do *Festival Internacional de Artes Cênicas* (FIAC), e representa uma imagem contemporânea de Jesus Cristo. A trama desta obra propunha que se Jesus voltasse ao mundo, seria na pele de uma travesti.

Figura 5 - Renata Carvalho na peça *Jesus Rainha do Céu*



Fonte: Luciane Pires Ferreira (2017)

Eu assisti a esta peça em Salvador no dia 26 de outubro de 2017, no *Espaço Cultural da Barroquinha* e, embora a peça já tivesse sido vítima de polêmicas e outras interdições, tudo correu bem naquele dia. Contudo, no dia seguinte, a peça foi proibida de ser apresentada

novamente no mesmo local depois de uma denúncia feita ao Ministério Público pelo vereador evangélico pastor Isidório (Avante).

O conteúdo da liminar judicial e decisão proferida pelo juiz Paulo Albani Alves, da 12<sup>a</sup> Vara Cível de Salvador (BA) impedia que a *Fundação Gregório de Mattos (FGM)*, apresentasse a peça no local novamente. A peça só aconteceu porque o festival conseguiu realizar uma parceria com o Teatro do *Instituto Goethe* de última hora. Na decisão judicial que impediu a peça de acontecer no *Espaço Cultural da Barroquinha*, em 27 de outubro de 2017, haviam as seguintes argumentações:

[...] esclareceu que a peça era atentatória à dignidade, à fé cristã/católica e todos aqueles que acreditaram e respeitaram Jesus como filho do Deus criador do universo, sem que olvidasse ainda o personagem histórico que ele representou e sua filosofia de vida em suas palavras; salientou ainda que tal peça teatral era extremamente ofensiva a moral da humanidade que era em sua grande maioria crente no homem JESUS como filho de Deus e grande personagem histórico [...] que a peça incitou crime de ódio e feriu a liberdade e a dignidade humana; que o artigo 5º da Constituição Federal previu o direito à liberdade religiosa, somado ao artigo 208 do Código Penal que definiu os parâmetros de liberdade no tratamento desse tema. (Poder Judiciário do Estado da Bahia, 2017)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Trecho exposto no relatório da peça decisória no processo número 0566408-05.2017.8.05.0001. Decisão Interlocutória. Autor: Alexandre Rosa Oliveira e outros. Réu: Fundação Gregório de Mattos. Processo 0566408-05.2017.8.05.0001. Disponível em: <[https://www.correio24horas.com.br/fileadmin/user\\_upload/correio24horas/2017/10/27/doc\\_23148754.pdf](https://www.correio24horas.com.br/fileadmin/user_upload/correio24horas/2017/10/27/doc_23148754.pdf)>. Acesso em 11 nov. 2020.

Figura 6 - Screenshot da Medida cautelar por danos morais contra Fundação Gregório de Matos

fls. 1

 <p><b>PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DA BAHIA</b>  <b>Comarca de Salvador</b>  <b>12 Vara Cível e Comercial</b>          Praça D. Pedro II Largo do Campo da Pólvora s/n, Fórum Rui Barbosa Sala 237, Nazaré - CEP 40040-280, Fone: 33206984,          Salvador-BA - E-mail: a@tjba.jus.br</p>	<b>Justiça Gratuita</b>
--	-------------------------

**DECISÃO INTERLOCUTÓRIA**

**Processo nº:** 0566408-05.2017.8.05.0001  
**Classe - Assunto:** Procedimento Comum - Direito de Imagem  
**Autor:** Alexandre Santa Rosa Oliveira e outros  
**Réu:** FUNDACAO GREGORIO DE MATOS

*Vistos etc.:*

**ALEXANDRE SANTA ROSA DE OLIVEIRA, ANDERSON DIEGO GAMA REIS e ANDRÉ BOA MORTE GAMA**, devidamente qualificados nos autos do processo acima epígrafeado, através de advogado (a) (s) regularmente constituído (a) (s), ingressaram em julzo requerendo a concessão de **TUTELA PROVISÓRIA DE URGÊNCIA CAUTELAR NA AÇÃO DE OBRIGAÇÃO DE FAZER C/C DANOS MORAIS** contra **FUNDACAO GREGORIO DE MATOS**, também com qualificações nos supracitados autos.

As partes autoras suscitaron na peça vestibular, em síntese, que o réu pôs em cartaz para as datas de 26.10.2017 e 27.10.2017, ambos com início às 20:00, a apresentação de uma peça teatral cujo tema é: "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu"; que a peça referia-se a um monólogo em que Jesus Cristo (filho de Deus bíblico), estaria vivendo em dias atuais e que ele seria uma mulher transgênero; que a peça revelou ainda, que eram histórias bíblicas conhecidas, mas que foram contadas em uma perspectiva "contemporânea", propondo uma reflexão sobre a intolerância sofrida por transgêneros e minorias em geral; que a questão da identidade travesti era elemento chave do espetáculo; esclareceu que a peça era atentatória à dignidade à fé cristã/católica e todos aqueles que acreditaram e respeitaram Jesus como filho de Deus criador do universo, sem que olvidasse ainda os personagens históricos que ele representou e sua filosofia de vida em suas palavras; salientou ainda que tal peça teatral era extremamente ofensiva a moral da humanidade que era em sua grande maioria crente no homem JESUS como filho de Deus e grande personagem histórico do mundo, tal qual foi, BUDA, MAOMÉ, GANDHY, e outras grandes expoentes da história que deixaram legado para a humanidade; que a divulgação do evento informava que se o Cristo estivesse presente em nosso meio nos dias hodiernos ele seria um transgênero; que expôs ao ridículo os símbolos nacionais encontrados, como a cruz e o próprio homem; que a peça incitou crime de ódio e feriu a liberdade e a dignidade humana; que o artigo 5.<sup>a</sup> da Constituição Federal previu o direito à liberdade religiosa, somado ao artigo 208 do Código Penal que definiu os parâmetros de liberdade no tratamento desse tema; que configuração do crime era previsto no art. 20, § 2º, da Lei N.<sup>o</sup> 7.716/89 (Lei Cab), que pressupõe violação aos limites impostos à liberdade da manifestação religiosa e à liberdade de expressão; que a parte acionada violou o art. 208 do CPC; as partes acionantes ponderaram no sentido do dever do Estado tutelar por ordem constitucional expressa no art. 5.<sup>a</sup>, inciso VI, da Constituição Federal, a qual dispõe que "é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos se garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e as suas liturgias"; que presentes estavam os requisitos para a concessão da tutela provisória de urgência antecipada; e as partes autoras solicitaram que a parte ré se abstivesse de promover a realização do evento nos dias 26 de outubro de 2017 e 27 de outubro de 2017.

**Decido.**

A tutela provisória pode fundamentar-se em **URGÊNCIA ou EVIDÊNCIA**. A tutela provisória de urgência, cautelar ou antecipada, pode ser concedida em caráter antecedente ou incidental (art.294, § único, do CPC).

A tutela provisória conserva sua eficácia na pendência do processo, mas pode, a qualquer tempo, ser revogada ou modificada. Salvo decisão judicial em contrário, a tutela provisória conservará a eficácia durante o período de suspensão do processo (art.296, § único, do CPC).

O juiz poderá determinar as medidas que considerar adequadas para efetivação da tutela provisória. A efetivação da tutela provisória observará as normas referentes ao cumprimento provisório da sentença, no que couber (art.297, § único, do CPC).

Na decisão que conceder, negar, modificar ou revogar a tutela provisória, o juiz motivará seu convencimento de modo claro e preciso (art.298 do CPC).

A tutela provisória será requerida ao juiz da causa e, quando antecedente, ao juiz competente para conhecê-lo pedido principal (art.299 do CPC).

**A parte autora promoveu requerimento de TUTELA PROVISÓRIA DE URGÊNCIA ANTECIPADA, COM A INCLUSÃO DE IMEDIATO DO PEDIDO DE MÉRITO.**

A tutela de urgência será concedida quando houver elementos que evidenciem a probabilidade do direito e o perigo de dano ou risco ao resultado útil do processo (art.300 do CPC).

Este documento foi assinado digitalmente por PAULO HENRIQUE BARRETO ALBANI ALVES.  
 Se impresso, para comprovação, acesse o site <http://tjba.jus.br/e-sai>, informe o processo 0566408-05.2017.8.05.0001 e o código 3DECE25.

Fonte: elaborado pelo autor (2018)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Documento disponibilizado por Felipe Assis, diretor do FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas de Salvador em 2018.

Neste trecho da liminar fica explícito como o discurso religioso e noções de moral e direito constituem uma trama complexa entre formas de poder e subjetividade. Dizer que a peça é ofensiva à moral da humanidade é considerar que uma pessoa transgênero ou travesti, não é humana e nem digna de existir. Como a peça *Jesus Rainha do céu* poderia incitar crime de ódio? E de que maneira a atriz e a peça seriam capazes de interferir no direito à liberdade religiosa<sup>43</sup>? Ir ao teatro ver uma peça é uma escolha individual, ninguém é obrigado. É evidente que a peça toca em tabus sociais e tensiona uma moralidade cristã conservadora, mas ela fala, sobretudo, de amor. Nesse sentido a peça não incita crime de ódio, em nenhum momento se sugere o extermínio de cristãos, por exemplo, pelo contrário, fala-se de um amor pelas diferenças e que acolhe aqueles que estão à margem da sociedade como nos ditos de Jesus.

Diante da sucessão de ataques às artes como parte do programa político de criminalização das esquerdas que culminou no bolsonarismo<sup>44</sup>, foi possível identificar formas do preconceito como aspecto estruturante da subjetividade sob o capitalismo e a disposição desses aspectos em termos institucionais<sup>45</sup>. A criminalização da arte se dá, então, baseada no ódio, no recalque e no medo decorrente da percepção da força que lhes é estranha ou desestabilizadora das suas crenças e posses.

A distância entre realidades distintas - um comerciante, policial, um artista ou professor -, é manipulada por forças políticas que reforçam o preconceito e a ignorância em relação aos saberes da arte ou da ciência, de modo a deslegitimá-las, criminalizá-las, por meio do discurso conservador. A arte, como aquela que possui o *campo inatingível da liberdade* no que tange às formas estabelecidas das condutas, leis e convenções sociais, e, a ciência, pela posse da “verdade”, dos métodos de avaliação e confirmação de determinados dados que podem contrariar preceitos religiosos ou ideológicos, tornaram-se alvos de teorias conspiratórias no país.

---

<sup>43</sup> A disputa pelo conceito de liberdade que entra em jogo aqui, e que será aprofundada no quarto capítulo a partir da autora Wendy Brown, tenta usar a mesma arma de defesa da arte, o *Artigo 5*, que garante a liberdade de expressão artística, só que em disputa com o direito à *liberdade religiosa*.

<sup>44</sup> Movimento de extrema direita ligado ao candidato à presidência Jair Messias Bolsonaro, político declaradamente autoritário.

<sup>45</sup> A judicialização, como parte do aparelho de Estado, utilizado na *guerra de narrativas* pela extrema direita contra artistas, foi recorrente, além do desmonte sistemático das políticas culturais e instâncias estatais ligadas à cultura.

Os discursos de ódio e a censura produzidos por uma extrema direita contraditória<sup>46</sup> e bastante complexa, não busca, no seu nacionalismo latente, valorizar os saberes populares de culturas sertanejas, periféricas ou originárias, não é uma crítica baseada na elitização do discurso estético, por exemplo. Esses movimentos se baseiam na conjunção “cristianismo” - ligado a uma linha neopentecostal do sul dos Estados Unidos, os chamados evangélicos nacionalistas, que são em sua maioria supremacistas brancos - e o capitalismo. Por isso, a obsessão desses grupos por questões ligadas ao sexo e sexualidade e o uso político, mercadológico de convenções religiosas ou pautas morais. O que faz com que a *doxa* constituída pela repressão de toda e qualquer manifestação que escape a utilidade e a funcionalidade, se volte contra a arte, porque esta é potencialmente transgressora das forças subjetivas de conservação e alienação<sup>47</sup>.

### **1.3 A repressão incorporada e o superego da cultura**

Por quais caminhos pensar o sentido da repressão sobre corpo considerando seus aspectos no contexto atual? Quais são os elementos morais que se repetem por meio da repressão em diferentes sociedades e tempos históricos? Por meio de quais vínculos institucionais e políticos tais elementos são incorporados às subjetividades? Em que dimensão a arte torna-se ponto de tensão ou resistência às diferentes formas de repressão na cultura? Questões como estas emergem aqui com o intuito de dar direção, de servirem de bússola a um exercício intelectual sobre como nossa geração<sup>48</sup> ainda está às voltas com paradigmas conservadores sobre o corpo, a sexualidade e a arte.

Embora o foco dessa pesquisa não seja a origem do problema da repressão ou da censura, o fato desses elementos estarem presentes desde a constituição mais íntima do sujeito até as bases da civilização, atravessando gerações e se modificando com relação às novas

<sup>46</sup> Isabela Kalil, antropóloga brasileira, membro do *Observatório da extrema direita* (plataforma de pesquisa dedicada a monitorar e analisar ideias, movimentos, partidos e lideranças de extrema direita), diz que essa a nova extrema direita não se restringe a uma classe social, e não pode ser facilmente definida. Mais informações em: <<https://www.oedbrasil.com.br/>>. Acesso em 21 dez. 2023.

<sup>47</sup> O termo alienação é empregado aqui a partir da perspectiva marxista tendo em vista a perda de reconhecimento de si com relação ao trabalho como estrutura de dominação.

<sup>48</sup> Geração Y ou 'millennial': os nativos digitais. Também conhecidos como nativos digitais, os millennials são os nascidos entre 1982 e 1994, e a tecnologia faz parte de seu dia a dia: todas as suas atividades passam por meio de uma tela.

técnicas, e ainda assim, preservando valores de sociedades anteriores, se faz oportuno retornar às teorias elementares dedicadas a uma compreensão do sujeito e das sociedades modernas.

Freud foi um dos principais responsáveis por investigar, por meio da metapsicologia, como as formas de repressão na cultura tornavam-se patologias. No texto *O mal-estar na cultura*, o autor retorna às condições que opõem um Eu/*Self* a um 'objeto', ou a um 'fora' a exemplo da experiência de um lactente que ainda não diferencia o seu Eu do mundo externo. As condições de prazer ou desprazer sensoriais que formam as primeiras experiências de vida são exemplificadas por ele a partir da relação do bebê com o seio materno, onde se daria uma das primeiras rupturas de vínculo prazeroso.

O reconhecimento de um fora seria dado por frequentes e inevitáveis sensações de dor e desprazer, assim “as fronteiras do Eu-de-prazer primitivo não podem escapar à retificação pela experiência” (Freud, 2020, p. 309). O complexo de castração na teoria de Freud, da primazia fálica da função paterna, não se trata de um corte literal no corpo, mas no vínculo prazeroso. Essa operação ligada ao mito de édipo, ao parricídio e o estádio do espelho de Lacan (1998), onde se daria uma imagem estruturante do Eu, é uma lei que rompe a ilusão de uma identidade completa, além de ser também um corte na operação fantasiosa do ideal de Eu, e do Eu ideal.

Segundo Freud, a *família pré-histórica* surge como uma necessidade, uma economia ligada ao domínio da natureza, em que a figura do pai se estabelece como autoridade castradora e a revolta dos filhos contra o pai, ou o parricídio, produzem a culpa. O elemento cultural surge quando há a necessidade de renúncia dos impulsos libidinosos e agressivos para um acordo entre eles pelo bem da comunidade. “Essa substituição do poder do indivíduo pelo da comunidade é o passo cultural definitivo [...] A próxima exigência cultural, é, portanto, a da justiça” (Freud, 2020, p.344).

Nesse sentido, esse pai simbólico, que produz uma ruptura na formação do sujeito, teria a função de unir o desejo e a lei. A ruptura que vai apontar para o sujeito desejante é também o que constitui o superego produtor da cultura, dos desejos de ordem, das leis que colonizam, da censura. A partir dessa perspectiva da psicanálise tradicional, pode-se dizer que a formação do ego e do superego é inerente à criação da civilização tendo em vista a censura do princípio de realidade sobre o princípio do prazer.

A agressão é introjetada, interiorizada, mas, na verdade, é enviada de volta para o lugar de onde veio, portanto, é voltada contra o próprio Eu. Lá, ela é assumida por uma parte do Eu, que se opõe ao restante como Supereu, e então, como “consciência moral”, exerce contra o Eu essa mesma

disponibilidade rigorosa para a agressão, que o Eu teria, com prazer, saciado em outros indivíduos, desconhecidos a ele. [...] A cultura lida, portanto, com o perigoso prazer de agressão do indivíduo, enfraquecendo-o, desarmando-o e vigiando-o, por meio de uma instância em seu interior, como se fosse a ocupação de uma cidade conquistada (Freud, 2020, p. 377).

[...] a consciência moral (mais exatamente: o medo que mais tarde se torna consciência moral) é na verdade, a causa da renúncia pulsional, mas que mais tarde a relação se inverte. Toda renúncia pulsional se torna, a partir de agora uma fonte dinâmica da consciência moral, cada nova renúncia intensifica sua severidade e intolerância, e se apenas pudéssemos colocar isso em consonância com a história da origem da consciência moral, tal como a conhecemos, seríamos tentados a admitir a seguinte tese paradoxal: a consciência moral é a consequência da renúncia pulsional; ou a renúncia pulsional (que nos é imposta de fora) cria a consciência moral, que então exige mais uma renúncia pulsional (Freud, 2020, p. 384).

Para Freud é impossível escapar à repressão. A formação do Eu no encontro com a cultura é fundamentalmente repressiva. Ele fala ainda do superego da cultura como uma dimensão expandida dos interditos na formação do ego. Assim, se o superego tem a função de reprimir os instintos primitivos com base nos valores morais e culturais, a cultura exige ainda uma introjeção da agressividade que por conseguinte produzirá culpa. “O Supereu-da-cultura, inteiramente como o do indivíduo, coloca severas exigências ideais, cuja falta de observância é castigada com a angústia da consciência moral” (Freud, 2020, p.400). Assim, a violência da repressão sobre os fluxos desejantes das primeiras experiências de vida retornam como recalque e agressividade em operações que estruturam a sociedade.

O conceito de recalque, no que tange o pensamento conservador e autoritário, foi bastante abordado por intelectuais populares em jornais e redes sociais nos últimos anos para pensar a proliferação de discursos de ódio contra as minorias. *A revanche dos ressentidos*, como apontou Eliane Brum (2018) numa matéria<sup>49</sup> publicada logo após a eleição de Bolsonaro, se apresenta na forma de negação do outro, no desejo de extermínio do outro, como parte das disposições ativas e discursivas dos que se identificavam com a figura autoritária daquele que seria o novo presidente em 2019.

O sentimento de poder, proveniente da legitimação do uso da violência contra o outro, é adubo para o fascismo. Isto se dá, principalmente, quando a legitimação é incorporada por aqueles que não estão num lugar de poder em termos econômicos, e se agarram a uma autoridade moral fantasiosa. Estes sujeitos recebem, como garantia, uma posição imaginária de conforto e estabilidade social-subjetiva. Se os recalques ou

---

<sup>49</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/06/opinion/1541508597\\_737258.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/06/opinion/1541508597_737258.html)>. Acesso em 28 nov. 2022.

ressentimentos não encontram modos de sublimação, a partir de um sentido ético, que não estejam baseados na dominação pelo trabalho ou no lazer imposto pela lógica da indústria cultural, estes se convertem em forças reativas e de morte.

Na psicanálise freudiana, o elemento da repulsa está ligado ao desejo e com um sentido de autopreservação. O estranho é, ao mesmo tempo, familiar: ao passo que desestabiliza o ‘eu’, é parte de algo oculto, reprimido no sujeito pela cultura. A arte, por estar muito relacionada ao campo do prazer no senso comum, se opõe ao campo do dever. Logo, num contexto autoritário e de desencanto, a realidade incide não apenas nas capacidades de abstração, mas também na inibição do prazer e do não reconhecimento de prazer no dever, no trabalho.

Para Bataille (2013), o que funda a experiência humana é o interdito, o tabu, e o mundo do trabalho torna o ser descontínuo quando direciona os instintos sexuais ou a libido para o trabalho. Bataille sugere que há sempre um jogo de dependência entre interdição e transgressão, contudo, no âmbito do poder, existe a *transgressão organizada*: as guerras, a suspensão de leis e o extermínio de pessoas pelo Estado como exemplos dessa dimensão institucionalizada da transgressão.

Em *A estrutura psicológica do fascismo*, Bataille afirma que a base da homogeneidade social está para a produção, assim como a heterogeneidade está para o encontro da oposição extrema das formas, “entre formas elevadas e imperativas e formas miseráveis” (Bataille, 2003, p.152). A partir dessa compreensão, ele propõe o conceito de “informe”, que pode ser pensado como um operador de desarticulação de aspectos reguladores das formas, que, assim como o conceito de heterologia, produzem formas de repulsa. Nesse sentido, aquilo que é informe/heterólogo se constitui pelo encontro radical ou escatológico de opostos e pode ser pensado na estética<sup>50</sup> ou na política.

A figura de políticos que são conservadores e ao mesmo tempo corruptos, ou pedófilos ou assediadores, também representam a transgressão do poder pelo encontro radical de opostos. A obsessão sobre a sexualidade em contextos de repressão política, traz à tona muitos dos valores de uma sociedade, um exemplo disso é criminalizar o aborto com um discurso pela vida e, por outro lado, deixar morrer ou passar fome milhares de mulheres e crianças.

---

<sup>50</sup> O conceito de ‘informe’ em Bataille, no campo da estética, da arte, tem um sentido ‘positivo’, uma vez que desarticula estruturas normativas de poderes instituídos.

Com os ataques e censuras contra os artistas, que abordarei de forma mais contundente no segundo capítulo, a nudez e questões de gênero na arte foram tratadas como coisas mais repulsivas que a própria violência do Estado e da polícia contra pessoas negras ou indígenas, da escravização de pessoas, do abuso sexual contra crianças que ocorre em instituições religiosas ou nas famílias, do assassinato de mulheres e pessoas LGBTQIA+. Na mentalidade conservadora de muitos brasileiros, uma *criança viada*<sup>51</sup> tornou-se mais perigosa que uma pessoa com arma na mão, ou ainda, uma criança ao lado da mãe que interage com uma obra contendo nudez, é, por meio da manipulação de conteúdos na internet, vítima de um suposto evento patrocinado de pedofilia. Ao mesmo tempo, essa repulsa parece ser utilizada como um véu que ofusca os desvios éticos de quem as manifesta, da corrupção ou de abusos sexuais, por exemplo.

Lembro-me aqui do caso dos *filhos de Itaipú* onde a prostituição, o abuso de mulheres e o abandono de crianças, foram colocados a serviço de projetos econômicos alinhados à ditadura militar e sustentado por ela. Ou ainda: “A fala do presidente Jair Bolsonaro (PL) durante um podcast esportivo, sobre ter “pintado um clima” com meninas de 14 anos quando ele visitou uma comunidade de imigrantes venezuelanos no Distrito Federal. O assunto causou polêmicas que trouxeram à tona outros episódios de envolvimento com pedofilia de figuras ligadas ao bolsonarismo. Nas redes sociais, foi recuperado o caso de condenação de Fred Pontes, um bolsonarista ferrenho que era presidente da *Associação Nacional de Conservadores* (ACONS), sentenciado em 2019 a seis anos de reclusão por ter abusado sexualmente de uma menor que tinha 10 anos à época do crime, ocorrido no ano de 2009.<sup>52</sup>

Tendo em vista que para sustentar os ideais da propriedade privada e de dominação da natureza, a estratificação social deve ser mantida e controlada, também a violência represada no íntimo se converte em força reacionária em âmbito social quando tais ideologias de mundo com as quais os indivíduos se identificam - identificação que define sua percepção de si - são abaladas.

<sup>51</sup> Expressão utilizada pela comunidade gay para afirmar suas existências mesmo na infância, onde ocorre a descoberta da sexualidade e muitos conflitos provenientes da repressão moral-social. Essa expressão também foi utilizada em obras de arte que foram alvos de ataques nos últimos anos, como: a peça de teatro de Vinícius Bustani e Paula Lice e a exposição Queer museu ambas censuradas de diferentes maneiras por conterem imagens de crianças homossexuais ou denúncia à pedofilia, as quais foram manipuladas como sendo uma apologia à pedofilia e “ditadura gay” ou “ideologia de gênero”.

<sup>52</sup> Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/2022/10/15/relembre-casos-relacionados-pedofilia-ligados-bolsonaristas-124929.html>>. Acesso em 19 de out. 2022

Dessa forma, a dimensão ética é manipulada para impor uma noção de liberdade que legitima a eliminação do outro e todos os elementos de negação à conformação dessas estruturas violentas serão tratados como artefatos de desordem. A neurose social se intensifica entre um sentido de tradição e modernização técnica e econômica do mundo com base num monopólio da violência por parte de uma categoria social dominante.

#### **1.4 A arte desafia o princípio da razão?**

Herbert Marcuse, autor muito lido por intelectuais brasileiros nos anos 60, orientador de Ângela Davis, engajado nos movimentos estudantis e antifascistas nos EUA durante seu exílio na Segunda Guerra Mundial, é pouco lembrado se comparado com seus contemporâneos da Escola de Frankfurt como Adorno e Benjamin. Seu pensamento, no entanto, foi tão importante quanto o dos seus colegas e oferece conceitos fundamentais sobre a dimensão repressiva no processo civilizatório e o potencial revolucionário da arte.

Marcuse (2018) retoma as teorias freudianas no livro *Eros e Civilização* e diz que “a repressão é um fenômeno histórico” (Marcuse, 2018, p. 13) e que “a consciência, a mais querida agência moral do indivíduo civilizado, surge-nos impregnada do instinto de morte” (Ibidem, p.40). O autor associa, nesse trabalho, marxismo e psicanálise para compreender os aspectos de violência constituintes da sociedade e a possibilidade de uma dimensão política libertária a fim de produzir um pensamento revolucionário, tendo em vista o fracasso da noção de progresso. A questão que se apresenta de forma marcante na sua obra, em termos gerais, é: seria possível a produção de uma sociedade que não fosse baseada na repressão e violência?

A partir de uma perspectiva crítica, Marcuse (1975) conjuga as noções do materialismo histórico e dialético de Marx e Engels e a psicanálise freudiana. A visão de Marx e Engels, consiste na ideia de que as condições materiais formam a consciência e a história da humanidade evoluí com as condições materiais de produção de riqueza, e, que a realidade deve ser analisada como um todo, considerando as contradições e a mutabilidade da matéria. Já a psicanálise Freudiana é considerada por Marcuse como sendo uma psicologia social a partir da individual, este entendimento se dá principalmente a partir da obra o *Mal estar na civilização* - por propor que os indivíduos são adversários por natureza da vida social porque o caráter civilizatório se dá por renúncias instintuais, por um processo constante de

repressão das características pulsionais e instintivas, sendo dois movimentos instintuais, de um lado *eros*, pulsão de vida, busca pelo prazer, e do outro *thanatos*, pulsão de morte, desejo de uma vida anterior as repressões da sociedade.

Para o autor:

[...] se Freud justifica a organização repressiva dos instintos pelo caráter irreconciliável do conflito entre princípio de prazer e o princípio de realidade, expressa também o fato histórico de que a civilização progrediu como dominação organizada (Marcuse, 2018, p. 27).

Desse modo:

[...] a pressão e a privação foram, pois, justificadas e afirmadas; converteram-se nas forças dominantes e agressivas que determinavam a existência humana. Com sua crescente utilização social, o progresso tornou-se, necessariamente, uma repressão progressiva (Marcuse, 2018, p.90).

Em Freud, a civilização se constrói pelo controle, por meio da repressão da agressividade, dos impulsos e instintos do prazer que precisam ser contidos para que tenhamos condições de convivência, pelo benefício social e coletivo. Ocupamos essa tensão com o trabalho, que aparece suplantando o impulso de *Eros*, para que dirijamos nossas energias pulsionais para produtividade material da sociedade. É a partir dessa relação entre 'princípio de prazer' e 'princípio de realidade' que Marcuse irá propor os conceitos de 'mais-repressão' e 'princípio de desempenho'.

a) mais-repressão: as restrições requeridas pela dominação social. Distingue-se da repressão (básica): as “modificações” dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização. b) princípio de desempenho: a forma histórica predominante do princípio de realidade (Marcuse, 2018, p. 27).

A repressão do princípio de prazer, condição civilizatória em Freud, se apresenta na teoria de Marx pelo trabalho alienado que pode ser definido como a falta de identificação com o trabalho que tira do sujeito a possibilidade de prazer na relação com seu fazer. Assim, além da repressão que estabelecemos uns com os outros, nós criamos uma relação com o trabalho alienado que se constitui na forma de 'mais repressão', a dominação por meio do trabalho. Nesse sentido, a sociedade capitalista faz uma inversão. Com o capitalismo abrimos mão do princípio da realidade pelo princípio da produtividade. Nossa consciência é performada pela ideia de que somos produtivos, operamos a partir dos parâmetros de: quantidade, velocidade,

competitividade, etc., constituindo assim o que Marcuse chamou de 'princípio de desempenho' à serviço das classes dominantes.

Marcuse, assim como outros pensadores da sua geração, acreditava que seria possível fazer uma revolução através da tecnologia e da técnica, como parte do aparato emancipatório, potencializando a consciência de si para um maior desfrute da vida e de igualdade de direitos. No entanto, como as mentes já estariam amortizadas pela lógica do princípio do desempenho, essas técnicas estariam sendo usadas como instrumento de morbidez da espécie humana, favorecendo as classes dominantes. Marcuse percebe essa contradição e sugere um outro caminho para pensar a emancipação<sup>53</sup>: novos focos de resistência e revolução para a classe trabalhadora.

E a partir dessas evidências, ele insistirá no papel dos estudantes e dos artistas no processo revolucionário e, principalmente, no caráter revolucionário da arte; sugerindo a necessidade de uma mobilização que precisava acontecer na esfera intelectual, a partir de uma ressignificação do próprio pensamento. Essa ressignificação do pensamento seria possível através da crítica constante às tentativas das teorias de estabelecer projetos de mundo baseados nas próprias estruturas do Estado ou do Capital. Essa dimensão normativa era rechaçada a fim de dar lugar à possibilidade de surgimento de algo radicalmente diferente.

Nos termos de Freud: a moralidade civilizada é uma moralidade dos instintos reprimidos; a libertação destes implica um “rebaixamento” daquela, mas esse rebaixamento dos instintos superiores poderá devolvê-los a estrutura orgânica da existência humana, da qual foram separados, e a reunião é suscetível de transformar a própria estrutura. Se os valores superiores perdem seu caráter remoto, seu isolamento e hostilidade em relação às faculdades inferiores, estas poderão tornar-se livremente acessíveis à cultura (Marcuse, 2018, p. 150).

Assim, o *Eu* reprimido seria aquele que mantém a engrenagem reproduzindo a repressão. Por sua vez, a revolução potencializaria o rompimento das repressões do instinto de *eros* na cultura, uma vez que a técnica emancipa, e, na medida que a posse do eu possibilita a liberdade, não havendo mais submissão ao princípio do desempenho de um sistema dominante. Então, é possível relacionar o trabalho com o prazer<sup>54</sup>, que por sua vez, é um desvio da lógica do consumo. Nessa direção, o sujeito se engaja na construção de uma sociedade não repressiva.

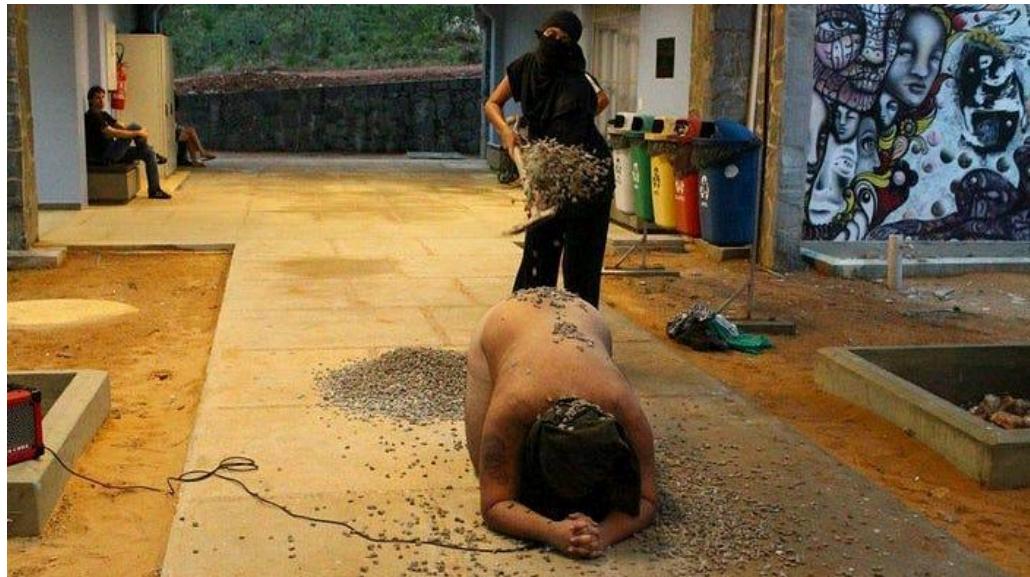
---

<sup>53</sup> "Na obra de Marcuse, pode-se perceber uma crescente ênfase no caráter produtivo da sensibilidade nas determinações do real, o espaço da razão é circunscrito por leis simbólicas em cuja elaboração a sensibilidade desempenha um papel ativo" (Kangussu, 2008, p. 13).

<sup>54</sup> Essa relação entre trabalho e prazer é apropriada pelo capitalismo na era digital, minando, de certa forma, a possibilidade emancipatória dessa perspectiva.

Para Marcuse, esse processo de transformação das estruturas seria, ao mesmo tempo, pessoal e político. Compreende-se com isso que a arte opera constantemente nesse limiar entre o pessoal e o político quando evidencia as possibilidades de imaginação político-estética suprimidas pela moralidade civilizada. Mas, então, como a arte contemporânea brasileira vem tensionando aspectos normatizantes e repressores na sociedade?

Figura 7 - Jota Mombaça em performance



Fonte: Yanna Medeiros (2014)

Estou de quatro, nu, num corredor da universidade federal. Algumas pessoas passam rápido, outras param e se posicionam, curiosas, para assistir a ação que se segue: um corpo desidentificado, vestido preto da cabeça aos pés, com uma pá, pega pedras de uma pilha e as arremessa sobre mim. [...] Jota Mombaça pode ser chamado Monstrx pode ser chamado K-trina Erratik. Estuda descentramentos, compõe pop guerrilhas e gosta de moléculas (Mombaça, 2014)<sup>55</sup>.

A arte contemporânea brasileira, assim como em outros lugares do mundo, reflete uma diversidade de questões e temas que são influenciados por contextos sociais, políticos, culturais e econômicos em constante evolução. Nos últimos anos, algumas questões têm sido especialmente presentes na produção de arte contemporânea no Brasil, como: identidade e diversidade cultural. Artistas contemporâneos frequentemente exploram questões relacionadas à identidade, à diversidade étnica, à herança afro-brasileira, indígena e LGBTQ+, questões

<sup>55</sup> Fragmento do texto *Pornô sob os escombros - sobrevivendo ao colapso colonial* de Jota Mombaça".

Disponível em:

<<https://medium.com/revista-rosa-5/porno-sob-os-escombros-sobrevivendo-ao-colapso-colonial-4ba7cf57dcbe>>. Acesso em 9 out. 2023.

sociais e políticas, meio ambiente e sustentabilidade, urbanização e transformação urbana, o impacto da tecnologia na sociedade, o deboche e a ironia em torno da moralidade, de dogmas, etc.

Muitos artistas revisitam eventos históricos, memórias coletivas e narrativas pessoais para questionar a construção da história oficial e explorar o passado do Brasil de modo a produzir uma crítica à colonialidade, por exemplo. Essas e outras questões ficam expressas em revistas, prêmios de arte (como o prêmio *PIPA*), eventos e curadorias em arte contemporânea (*Rumos Itaú*, entre outros). Mesmo que implicada em contextos geracionais e de mercado, é importante ressaltar que arte contemporânea no Brasil é altamente diversa e reflete a singularidade dos artistas.

Esgotar o colapso colonial é uma questão de sobrevivência. Conduzi-lo a um limite, acelerar suas convulsões, forçá-lo à ruína e desertá-la. Enquanto as cidades camuflam a miséria que produzem, higienizando paisagens, os corpos só podem ser experimentados em confinamento, percorro trajetórias avessas, confundo a geografia com meus passos trocados, escorrendo, rastejando, vazando pelas brechas. Eu desconfio que há algo fluindo paralelo aos esgotos, em circuito expandido, nas sendas sujas da cidade, e é isso que persigo: a gosma da cidade, resíduo da cidade, a porra contaminada fecundada nos baldios da cidade. Para infeccionar desejos com delírios mutantes; desobedecer regras básicas — higiene, bom senso, civilidade; afundar a “saúde dominante” com gestos à borda — meu sexo público, minha genitália murcha; escavar o pornô sob os escombros; e, pelo prazer da anomalia, ferver o pulso da precariedade (Mombaça, 2014)<sup>56</sup>.

As palavras de Jota Mombaça neste texto podem ser consideradas parte estratégica de um manifesto de arte contemporânea brasileira se considerarmos a produção estética de corpos dissidentes que vem compondo de modo radical e complexo, entre margens e centro do mercado de arte, revoluções políticas. O dizer performativo de Mombaça, bem como de muitos outros artistas que não cabem aqui, compõem com essas palavras como parte de um processo de criação artística que é também a criação de outro mundo.

Considerando as dimensões ético-estético-políticas dadas pela arte contemporânea no atual contexto brasileiro, retomamos a perspectiva de Marcuse ao considerar a importância da arte no processo revolucionário, como instância que revoluciona também a dimensão do pensamento científico e filosófico estabelecidos.

---

<sup>56</sup> Fragmento do texto *Pornô sob os escombros - sobrevivendo ao colapso colonial*. Disponível em: <<https://medium.com/revista-rosa-5/porno-sob-os-escombros-sobrevivendo-ao-colapso-colonial-4ba7cf57dcbe>>. Acesso em 9 de out. 2023.

Historicamente, a natureza foi considerada como instância a ser dominada, sobretudo a natureza interna. Atingindo o patamar de progresso técnico-científico em que o mundo se encontra na segunda metade do século XX, Marcuse propõe a possibilidade de uma articulação não-hierarquizada entre natureza e razão. Por trás desse pensamento há a tese de que razão e natureza estão intrinsecamente ligadas: a natureza humana é vista como enteléquia cujo *telos* – efetivar sua racionalidade – ainda não foi alcançado, e não há garantias de que o será justamente em razão da permanência da cisão hierarquizada entre razão e natureza, considerada inimiga a ser subjugada (Kangussu, 2008, p.12).

Se pensarmos que as artes tensionam os limites entre o inconsciente e a realidade, elas escapam ao controle da racionalidade instrumental. E no caso das artes do corpo existe ainda o próprio corpo enquanto matéria subjetiva e político-estética, com suas ações, gestos, movimentos, e a linguagem, produzindo sentidos e significâncias complexas no que tange às formas convencionais de comunicação.

A dança, enquanto manifestação artística humana, cria tensões sobre condições normativas da própria linguagem na cultura, se situa nos limiares do erotismo, da sexualidade, da organicidade, das convenções, da técnica, da disciplina e dos *devires* que podem desestabilizar o sistema *antropo-falo-ego-logocêntrico* (Rolnik, 2018). E essas tensões, se partirmos do pressuposto da repressão sobre o corpo, atravessa de forma ainda mais intensa linguagens como a dança, teatro<sup>57</sup> e performance.

As artes do corpo, entendidas como um espaço de abertura e tensionamento político de estruturas convencionais da linguagem e dos gestos, representativas ou não, conversam de forma ainda mais intensa, ao meu ver, com o que Marcuse propõe sobre 'alienação da arte' nos processos de emancipação do sujeito. Para ele, essa alienação produzida na arte é em si política: possibilita o ócio, democratiza o privilégio da fruição e experimentação estética dada apenas ao sujeito burguês.

Tendo em vista a inferiorização (âmbito teológico) ou hipersexualização (âmbito capitalista) sobre o corpo, as artes do corpo parecem incidir exatamente nesse ponto entre natureza e razão. Ser o corpo o principal meio de expressão estética, é de partida, um corte na hierarquia entre razão e natureza, uma vez que não há um objeto de distanciamento entre obra e artista nas artes do corpo: obra, sujeito e acontecimento, forma e força, subjetividade e fisicalidade se produzem num só corpo e em tempo real.

---

<sup>57</sup> O teatro se submetido a textualidade, linear e consagrada, dificilmente terá o corpo como principal vetor político estético, portanto, considero as tensões sobre a cultura produzidas pela performance e por algumas danças ainda mais proeminentes.

## 1.5 A arte não é útil

*"Como se "civilizar-se" fosse um destino. Isso é, uma religião da civilização. Mudam o repertório, mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra".*

(Ailton Krenak)

Segundo Kangussu (2008) no texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, “Marcuse revela as articulações da esfera política com a estética” (Kangussu, 2008). Para a autora, o texto pode ser lido como:

[...] uma espécie de arqueologia do caráter ideológico da cultura. Partindo da relação necessária entre cultura e práxis no mundo clássico, o texto revela como a primeira foi se distanciando da segunda por meio de um movimento de abstração que a aprisionou num mundo ideal. [...] O mundo do verdadeiro, do bom e do belo é considerado um mundo ideal na medida em que se situa mais além do universo da satisfação das necessidades (Kangussu, 2008, p.23).

A arte faz um desvio em relação ao 'princípio de desempenho' quando impõe sua própria lógica de não funcionalidade. A arte não é útil enquanto manifestação humana, por assim dizer, os mecanismos de apropriação da arte pelo mundo capitalista se empenham em torná-la mais um artefato industrial de consumo e enfraquecem o elemento revolucionário que ela possui *à priori* no sentido de deslocar o sujeito de sua realidade pautada no trabalho repetitivo e sem sentido.

Marcuse defende a ideia de 'alienação da arte' não como algo que retira do sujeito sua consciência política, como no conceito de alienação presente em Marx, mas sim como elemento disruptivo e revolucionário, porque oferece ao sujeito outras dimensões do real. A fantasia, a imaginação, a ficção e o inconsciente como forças informes, capazes de produzir uma consciência emancipada sobre si em relação ao mundo, e, esse movimento seria capaz de produzir um sentido de negação ao estabelecimento das coisas, em outras palavras, o distanciamento da realidade, a capacidade de abstração por meio da arte seria inevitavelmente de ordem política.

No ensaio *A dimensão estética*, Marcuse propõe uma crítica à ortodoxia predominante na perspectiva estética marxista que atribui à arte uma função política e

ideológica que enfatizava o caráter de classe da arte. De outro modo, Marcuse vê o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética, e, sugere que:

(...) em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra essas relações na medida em que as *transcende*. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência (Marcuse, 2016, p.9).

E continua:

Se tem algum sentido falar de arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como forma que deveio conteúdo. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatisada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança (Marcuse, 2016, p.11).

O 'quanto mais imediatamente política' de que Marcuse fala está relacionado à dimensão de aproximação ou reafirmação de uma realidade que pode surgir apenas enquanto denúncia na arte, mas não no sentido de avivar as potencialidades reprimidas dos homens e da natureza. Porque para ele, a função crítica da arte, a sua contribuição para a luta pela liberação, reside na forma estética. Contudo, há aqui uma complexidade que merece ser discutida uma vez que, pode-se dizer, existe uma corrente estabelecida sobre a arte política, como aquelas que expressam de maneira explícita, uma denúncia. E mais recentemente ela tem sido principalmente uma arte que afirma os traços identitários como afirmação da existência política das minorias.

O crítico de arte Hal Foster em *O retorno do Real*, faz um paralelo com o texto *O autor como produtor* de Walter Benjamin, para sugerir que o novo paradigma da arte política é *o artista como etnógrafo* (Foster, 2014, p. 158), e, que haveria, portanto, um desvio sutil entre o sujeito definido em termos de classe econômica (burguesia - proletariado, nos termos de Benjamin) para o sujeito definido em termos de identidade cultural. “Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo”(Foster, 2014, p. 160) Segundo ele, nesse novo paradigma da arte, o outro cultural, pós-colonial, subalterno, 'esse fora' seria o ponto a partir do qual a cultura dominante seria transformada, ou ao menos subvertida.

Mas voltando a Marcuse, o que ele propõe é que “a forma estética constitui a autonomia da arte relativamente ao dado” (Marcuse, 2016, p. 19), e que, “no entanto, esta

dissociação não produz uma ‘falsa consciência’ ou mera ilusão, mas antes uma contraconsciência: a negação da atitude realístico-conformista” (Marcuse, 2016, p. 19).

A tese básica de que a arte deve ser um fator de transformação do mundo pode facilmente tornar-se no contrário, se a tensão entre arte e práxis radical diminuir de modo que a arte perca a sua própria dimensão de transformação. Um texto de Brecht exprime muito claramente esta dialética. O próprio título revela o que acontece quando as forças antagônicas da arte e da práxis se harmonizam (o texto intitula-se: “A arte de representar o mundo de modo a dominá-lo”). Mas mostrar o mundo transformado como dominado significa obscurecer a diferença qualitativa entre o novo e o velho. O objetivo não é o mundo dominado, mas o mundo liberado. Como que reconhecendo este fato, o texto de Brecht começa: “as pessoas que querem mostrar o mundo como um possível objeto de dominação são aconselhadas à partida a não falar de arte, a não reconhecer as leis da arte, a não aspirar à arte.” Por que não? Será porque não diz respeito à arte retratar o mundo como objeto possível de dominação? A resposta de Brecht é: porque a arte é “um poder equipado com instituições e especialistas eruditos que só relutantemente aceitariam algumas das novas tendências. A arte não pode ir mais longe sem deixar de ser arte”. No entanto, diz Brecht, “os nossos filósofos não precisam renunciar por completo ao uso dos serviços da arte, porque será, sem dúvida, uma arte de representar o mundo na forma de dominá-lo”. A tensão essencial entre arte e a práxis é assim resolvida através do jogo magistral sobre o duplo significado da “arte”: como forma estética e como técnica (Marcuse, 2016, p. 38).

A necessidade da luta política foi, desde o princípio, um pressuposto de crítica da estética marxista levada a cabo por Marcuse. A estética marxista funda-se precisamente na concepção da arte como modo peculiar do reflexo da realidade objetiva. Para Marx, a arte também era determinada pelos meios de produção, então para pensar uma arte não burguesa que não contribuísse com os modos de alienação do capitalismo, ela precisaria estar engajada num plano ideológico de luta política em direção a uma revolução do proletariado. Para isso, Marx se afasta da concepção hegeliana do artista como gênio para pensá-lo nos termos do materialismo histórico e compreendê-lo como parte integrante da economia. Como consequência disso, Marx não só faz uma crítica da estética transformada em produto, como de alguma maneira estabelece, para esta estética, uma função ideológica anti-burguesa.

Em contraste com o conceito marxista, que assinala a relação do homem consigo mesmo e com o seu trabalho, na sociedade capitalista, a *alienação artística* é a transcendência consciente da existência alienada – uma alienação de nível superior ou interposta. O conflito com o mundo do progresso, a negação da ordem dos negócios, os elementos antiburgueses na literatura e arte burguesas não decorrem da inferioridade estética dessa ordem nem da reação romântica – nostálgica consagração de uma fase da civilização que desaparece. “Romântico” é um termo de difamação condescendente facilmente aplicado a posições depreciativas de *avant-garde*,

da mesma forma como o termo “decadente” com muito maior frequência denuncia os traços genuinamente progressistas de uma cultura que se extingue do que os fatores reais de decadência. As imagens tradicionais de alienação artística são de fato românticas tanto quanto estão em incompatibilidade estética com a sociedade que a suprime. A grande arte e literatura surrealistas das décadas de 1920 e 1930 ainda a recuperaram em sua função subversiva e libertadora (Marcuse, 1973, p. 72).

Para Marcuse, a perspectiva marxista estabelece uma função à arte, que por sua implicação com a realidade poderia reduzir as suas potencialidades de não apenas representar o mundo, mas de criar outros mundos, e, para isso, ela precisa manter o seu sentido de libertação das lógicas que determinam e oprimem a vida social. Em outras palavras, o sentido revolucionário da arte contra as formas de dominação residiria na sua capacidade de transcender a realidade e o 'princípio de desempenho', assim:

A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i.e., dos que estabeleceram) para *definir* o que é *real*. Nesta ruptura, que é a formação estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade. [...] o mundo da arte é o de outro *Príncípio de realidade*, de alienação – e só como alienação é que a arte cumpre uma função *cognitiva*: comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; *contradiz* (Marcuse, 2016, p. 19).

Se em Marx a arte é reflexo de uma realidade objetiva, e tudo o que não for isso é arte burguesa ou alienante, em Marcuse, pelo contrário, a capacidade da arte em produzir um deslocamento dessa realidade dominadora é seu potencial revolucionário. A alienação em Marcuse surge como potência e não como enganação ou ausência de consciência, mas como imaginação e razão emancipadas do domínio da exploração, ou seja, a relação entre arte e política não necessita de uma representação direta da realidade para que haja identificação com o povo. É justamente no movimento de abstração que a arte produz em si e para o outro que ela manifesta sua força política.

O entendimento político da arte que Marcuse propõe, conflita com perspectivas já bastante estabelecidas da relação entre arte e política como sendo aquela que imprime a violência da realidade na experiência estética. De fato, num país como o Brasil, essa dimensão é compreensível, uma vez que a violência política atravessa de tal maneira a experiência de vida que a produção estética se torna o espaço de oposição literal, de denúncia e 'sublimação' dessas formas de violência. Mas ainda assim, há o sentido da contranarrativa às formas de repressão pela própria dimensão estética no seu caráter libertador. Em países onde a desigualdade social é gritante, a arte responde a um soterramento produzido pelo 'princípio de realidade'.

Soma-se a isso o caráter totalitário presente em algumas sociedades em que a capacidade de abstração é enfraquecida e manipulada por teorias conspiratórias e pelo pânico moral. O pensamento militar ou conservador, ao se limitar a uma lógica do tipo  $a + b = c$ , considera qualquer variável que não se coadune com sua lógica como incompreensível ou tola, portanto sem utilidade. Segundo Krenak (2020), “a vida não é útil”, no sentido utilitário, então se a direção ética da arte for pela vida, ela criará brechas e inutilidades revolucionárias para um outro sentido político de vida.

Contudo, como é possível abstrair a disposição social da arte enquanto campo em relação às instituições e a economia? Marcuse, a partir de Brecht, fala do jogo magistral sobre o duplo significado da arte: como forma estética e como técnica. A não utilidade da arte, seu caráter emancipatório esbarra no princípio de realidade baseado na dominação e exploração da vida.

E o caminho é o progresso: essa ideia de que estamos indo para lá, e vamos largando no percurso tudo que não interessa, o que sobra, a sub-humanidade - alguns de nós fazemos parte dela. [...] Estamos sendo lembrados de que somos tão vulneráveis que, se cortarem nosso ar, a gente morre. [...] Ninguém come dinheiro (Krenak, 2020, p. 10-12).

Ninguém come dinheiro, mas o capitalismo faz pensar que até mesmo o ar pode ser comercializado. Para Marcuse (1970), a burguesia assentou seu projeto na razão e na liberdade, assim, a cultura afirmativa que pertence à era burguesa está amparada na cisão entre mundo anímico-espiritual, distinção entre cultura e civilização ou entre o belo e o ordinário.

“Civilização e cultura” não é simplesmente uma tradução da antiga relação entre o útil e o livre, entre o necessário e o belo. Ao internalizar o gratuito e o belo e ao transformá-los, através da qualidade da obrigação geral e da beleza sublime, em valores culturais da burguesia, cria-se um reino de aparente unidade e liberdade no campo da cultura em que as relações antagônicas da existência deve ser dominada e apaziguada<sup>58</sup> (Marcuse, 1970, p. 50, grifo do autor, tradução nossa).

As dimensões tanto da elitização da arte associada ao ideal burguês, da arte de entretenimento relativa à indústria cultural, quanto a arte política como relativas à perspectiva estética marxista, entram em contradição num contexto mais generalizado. Contudo deve-se

---

<sup>58</sup> “Civilización y cultura” no es simplemente una traducción de la antigua relación entre lo útil y lo gratuito, entre lo necesario y lo bello. Al internalizar lo gratuito y lo bello y al transformarlos, mediante la cualidad de la obligatoriedad general y de la belleza sublime, en valores culturales de la burguesía, se crea en el campo de la cultura un reino de unidad y de libertad aparentes en el que han de quedar dominadas y apaciguadas las relaciones antagónicas de la existencia (MARCUSE, 1970, p. 50).

considerar que elas ressurgem enquanto recalque no discurso de ataque, falas como: “Isso não é arte!”, “Vai pra Cuba!”, “Isso é maluquice!”, “Ganham pra não fazer nada!”<sup>59</sup> entre outras, sugerem uma noção da arte ligada ao entendimento conservador da arte em que um entendimento particular dos termos belo e sublime são mais apropriados para definir-se arte. Esse modo de compreender arte produz um desprezo pela arte moderna e a vê como degenerada, assim como a arte contemporânea e conceitual. As produções de arte contemporânea tornam-se, então, destinadas a poucos especializados, e a arte engajada, entendida como protesto, por vezes bem assimilada pelo mercado de arte, é, em um contexto de conflito de narrativas, considerada parte de uma "ditadura cultural marxista".

Segundo Marcuse, na sociedade unidimensional administrada pelo capitalismo há uma falsa noção de liberdade, os sujeitos tornam-se incapazes de reivindicarem a sua subjetividade, sua interioridade. Na sociedade industrial, “o aparato produtivo tende a tornar-se totalitário no quanto determina não apenas as oscilações, habilidade e atitudes socialmente necessárias, mas também as necessidades e aspirações individuais” (Marcuse, 1973, p.18).

No entendimento de Marcuse sobre as novas formas de controle, “uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho de progresso técnico” (Marcuse, 1973, p.23). A reificação da arte aparece na obra de Marcuse através do conceito *dessublimação repressiva* que chama atenção para o modo como as noções emancipatórias produzidas na e pela arte são apropriadas pelo capitalismo. Em outras palavras, produz-se o risco de ser absorvido por aquilo que refuta.

O poder absorvente da sociedade esgota a dimensão artística pela assimilação de seu conteúdo antagônico. No domínio da cultura, o novo totalitarismo se manifesta precisamente num pluralismo harmonizador, no qual as obras e as verdades mais contraditórias coexistem pacificamente com indiferença. Antes do advento dessa reconciliação cultural, a literatura e a arte eram essencialmente alienação, conservando e protegendo a contradição – a consciência infeliz do mundo dividido, as possibilidades derrotadas, as esperanças não concretizadas e as promessas traídas. Eram uma força racional, cognitiva, revelando uma dimensão do homem e da natureza que era reprimida e repelida na realidade (Marcuse, 1973, p.73).

E ainda:

A tensão entre real e o possível se transfigura num conflito insolúvel, no qual a reconciliação se dá por graça da obra como *forma*: beleza como a

---

<sup>59</sup> Frases ditas em manifestações da extrema direita no Brasil no espaço público ou nas redes sociais (internet).

*“promesse de bonheur”*. Na forma da obra, as circunstâncias reais são postas em outra dimensão na qual a realidade em questão se manifesta como aquilo que ela é. Assim, ela diz a verdade sobre si mesma; sua linguagem deixa de ser a da decepção, ignorância e submissão. A ficção subverte a experiência cotidiana, mostrando que ela é mutilada e falsa. Mas a arte tem esse poder mágico somente como poder de negação. Só pode usar sua própria linguagem enquanto são vivas as imagens que rejeitam e refutam a ordem estabelecida [...] A realidade tecnológica em desenvolvimento mina não apenas as formas tradicionais, mas as próprias bases da alienação artística – isto é, tende a invalidar não apenas certos “estilos”, mas também a própria essência da arte (Marcuse, 1973, p.74).

Essa discussão nos interessa no sentido de compreender os modos através dos quais o capitalismo se apropria do caráter de negação da arte, não apenas como produto a ser consumido, mas do seu sentido emancipatório. E, no caso dos ataques contra as artes, que abordarei ao longo desta tese, parece haver uma captura que se deu a partir da repressão. As obras de arte foram absorvidas pela disputa político-ideológica, e a censura parece produzir um tipo de economia<sup>60</sup> no contexto atual, uma vez que visibilizou políticos, artistas, empresários, produtores culturais, intelectuais numa rede que se desenhou entre a instauração do pânico moral (uso político), dos atos de resistência (artistas, organizações, etc.), e das novas mídias.

[...] e como a contradição é obra do Logos – confronto racional daquilo “que não é” com aquilo “que é” – ela deve ter um meio de comunicação. A luta por esse meio, ou antes a luta contra sua absorção pela unidimensionalidade predominante, manifesta-se nos esforços de *avant-garde* para criar um alheamento que tornaria a verdade artística novamente comunicável (Marcuse, 1973, p. 77).

Marcuse se refere, em muitos momentos dos seus trabalhos, à estética surrealista. É interessante porque é no surrealismo, início do século XX, que se deu de maneira mais explícita a relação entre arte e inconsciente e uma radicalidade da arte com relação à institucionalização da arte. Os surrealistas encontraram maneiras de negar as formas de opressão da realidade moderna, evocando imagens de sonhos, da fantasia, da reação automática, sem se preocupar com a lógica. Havia o pressuposto da liberdade e uma predisposição em lidar com elementos escatológicos, com a organicidade do humano e de transfigurações de objetos que são deslocados do seu uso comum.

Mas qual o caminho para essa libertação da não funcionalização da arte num mundo reificado? Marcuse diz ainda que há uma diminuição da energia erótica em direção a

---

<sup>60</sup> É sabido, por exemplo, que diversas obras censuradas na ditadura militar, eram ainda mais vendidas, como foi o caso do álbum *Índia* de Gal Costa, entre outros, no entanto, o contexto atual oferece outras nuances, como veremos ao longo da tese.

satisfação sexual, e que nesse sentido, a realidade tecnológica limita o alcance da sublimação. Nas palavras do próprio autor, é a “dessublimação – substituindo satisfação mediada por satisfação imediata” (Marcuse, 1973, p.82). “Esta sociedade transforma tudo o que toca em fonte potencial de progresso e de exploração, de servidão e satisfação, de liberdade e de opressão. A sexualidade não constitui exceção” (Marcuse, 1973, p.87).

[...] se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo - como se começa a conhecer - e também no nível do saber. O poder longe de impedir o saber, o produz (Foucault, 2012, p. 238).

Assim, o mundo reificado amplia a liberdade enquanto intensifica a dominação. Esta é a hipótese que também é muito discutida por Foucault e que dá origem ao conceito de biopoder<sup>61</sup>. Marcuse (1973) sugere ainda que a dessublimação institucionalizada parece ser um fator vital na formação da personalidade autoritária de nossa época e que o funcionalismo, ao tornar-se artístico, promove essa tendência dos *best-sellers* da opressão.

A utopia do controle foi a ideia-mestra da Modernidade: a construção de uma sociedade baseada na ordem e na Razão como forma de controlar os impulsos naturais e anti-sistêmicos, garantindo a expansão da lógica capitalista. É necessário ao pensamento crítico apontar como, para essa tendência moderna geral ou impulso de ordem, a dimensão estética sempre esteve presente como uma região a controlar. [...] estética como a esfera responsável pelos sentidos (tanto os sentidos do corpo, a percepção, quanto o sentido presente na moral) sofreu uma modificação no sentido de sua ordenação e delimitação. A utopia do controle baseia-se num impulso de ordenar/domar a esfera dos sentidos, liberando apenas sentidos “úteis” ao funcionamento da sociedade” (Brito, 2016, p.40).

Simone Brito aborda o romantismo como utopia estética presente na origem da modernidade e a modernidade como a utopia do controle. O controle da sensibilidade, com a aceleração e reificação, estabelecem os limites de uma utopia estética como fonte de liberdade, assim, “no pensamento utópico contemporâneo a estética perdeu seu lugar fundamental [...] a teoria crítica abandonou a centralidade da utopia estética e seguiu o caminho de elaboração de um discurso emancipatório com base na experiência moral” (Brito, 2016, p. 147), trata-se então, do “desencantamento da arte numa época tão drasticamente estética” (Brito, 2016, p. 146).

---

<sup>61</sup> O conceito de *biopoder* em Foucault aparece no primeiro volume da *História da sexualidade*, e se caracteriza como fundamental ao nascimento do capitalismo, através dos mecanismos de controle dos corpos, com o poder de fazer viver e deixar morrer.

Para Brito (2016), “o paradigma estético encontra severas limitações na fundamentação de uma reflexão sobre a utopia na sociedade contemporânea” (*ibidem*, p. 55). Essa afirmação me faz questionar: a arte tem encontrado meios de resistir num sentido emancipatório? Como tem se dado a produção estética no sentido da resistência aos ataques não apenas no âmbito das organizações da classe<sup>62</sup>, mas no âmbito estético? A resistência da arte que nesse contexto é capturada, institucionalizada, reificada, acontece à margem?

No texto *Reescrivendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*, Walidah Imarisha<sup>63</sup> defende que toda articulação política é ficção científica, que a luta por justiça social não pode estar submetida à condição do que é, mas sim do que pode vir a ser. Para tanto, ela diz:

É precisamente por isso que precisamos da ficção científica: ela nos permite imaginar possibilidades fora do que existe hoje. O único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem – ou sequer existam. A ficção visionária oferece aos movimentos por justiça social um processo por meio do qual explorar a criação de novos mundos (embora não seja em si uma solução – e é aí que entra o trabalho prolongado de organização comunitária). Eu propus o termo “ficção visionária” (*visionary fiction*) para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar esses novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente “irrealistas” em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldar as coisas conforme as fizermos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar. É por isso que a descolonização da imaginação é o mais perigoso e subversivo de todos os processos de descolonização (Imarisha, 2016, p.7).

Nesse sentido, parece importante compreender os aspectos repressores que constituem a formação da civilização moderna ocidental capitalista como conjunturas que produzem subjetividades sujeitadas, mas que, no entanto, é possível criar brechas e fissuras nesses sistemas. E a arte, se é temida e atacada por forças autoritárias de dominação, é porque ainda possui em si um sentido emancipatório, capaz de possibilitar o exercício ético de uma vida não sujeitada, de criar aberturas à outras formas de vida, mesmo que, e, sobretudo, em

---

<sup>62</sup> Me refiro aqui a movimentos e organizações autônomas que surgiram entre produtores culturais, artistas, jornalistas, pesquisadores e pessoas do direito (advogados) dedicadas a mapear casos de censura, criar mobilizações e principalmente oferecer apoio jurídico aos artistas em casos de processos, algo bastante recorrente no atual contexto de censura. Alguns deles são: Mobile, 324 artes, Artigo5, Nonada Jornalismo, Observatório de censura à arte, Observatório da cultura, entre outros.

<sup>63</sup>Tradução: Jota Mombaça. Originalmente disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrivendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrivendo_o_fut)>. Acesso em 23 dez. 2023.

constante movimento de crítica, de agenciamentos e reformulação das condições que constituem os acordos sociais.

### **1.6    Corpo: uma breve consideração sobre o infinito**

*"Por corpo comprehendo um modo que exprime, de uma maneira definida e determinada, a essência de Deus, enquanto considerada como coisa extensa... A mente humana não conhece o próprio corpo humano e não sabe que ele existe senão por meio das ideias das afecções pelas quais o corpo é afetado".*

(Baruch Spinoza)

No caso dos ataques contra as artes no Brasil, não foi todo modo de produção de arte que foi atacado, foram algumas expressões artísticas, principalmente aquelas situadas à margem da indústria cultural. E essas obras, artistas ou pessoas ligadas à arte só se tornaram alvos a partir da manipulação de informações que fizeram sobre elas. O que havia nessas obras para serem apontadas como perigosas ou repulsivas? Onde e em que contexto elas foram exibidas? Quem as concebeu? Como elas foram atacadas e por quais meios? O que fez com que diversas pessoas distantes do universo da arte se sentissem autorizadas a opinar publicamente sobre tais obras?<sup>64</sup>

No que diz respeito especificamente ao ataque às artes são evidentes em sua maioria: a presença do corpo como matéria criativa, sua nudez, seu movimento e as questões de gênero, raça e sexualidade como temáticas associadas a essas produções artísticas. Outras dobras emergem no debate em torno das obras que foram alvos dos ataques, como as questões ligadas à infância e a complexidade da relação entre arte e Estado, arte e política<sup>65</sup>. A

---

<sup>64</sup> Essas questões serão retomadas em outro capítulo onde apresentarei alguns casos de ataques e censuras no Brasil a partir dos relatos de artistas entrevistados.

<sup>65</sup> Todos esses temas estão ligados a pautas ultraconservadoras como ideologia de gênero nas escolas, escola sem partido, criminalização do aborto, dos corpos trans, etc.

dimensão do corpo, dos tabus relacionados ao corpo e, consequentemente, a repressão sobre ele na arte são assuntos que interessam à pesquisa.

Tendo em vista os aspectos que constituem as obras que foram censuradas e atacadas no Brasil entre 2017 e 2020, é necessário pensar nesses ataques como sendo uma problemática não isolada em relação aos paradigmas estruturantes das subjetividades.

[...] a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: "o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva" (Guattari, 2012, p. 19).

A produção de saber sobre o corpo, assim como a subjetividade, não é fabricada de modo individual pelo inconsciente, mas se produz "também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas" (Guattari, 2012, p. 20). Os movimentos históricos e os modos de pensar o corpo em cada época também constroem tais corpos. As normatizações que formam as bases do pensamento na cultura moderna ocidental (e respaldam a continuidade das formas de repressão sobre o corpo) são inerentes à hegemonia do pensamento branco, europeu, cristão perpetrado pelos processos de colonização e fundação da civilização capitalista.

Segundo Federici (2017), a Idade Média se torna um grande laboratório de exploração e dominação dos corpos, principalmente dos corpos das mulheres. Na França e Inglaterra do século XVI, as classes dominantes passam a cercear os comportamentos, restringindo o corpo à disciplina voltada para o trabalho. "Estabeleceram-se castigos para a nudez e também para outras formas improdutivas de sexualidade e sociabilidade" (Federici, 2017, p. 246), e, com isso, "uma nova concepção e uma nova política sobre o corpo começaram a tomar forma. A novidade foi um ataque ao corpo como fonte de todos os males" (Federici, 2017, p. 247).

O capitalismo se funda, portanto, no empobrecimento de camponeses, no extermínio de mulheres, expropriação dos seus bens e exploração da sua força de trabalho não remunerado, na formação de uma classe trabalhadora subjugada a uma classe dominante, e dentre outras coisas, na exploração científica e política do corpo. Uma filosofia mecanicista se produz reduzindo o corpo a sua mecânica e funcionalidade:

O corpo, então, passou ao primeiro plano das políticas sociais porque aparecia não apenas como uma besta inerte diante dos estímulos do trabalho, mas como um recipiente de força de trabalho, um meio de produção, uma máquina de trabalho primária. Esta é a razão pela qual encontramos muita

violência e também muito interesse nas estratégias que o Estado adotou com relação ao corpo; e o estudo dos movimentos e das propriedades do corpo se converteu no ponto de partida para boa parte da especulação teórica da época - já utilizada por Descartes para afirmar a imortalidade da alma; ou por Hobbes, para investigar as premissas da governabilidade social (Federici, 2017, p. 249).

O problema da repressão sobre o corpo resvala de forma mais intensificada, evidentemente, sobre as artes do corpo<sup>66</sup>, principalmente aquelas preocupadas em tensionar as relações de poder sobre corpos dissidentes, aquelas que exercitam a diferença enquanto potência e que realizam uma transfiguração de formas hegemônicas sobre o corpo. A dança e a performance enquanto linguagens estéticas e áreas de conhecimento contribuem, por exemplo, para a crítica da separação hierárquica entre corpo e pensamento, tal reformulação desarticula normatizações que regem o campo social. Na dança contemporânea, parte-se do pressuposto de que nós não temos um corpo, nós somos um corpo.

Pensar que o corpo é o que somos (e não o que temos) desarticula a lógica cartesiana ocidental que separa mente e corpo e também o dualismo cristão que apreende o mundo pela dissociação entre corpo e espírito. Ambas perspectivas, uma engendrada pela outra ao longo do tempo, não só impõem essa cisão como estabelecem uma hierarquia entre elas. O espírito, a mente, a razão, o pensamento como coisas elevadas, e o corpo, ou tudo que é relativo a ele, como algo inferior, funcional, pecaminoso e perecível. Mesmo com toda uma cultura de exaltação do corpo e do sexo nas sociedades modernas ocidentais capitalistas, o paradigma do corpo como propriedade e não como constituição do próprio ser, ainda determina nossa relação com o mundo, expressa no modo como construímos cidades, casas, formas de produção e trabalho, lazer e sexualidade.

É possível afirmar que esse paradigma do corpo rebaixado na cultura branca ocidental - reproduzido em determinadas formas de saber, presente nas subjetividades e ao serviço do moralismo patriarcal e suas instâncias de poder como o Estado, o Capitalismo e a Igreja - respalda a repressão sobre o corpo e a sexualidade ainda nos dias atuais. Ao que parece, esse paradigma repressivo tem constância e ressurge com mais força quando estruturas de dominação estão sob ameaça, e se atualizam negociando com as condições técnicas e geopolíticas de cada sociedade.

A repressão sobre o corpo, é também, a repressão sobre o sexo e a sexualidade. Foucault (2022) em *História da sexualidade* vai dizer que é a partir do século XIX, com a

---

<sup>66</sup> As questões em torno da arte contemporânea, mais especificamente dança e performance no Brasil, serão mais discutidas e aprofundadas no quinto capítulo desta tese.

burguesia vitoriana, que a sexualidade é então cuidadosamente encerrada: "muda-se para dentro da casa, a família conjugal a confisca e a absorve inteiramente, na seriedade da função de reproduzir" (Foucault, 2022, p.7). Nesse sentido,

[...] a repressão foi desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos de poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente (Foucault, 2022, p.9).

E, continua,

[...] se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa, e, portanto: é porque se afirma essa repressão que se pode ainda fazer coexistir, discretamente, o que o medo do ridículo ou o amargor da história impedem a maioria entre nós de vincular: revolução e felicidade; ou, então, revolução e um outro corpo, mais novo, mais belo, ou ainda, revolução e prazer (Foucault, 2022, p.11).

A repressão sobre o sexo tem um caráter também discursivo, o enunciado da opressão, a pregação e outras formas de regulação do corpo no campo social. Assim, a questão fundamental para Foucault está em se pensar porque durante tanto tempo o sexo esteve associado ao pecado, e de que maneira se deu essa associação. O que ele chama de *hipótese repressiva*, e que direciona seu exercício genealógico, é pensar se a repressão sobre o sexo seria mesmo uma evidência histórica, e se com isso, a mecânica do poder seria essencialmente de ordem repressiva. Foucault complexifica essa problemática a partir da seguinte questão:

[...] o discurso crítico à repressão viria cruzar com um mecanismo de poder, que funcionara até então sem contestação, para barrar-lhe a via, ou faria parte da mesma rede histórica daquilo que denuncia? (Foucault, 2022, p. 15).

Essa última questão surge em relação às novas formas de poder sobre o corpo com o capitalismo e que, para o filósofo, ganha ênfase no sentido da linguagem: o campo discursivo compõe com a produção do controle. Com isso, o autor chama atenção para o regime médico sexual e a psicanálise como uma espécie de nova forma de confissão, o *fazer falar*, o senso e outras formas de regulação vinculadas ao saber à serviço do Estado. Para tanto, ele diz que “a caça às sexualidades periféricas provoca a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos” (Foucault, 2022, p.47). Assim, “a sexualidade das crianças e dos loucos começa a ser interrogada” (Foucault, 2022, p.43).

Esses aspectos dão origem ao que chama de biopolítica, a qual se constitui por dois pólos do poder sobre a vida: um relativo ao corpo como máquina e seu adestramento disciplinar no século XVII, e o outro a partir do século XVIII que centrou-se no corpo espécie, nos processos biológicos, no nível da saúde, dos controles reguladores, como afirma Foucault (2022, p.150): “uma biopolítica das populações”.

Abre-se assim a era de um biopoder, e “esse biopoder, sem a menor dúvida foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo” (Foucault, 2022, p.151). As tecnologias positivas de poder, segundo ele, tentam ganhar com o menor esforço nos dois campos, confunde adversários, estimula e ao mesmo tempo controla os corpos e a sexualidade. Com isso, “o dispositivo de sexualidade deve ser pensado a partir das técnicas de poder que lhe são contemporâneas” (Foucault, 2022, p.163).

Por um lado: a análise da sexualidade como “dispositivo político” implicaria, necessariamente, a elisão do corpo, da anatomia, do biológico, do funcional? A essa primeira questão creio que pode-se responder não. Em todo caso, o objetivo da presente investigação é, de fato, mostrar de que modo se articulam dispositivos de poder diretamente ao corpo a corpo, a funções, a processos fisiológicos, sensações, prazeres; longe do corpo ter se apagado, trata-se de fazê-lo aparecer numa análise em que o biológico e o histórico não constituam sequência, como no evolucionismo dos antigos sociólogos, mas se liguem de acordo com as complexidade crescente à medida que se desenvolvam as tecnologias modernas de poder que tomam por alvo a vida. Não uma “história das mentalidades” [...], mas “história dos corpos” e da maneira como se investiu sobre o que neles há de mais material, de mais vivo (Foucault, 2022, p.165).

Foucault pensa a sexualidade como dispositivo histórico. A genealogia da sexualidade constitui então, a vontade de saber, técnicas, ciências e tecnologias institucionalizadas, tornadas mecanismos de poder, a gestão e formas de dominação dos corpos, dos tempos em relação aos momentos históricos, do feudo ao capitalismo industrial. A hipótese repressiva apresentada por Foucault era uma questão presente naquele momento, anos 1960, do sexo reprimido nas sociedades contemporâneas, e se apresenta em três movimentos. O primeiro, proibir a fala sobre sexo e sexualidade, restringir a quatro paredes: a confissão. Num segundo movimento, o corpo analisado (fazer falar sobre sexo), a psicanálise, a gestão da sexualidade pelo Estado, as categorias comportamentais. E, num terceiro movimento, o saber-poder sobre a sexualidade: a vontade de saber, o estímulo e a captura.

E, como funciona essa hipótese repressiva? Como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Com

o biopoder (do corpo desvelado, estudado, estimulado e maximizado), esse saber sobre o corpo se torna uma forma de poder, de controle e a sexualidade como um dos fatores mais importantes para esse processo. Nesse sentido, sobre a lógica da censura Foucault diz:

Supõe-se que essa interdição tome três formas: afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista. Formas aparentemente difíceis de conciliar. Mas é aí que imaginava uma espécie de lógica em cadeia, que seria característica dos mecanismos de censura: liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito do outro: do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito à manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como interdito por excelência. A lógica do poder sobre o sexo seria a lógica paradoxal de uma lei que poderia ser enunciada como injunção de inexistência, de não manifestação e de mutismo (Foucault, 2022. p. 92).

A dissidência de corpos e a diferença radical produzida pela arte sofreu constantes tentativas de anulação de suas existências no real, falou-se delas, mas pela via do interdito. A hipótese repressiva sobre o corpo e a sexualidade no contexto atual só pode ser analisada se considerarmos o avanço tecnológico e a mudança na relação do nosso olhar. Com as novas mídias, as imagens ganham, por vezes, mais atenção que as palavras. A velocidade na relação com as informações e as manifestações humanas (dentre elas as expressões artísticas) podem ser facilmente manipuladas nos ambientes virtuais, bem como os sentidos produzidos pelo corpo na arte podem ser moralmente utilizados.

E ainda, no caso da dança contemporânea, como veremos mais adiante, o distanciamento em relação ao cotidiano, ao comum, independente da classe social, corrobora com o desprezo, o recalque, porque se é fonte de prazer, não deve ser levado a sério, é de menor importância. O uso manipulado das imagens de obras artísticas de performance e de dança foram associados a desvios morais relativos às práticas sexuais como a pedofilia, ou ainda, por meio de dimensões repulsivas do corpo em relação aos ideais e padrões de beleza e consumo. Contudo, não houve ao mesmo tempo um ataque à indústria pornográfica ou à sexualização de corpos femininos ou de crianças no âmbito da indústria cultural, e isso diz muito sobre o direcionamento das pautas conservadoras de uma política neoliberal aliada a uma tradição patriarcal.

Agamben (2014), interessado em pensar o estatuto ético e político da vida corpórea, se serve do corpo glorioso como paradigma para pensar as figuras e os usos possíveis do corpo humano enquanto tal. Ele problematiza o corpo dos ressuscitados no paraíso, um dos temas centrais da teologia que para ele torna-se obsoleta e contraditória quando a “cúria

romana, para firmar seu compromisso com a modernidade, decidiu fechar a porta escatológica" (Agamben, 2014, p.133). Ou seja, o dogma da ressurreição da carne é submetido a alma racional e à vontade divina, é desprovido de qualquer materialidade e funcionalidade orgânica, uma vez que no paraíso eles não precisam dos seus intestinos ou órgão sexual, eles são impalpáveis, mas preservam suas imagens.

Nessa tentativa de separar o órgão de sua função fisiológica específica, tornando-a celeste ou não-corpórea, ou mesmo afirmando que tais operações existem mesmo sem a necessidade de realizá-las - apenas para afirmar a perfeição divina onde nada seria abjeto, a teologia produz um corpo ostensivo e inoperante o que para Agamben seria a possibilidade de um outro uso do corpo que ficou inexplorada. Trata-se, portanto, de tornar inoperosa uma atividade voltada para um fim, para um novo uso do corpo "que não abole o antigo, mas insiste nele e o exibe".

[...] É o que fazem o desejo amoroso e a assim chamada perversão todas as vezes que usam os órgãos da função nutritiva e reprodutora para desviá-los – no próprio ato do seu exercício – do seu significado fisiológico em direção a uma nova e mais humana operação (Agamben, 2014, p. 147).

Nesse sentido, para ele, o 'corpo glorioso' não é outro corpo, "é o mesmo corpo em que a inoperosidade o retira do encanto e o abre a um novo possível uso comum" (Agamben, 2014, p. 147). O que ele propõe com essa aproximação crítica com a teologia é, em outras palavras, tensionar o sentido funcionalista e transcendental sobre o corpo por meio do conceito de "inoperosidade" e isso nos serve para pensar de que maneira encontramos na própria práxis humana um dispositivo de afirmação da potência do corpo enquanto política. Política aqui num sentido ético de co-implicação entre práxis e subjetivação com capacidade de criar formas de vida, que se pensadas em diálogo com esse conceito de inoperosidade, possibilitam condições menos subjugadas às lógicas normativas de dominação.

Segundo Spinoza (2023), "uma ideia que exclui a existência de nosso corpo não pode existir em nossa mente, mas lhe é contrária" (Spinoza, 2023, p. 106). Nesse sentido, Nietzsche (2002), crítico à dicotomia que fundamenta o racionalismo moderno e a moral judaico-cristã, em *Assim falava Zaratustra*, diz:

Aos que desprezam o corpo quero dizer a minha opinião. O que devem fazer não é mudar de preceito, mas simplesmente despedirem-se do seu próprio corpo, e por conseguinte, ficarem mudos. [...] Tudo é corpo, e nada mais; a alma é apenas o nome de qualquer coisa do corpo. [...] Instrumento do teu corpo é também a tua razão pequena, a que te chamas espírito: um instrumento e pequeno brinquedo da tua razão grande. [...] Quero dizer uma

coisa aos que desprezam o corpo: desprezam aquilo a que devem sua estima. Quem criou a estima e o menosprezo e o valor e a vontade? [...] Desprezadores do corpo: até a vossa loucura e no vosso desdém sereis o vosso próprio ser (Nietzsche, 2002, p. 47-49).

Quando Nietzsche inverte a relação do corpo como instrumento da razão para a razão como instrumento do corpo, e, o espírito como instrumento da razão, ele está propondo, em outros termos, uma descolonização do pensamento que transgride o paradigma de superioridade do pensamento sobre o corpo como coisas separadas. Pode ser lido ainda como uma crítica ao projeto civilizatório de massificação e uniformização que afasta o homem do sentido emancipatório, ou daquilo que ele vai chamar de *super-homem* ou para-além-do-homem. Assim, somente o declínio desse homem como conhecido poderia criar novos valores capazes de converter as forças de conservação em forças de criação tendo em conta a potência na diferença. “Eu vos digo: é preciso ter um caos dentro de si para dar luz a uma estrela dançante, e vos digo: tende ainda o caos dentro de voz” (Nietzsche, 2002, p.21).

Antonin Artaud (2016) levará esse pressuposto à máxima potência. Ele se coloca no limite da linguagem, da política, da estética e do humano quando na peça/poema/manifesto radiofônico *Para acabar com o julgamento de Deus* ele fala em criar para si um corpo sem órgãos - que mais tarde se tornará um conceito para Deleuze e Guattari - como uma dança às avessas, invertida. Criar um corpo sem órgãos é se desvincular de qualquer funcionalidade transcendental e objetiva, é escapar à dominação microscópica e orgânica capilarizada e sistêmica. Embora seu empreendimento de emancipação tivesse lhe custado a própria vida, uma vez que submetido a choques elétricos e outras violências, Artaud nos oferece a possibilidade de pensar a vida enquanto potência ou força desejante num sentido ético não normativo.

Para existir basta deixar ser, mas para viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, não ter medo de mostrar o osso e, en passant, perder a carne. O homem sempre gostou mais da carne q da terra dos ossos. É q só tinha terra e madeira de Osso, e ele teve que ganhar sua carne, só tinha ferro e fogo e merda nenhuma e o homem teve medo de perder a merda, ou mais, desejou: a merda, e para ela sacrificou o sangue (Artaud, 2022, p. 38).<sup>67</sup>

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari afirmam que a peça radiofônica de Artaud era uma experimentação biológica e política. O corpo sem órgãos para eles tem haver com uma guerra ao organismo, sua função sistêmica, rebaixado e submetido ao juízo, então, criar para

---

<sup>67</sup> Tradução de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso)

si um corpo sem órgãos é sobre criar possibilidades de desterritorialização dos desejos para dar passagem às intensidades, ao campo de imanência, do fora absoluto, onde não haveria distinção entre o interior e, o exterior, seria o nomadismo como movimento. Assim:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens, e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações mediadas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação (Deleuze; Guattari, 2012, p. 25).

O corpo que dá contorno a uma existência na sua diferença é também aquele que media as interações com tudo o que é exterior a ele, mas é ele também constituído por esse fora, logo, a produção da linguagem, de significâncias e de subjetivação nesse modelo de sociedade foram condicionadas a um modo de conservação que barra os fluxos da vida. Contudo, mesmo no conceito de corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari, há de se preservar algo dessas estruturas, eles falam de prudência nos processos de desterritorialização porque dá passagem ao desejo, pode ser muita coisa, inclusive o desejo de destruição, a prudência de tangenciar o falso, o ilusório, a morte.

“É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; [...] é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema” (Deleuze; Guattari, 2012, p.26). A partir da experiência de Don Juan, o índio dos livros de Castañeda, eles retomam a distinção entre *nagual* e *tonal*. O *tonal* referente a tudo aquilo que é organizado e organizador, a significância, entre outras coisas o tonal seria tudo, no entanto, apenas uma ilha. Já o *nagual* seria o mesmo todo, mas em condições em que a experimentação substitui toda interpretação, são os fluxos de intensidade, os devires, ele desfaz estratos.

A prova do desejo: não denunciar os falsos desejos, mas no desejo, distinguir o que remete à proliferação de estratos, ou bem à desestratificação demasiada violenta, e o que remete à construção do plano de consistência (vigiar inclusive em nós mesmos o fascista, e também o suicida e o demente) (Deleuze; Guattari, 2012, p.27).

Contudo, não se desfaz o tonal destruindo-o de uma só vez. É preciso diminuí-lo, estreitá-lo... é necessário preservá-lo para sobreviver, para desviar o ataque *nagual*, isso porque há de se pensar sobre tal aspecto de conservação posto pelos autores: um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos se transformaria num corpo de nada, autodestruição pura, mas porque tantos perigos? Deleuze e Guattari entendem que o CsO (Corpo sem

Órgãos) pode também ser canceroso, fascista, do dinheiro, a merda de que Artaud (2016) fala “onde cheira a merda, cheira o ser”. Então trata-se de uma luta, mas antes de um exercício de distinção da direção ética do desejo.

Repensar o corpo esquartejado, reprimido e ao mesmo tempo superexposto pela cultura ocidental cristã, patriarcal, branca e capitalista, a partir do modo como outras culturas pensam e se relacionam com o corpo, nos coloca diante da possibilidade de criar um corpo outro. Na perspectiva indígena Yanomami, corpo, experiência e linguagem se confluem em "peles de imagem", como sugere Davi Kopenawa (2020, p.45) um saber que não se restringe ao que está escrito, mas ao que se vive. A ideia fundamental por trás do perspectivismo ameríndio é que os seres e as coisas têm múltiplas perspectivas ou modos de existência. Em outras palavras, um mesmo ser ou entidade pode ser percebido de maneira diferente por diferentes grupos ou seres, humanos e não humanos. Isso inclui a maneira como os corpos humanos são percebidos e interpretados.

O corpo, sendo o lugar da perspectiva diferenciante, deve ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente. O corpo humano pode ser visto como lugar de confrontação entre humanidade e animalidade, mas não porque carregue uma natureza animal que deve ser velada e controlada pela cultura. Ele é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem. Por isso, a objetivação social máxima dos corpos, sua máxima particularização expressa na decoração e exibição ritual, é ao mesmo tempo sua máxima animalização (Viveiros de Castro, 2002, p. 388).

Em seu livro *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*, o líder indígena David Kopenawa faz referência às "peles de imagem" como parte de sua explicação sobre a cosmologia e a visão de mundo de seu povo, os Yanomami. As "peles de imagem" podem ser pensadas como um conceito utilizado por Kopenawa para explicar como os Yanomami percebem o mundo. Para eles, cada ser vivo, seja humano, animal ou espírito, é visto como tendo uma "pele de imagem" que é invisível aos olhos comuns, mas que é percebida pelos xamãs através de estados alterados de consciência, como nos rituais xamânicos.

Essas "peles de imagem" seriam a essência ou a alma de cada ser e estão interconectadas na visão de mundo Yanomami. Kopenawa diz que os não indígenas não entendem essa perspectiva porque estão cegos para as "peles de imagem" e não reconhecem a interconexão entre todos os seres e o meio ambiente. "Peles de imagem" comunicam a importância da conexão espiritual entre o corpo, os sonhos e a floresta que os Yanomami têm, e diz também das memórias inscritas no corpo, na carne. Para David Kopenawa o

entendimento do conhecimento indígena não está em peles de papel, mas são transmitidos pelo dizer, pela escuta e pelos gestos.

"A *Bildung* ameríndia incide sobre o corpo antes que sobre o espírito: não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades" (Castro, 2002, p. 390). A tensão entre natureza e cultura se dissolve à luz do "perspectivismo somático" presente no "pensamento *mitoprático* ameríndio". A diferença que nos separa deles, que nos faz definhar a nós e ao mundo, é porque não se trata apenas de uma diferença de pensamento, trata-se de uma diferença de mundo. É nesse sentido que criar para si um corpo sem órgãos é entrar em contato com nossa língua indígena, como um corpo que é também um outro mundo, que pode, portanto, começar a se inscrever, como peles de imagem.

## CAPÍTULO 2 - A EXPERIÊNCIA DOS ARTISTAS COM A VIOLÊNCIA POLÍTICA

Em Agosto de 2018, realizei uma série de entrevistas com o tema *Censura nas artes*<sup>68</sup> como parte da programação do *IC Encontro de Artes* que aconteceu na cidade de Salvador-Bahia. O tema do evento daquele ano era *Arte como Luta*. Fazia parte da programação do evento a peça *Domínio Público*<sup>69</sup>, formada por um grupo de artistas que se tornaram casos emblemáticos da perseguição contra as artes no país. Elizabete Finger, Maikon K., Renata Carvalho e Wagner Schwartz foram alvos de censura, de linchamentos virtuais e perseguição política em 2017 e, no ano seguinte, criaram juntos esse trabalho, que foi coproduzido pelo *Festival de Artes Cênicas de Curitiba*.

Nos anos seguintes, realizei outras entrevistas com artistas que foram vítimas de ataques e censuras, por meio de mensagens de áudio pelo aplicativo *Whatsapp*, e também por e-mail através de relatos por escrito. Para realização da maioria dessas entrevistas, contei com o meu envolvimento no campo enquanto artista da dança, com a proximidade que tinha com produtores de eventos e com alguns desses artistas. Na maioria dos casos, o fato de eu ser

<sup>68</sup> Nessa ocasião entrevistei outros artistas da programação e também os produtores do evento que haviam também sido perseguidos pela mesma performance *La Bête* que havia sido apresentada na edição anterior do evento, mas que só foi polemizada depois do evento no MAM. Trago mais detalhes sobre esse processo ao longo da tese.

<sup>69</sup> A peça é uma espécie de reflexão e resposta dos artistas à situação vivida por eles. Nela, os quatro artistas abordam a icônica imagem de Monalisa, obra de Leonardo Da Vinci, como resultado não somente de uma genialidade técnica do artista, mas principalmente pela constituição simbólica, legitimação e popularização da obra a partir de polêmicas e histórias criadas em torno dela.

uma artista pesquisadora contribuiu para que essas entrevistas se configurassem também como uma conversa, possibilitando aos artistas uma abertura relativa à dimensões mais íntimas e subjetivas, sobre os traumas e as redes de afeto emergentes das suas experiências.

As manifestações de ódio direcionadas aos artistas, como veremos, foi estimulada por grupos políticos de extrema direita como o MBL - Movimento Brasil Livre. A distribuição em massa de conteúdos falsos sobre as obras ou os artistas pela internet, provocou reações tanto na esfera pública (por meio de protestos na frente de museus e espaços culturais<sup>70</sup>), quanto digital (linchamentos virtuais e ameaças feitas em diferentes plataformas e redes sociais). Esse processo se desdobra em denúncias direcionadas aos artistas e instituições de arte, em interdição de obras e apresentações com base em processos judiciais, por meio da força policial e, em última instância, com a censura e autocensura institucional, além do desmonte de políticas públicas<sup>71</sup>.

Embora tenham atingido as diversas linguagens artísticas, me chamou atenção o fato desses ataques terem sido direcionados de modo recorrente e específico aos artistas do corpo (principalmente artistas da dança contemporânea e da performance) que têm como matéria para suas produções, o próprio corpo. O ataque à nudez, a questões ligadas à identidade étnico racial, de gênero, sexualidade, fizeram parte do modo como a violência se configurou contra os artistas do corpo. Eram manifestações vindas de pessoas e políticos, muitas vezes, alheios ao universo das artes. “De um dia para o outro, brasileiros converteram-se não só em críticos de arte, como também em curadores e, ademais, em especialistas na legislação brasileira” (Schwarcz, 2018, p. 105).

A ênfase deste capítulo é nos relatos dos artistas do corpo que foram vítimas de ataques e de censuras e que me concederam entrevistas exclusivas compartilhando suas percepções sobre o contexto político e suas experiências. Cada um desses casos apresenta convergências e especificidades no modo como correram.

<sup>70</sup> Mais informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/manifestantes-protestam-em-frente-ao-mam-apos-performance-com-homen-nu.ghtml>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

<sup>71</sup> Com a eleição de Jair Bolsonaro à presidente da república, uma série de ataques às artes se institucionalizaram. O aspecto mais evidente desse desmonte no setor cultural, do momento de vista não só econômico, mas ideológico, foi a extinção do Ministério da Cultura e os perfis de pessoas que ocuparam e ocupam a Secretaria de Cultura, hoje anexada ao Ministério do Turismo. O mais aberrante deles, Ricardo Alvim, chegou a fazer um pronunciamento (para lançar um edital para às artes) que fazia menção à trechos de um discurso de Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, e, com trilha sonora de fundo que também aludia ao regime. Logo após essa atitude o secretário foi afastado dando lugar a atriz Regina Duarte, que entre outras coisas, minimizou o período da ditadura militar no Brasil. Recentemente o atual Secretário de Cultura, Mário Frias, tentou censurar órgãos “subordinados” à secretaria (Funarte, Iphan, Fundação Palmares, etc.) solicitando por meio de ofício que todas as postagens das páginas desses órgãos deveriam passar antes pela secretaria.

O primeiro deles é o caso *La Bête* de Wagner Schwartz, que também envolveu a artista e mãe de uma criança de quatro anos (na época do ataque) Elisabete Finger. O seu desenvolvimento abrange, entre outros aspectos, o linchamento promovido digitalmente por meio de *fake news*, intimidação judicial e assédio moral a partir de questões ligadas à nudez na arte, a questão da infância definida pela classificação indicativa, questões de gênero, e a participação do público em obras de arte.

O segundo caso, que também envolve a obra *La Bête*, está relacionado a experiência dos curadores e da produtora *Dimenti* com os ataques dos grupos de extrema direita e as tentativas de censura em programações que contavam com a presença de artistas ou obras que geraram polêmicas naquele contexto, como por exemplo, a obra *Macaquinhas* e a artista *Linda Quebrada*. A partir dessa entrevista e das abordagens em torno das questões de gênero, outras obras e temas são abordados no mesmo tópico.

O terceiro caso, é a obra *DNA de Dan* de Maikon K. que nos oferece aspectos ligados à violência policial em acordo com um projeto político autoritário em ascensão, bem como questões ligadas à nudez, gênero, instituições de arte, e a arte no espaço público. A produção estética desse artista também contribui com reflexões sobre a abjeção e radicalidade na arte e a relação com o público definida por um circuito especializado.

Outro caso abordado é a performance *Trajeto com beterrabas* de Ana Reis, artista e professora universitária. Aqui, revelam-se questões ligadas a gênero e nudez e, por Ana estar situada num contexto acadêmico, os ataques se dirigem não somente à artista, mas também às universidades públicas, apresentadas, de modo pejorativo, como um ambiente comunista. Da mesma maneira, há uma convergência com o caso do *Experimento para (des)ocupação* de Bárbara Santos, que também é professora universitária e, além dos ataques em rede social, foi hostilizada em um programa de TV paraibano. Ambos os casos tiveram uma repercussão regional e contribuem para um debate feminista.

## **2.1 La Bête e a bestialidade tecnopolítica**

A obra *La Bête*<sup>72</sup>, de Wagner Schwartz<sup>73</sup>, consiste numa releitura da obra *Bichos* de Lygia Clark<sup>74</sup>. Wagner se coloca nu diante do público ao lado de uma réplica de uma escultura da série *Bichos*, a qual ele manipula propondo diferentes possibilidades de formas para o objeto e depois sugere que o público faça o mesmo com ele, ou seja, criar múltiplas posições e formas por meio do manuseio do corpo do artista. O corpo de Wagner em *La Bête*, assim como as esculturas *Bichos* de Lygia Clark, só passa a fazer sentido a partir da intervenção do público. Nessa obra, Wagner é um corpo nu, vulnerável ao manuseio do público. É um corpo disponível para ser *origami* e poder ganhar diferentes formas a partir da ação deliberada do público<sup>75</sup>. O que está em jogo na performance são as políticas de interação entre performer e público.

<sup>72</sup> Sinopse da obra *La Bête* descrita no site do artista. "Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público é convidado a participar." Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>>. Acesso em 23 set. 2023.

<sup>73</sup> Bio do artista Wagner Schwartz retirada do seu site. "Após a sua formação em letras, Wagner Miranda Schwartz (Volta Redonda, Rio de Janeiro, 1972) participa de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica na América do Sul e na Europa. Autor de 13 performances desde 2003, recebeu, entre outros, o prêmio APCA 2012 de "Melhor projeto artístico" por *Piranha*, e foi selecionado pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança em 2000, 2003, 2009 e 2014. Seus projetos são citados em publicações como *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, de Jussara Sobreira Setenta, 2008, ou *Am Rand der Körper: Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz (À borda do corpo: inventários da dança contemporânea inacabada)*, de Susanne Foellmer, 2009. Foi curador da 10ª Bienal Sesc de Dança, colaborador internacional do Festival Contemporâneo de São Paulo e artista residente em 2016, 2017 e 2018 do Festival Internacional de Teatro de Curitiba. Trabalhou como intérprete para o coreógrafo Rachid Ouramadane, para o diretor de teatro Yves-Noël Genod, para o artista Pierre Droulers e para os cineastas, Judith Cahen e Masayasu Eguchi. Sua criação *A Boba*, é uma coprodução da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT - SP) e *Playlist*, criado em parceria com o coreógrafo Lorenzo De Angelis, do Centre National de la Danse e do Charleroi Danse. Em 2018, seu primeiro livro de ficção, *Nunca juntos mas ao mesmo tempo*, traduzido para o francês com a dramaturga Béatrice Houplain, foi publicado pela Editora Nós. Em 2021 tornou-se residente da Cité Internationale des Arts, premiado pelo programa Fundação Daniel e Nina Carasso, e em 2022, foi convidado pela ICORN (Rede Internacional de Cidades de Refúgio) para participar da residência PEN International, na Antuérpia (PEN Vlaanderen) — apoiado por uma subvenção da Open Society Foundations. Vive em Paris." Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/bio>>. Acesso em 26 set. 2023.

<sup>74</sup> "Lygia Clark (1920-1988) nasceu em Belo Horizonte (MG) e iniciou seus estudos artísticos com Roberto Burle Marx em 1947, no Rio de Janeiro, quando já tinha 27 anos. Mudou-se para Paris em 1950, onde foi aluna do pintor cubista Fernand Léger, entre outros, e fez sua primeira exposição individual, no *Institut Endoplastique*. Lygia Clark é reconhecida como uma das mais importantes artistas brasileiras do século 20. Foi uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto, que se contrapôs à "exacerbação racionalista" da chamada arte concreta, defendendo uma arte ligada "a uma significação existencial emotiva e afetiva". O trabalho de Clark se desenvolveu no sentido da não-representação e da superação do suporte. Não havia mais sentido em mistificar a arte ou o artista. Ao espectador não cabia mais apenas contemplar, mas participar. Os *Bichos*, obras em metal com partes unidas por dobradiças, realizadas entre 1960 e 1964, se prestavam a ser manipuladas pelo público. Clark dizia que tinham vida própria: "Um bicho não é apenas para ser contemplado e mesmo tocado. Requer relacionamento. Ele tem respostas próprias e muito bem definidas para cada estímulo que vier a receber", escreveu." Trechos do texto escrito por Márion Strecker, retirados do site MAM Rio. Disponível em: <<https://mam.rio/artistas/lygia-clark/>>. Acesso em 26 set. 2023.

<sup>75</sup> Como apontou Jorge Alencar, curador do *IC Encontro de Artes*, que também entrevistei, a peça "*La Bête* diz muito mais sobre o público do que sobre o artista".

Figura 8 - La Bête (Palais de Tokyo), Paris.



Fonte: Benoit Cappronnier (2018)

Em 26 de setembro de 2017, *La Bête* fazia parte da 35<sup>a</sup> Mostra de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo. Na ocasião, alguém do público filmou a performance sem autorização prévia da instituição e compartilhou na internet um trecho do momento em que a artista e amiga de Wagner, Elisabete Finger<sup>76</sup>, está com sua filha, enquanto público, e interagem com a obra. O fato de Wagner estar nu e uma criança, mesmo que acompanhada da mãe, interagir tocando o pé do artista, provocou uma série de polêmicas e de graves acusações que associavam a performance à um ato de pedofilia. Essa distorção do conteúdo da obra e da situação, motivou uma série de ataques e manifestações de repúdio. Os artistas e funcionários do museu foram vítimas de linchamento virtual, perseguição, agressão física, manifestação na porta do Museu, e, aconteceram até mesmo, ações judiciais contra o artista, a instituição e a mãe da criança.

<sup>76</sup> Bio da artista Elisabete Finger retirada do seu site. "Coreógrafa e performer brasileira. Suas criações investigam a materialidade e anatomia dos corpos e das coisas, expondo texturas, densidades, formas e fluidos em situações que exploram a fronteira entre deleite e perturbação. Através do contato-colisão entre matérias, experimenta lógicas guiadas por sensações e erotismos, que muitas vezes se chocam com significados e expectativas sociais ou culturais. Seu trabalho recente investiga encontros inesperados entre participantes muito diferentes, como uma forma de praticar ecologias políticas, buscando outras formas de empatia. Estudou Direito/Políticas Públicas no Brasil, Dança e Coreografia em diferentes lugares como o programa *Essais* no CNDC d'Angers (França) e o MA SODA (UdK/HZT Berlin). Desde 2021 vive entre São Paulo e Berlim, mantendo colaborações no Brasil e em outros países. Foi bolsista da Martin Roth Initiative 2021/2022. Em 2023 é artista residente no Radialsystem, parte do programa Weltoffenes Berlin." Disponível em: <<https://elisabetefinger.com/bio>>. Acesso em 26 set. 2023.

Figura 9: Manifestação da extrema direita no Museu de Arte Moderna de São Paulo um dia após polêmicas em torno da obra *La Bête* de Wagner Schwartz



Fonte: Renato S. Cerqueira (2017)

Um dos principais vídeos, e talvez o que mais motivou a onda violenta de ataques contra *La Bête*<sup>77</sup>, é um vídeo intitulado: “Kim Kataguiri cobra decência e bom senso de certos artistas do MAM”<sup>78</sup>. Kim Kataguiri, que é membro do MBL, movimento que esteve à frente de diversas manifestações antipetistas, distorce uma série de informações para alimentar a onda de violência contra os artistas e o museu. Desde o título do vídeo, há um equívoco em associar os artistas à instituição, como se os artistas fossem funcionários do MAM, além do forte elemento moral presente na linguagem que o autoriza a cobrar decência dos artistas.

Dentre outras coisas, nesse vídeo, Kataguiri (2017) chama a exposição de ridícula, afirmando que não se tratava de arte, mas “simplesmente de uma criança tocando um homem nu”, resumindo a obra ao trecho descontextualizado de vídeo que viralizou na internet. Kataguiri segue seu discurso de repúdio lendo um trecho do estatuto da criança e do adolescente:

Eu quero dar um destaque para essa palavra dignidade, dignidade da pessoa humana, dignidade das crianças. Isso significa que as crianças são um fim em si mesmo, as crianças não são um meio, não são um instrumento, não são um objeto, para serem usadas, sejam por fins políticos, seja por fins o que quer que seja, como foi nessa exposição, as crianças não um instrumento que

<sup>77</sup> A obra *La Bête*, é importante ressaltar, já existia há mais de dez anos quando começou a ser atacada. Ver: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>

<sup>78</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/kataguiri.kim/videos/1668934713157721>>. Acesso em 14 ago. 2019.

você usa como bem entender, as crianças são fins, elas devem ser protegidas como diz a lei para ter seu desenvolvimento físico, moral e espiritual e mental garantido, eu sei que os veículos de imprensa, os partidos de esquerda, vão falar que o MBL é nazista, que o MBL defende censura, defende ditadura simplesmente porque a gente rejeita esse absurdo. Mas a gente vai continuar defendendo essa posição porque não interessa o quanto batam na gente, o que interessa é defender o que é correto, o que é certo. E isso aqui não se trata de questão ideológica, de ser liberal, de ser conservador, de ser socialista, se interessa de ter bom senso, bom senso de você não colocar uma criança exposta à um homem pelado, uma criança com menos de 12 anos de idade, bom senso de você não utilizar dinheiro público pra atentar contra dignidade das crianças, atentar contra dignidade das famílias, pra atentar contra dignidade dos valores da sociedade brasileira. É bom senso, não é ideologia. E eu não sei qual que é a tara que essa gente tem por criança. Já teve aquela história do *Queermuseu* em Porto Alegre, né? Que as crianças foram expostas a um vídeo de um homem recebendo ejaculação na cara, agora crianças tocando num homem. Por que fazer isso com criança? Sabe, não tendo criança, não tendo bicho, façam o que vocês bem entenderem. Agora pra quê, por quê? Qual a agenda que está por trás disso? E por que que nós somos os malucos, os fascistas, os nazistas, quando nós repudiamos isso que evidentemente é um atentado, é um crime, contra as crianças, contra a sociedade, contra os nossos valores? Podem bater, podem chamar de nazista, podem chamar de ditador, porque a gente vai continuar defendendo o que é correto, independentemente do quanto batam na gente (Kataguiri, 2017)<sup>79</sup>.

O deputado em questão se esforça para criminalizar o evento artístico por meio de um trecho da lei e distorce o sentido das palavras, sugerindo uma moral inerente à sociedade brasileira que vê a nudez na arte e a presença do público infantil como um atentado à dignidade humana. E por que a nudez na arte seria um atentado à dignidade humana? Nessa fala, o membro do MBL faz, diversas vezes, a associação entre a arte e as esquerdas, sugerindo que a criança estava sendo usada por pessoas de esquerda e que havia, nessa obra, bem como em outras manifestações artísticas como a exposição *Queermuseu*, uma agenda política, como se essas exposições estivessem sendo patrocinadas por partidos de esquerda, por uma ideologia de esquerda.

Tendo em vista que as redes sociais são de extrema importância para compreender as estratégias de avanço dos discursos de direita, o texto *Antipetismo e conservadorismo no Facebook* de Márcio Moretto Ribeiro no livro *O ódio como política* organizado por Esther Solano, nos oferece uma cartografia da polarização do debate político no país entre

<sup>79</sup> Art. 3º A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhes, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8069.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm)>. Acesso em 10 nov. 2020.

antipetistas e pessoas contrárias ao antipetismo em páginas do *Facebook*. Numa análise mais específica do polo antipetista, o autor identifica uma rede de produção de conteúdo formados por *clusters* patriotas ou anticorrupção, policial, liberal-conservador e central. Curiosamente, um desses *clusters* formado pelo MBL é o que tem maior número de interação nos conteúdos por eles mesmos criados. No gráfico apresentado pelo autor, o MBL está mais centralizado enquanto outros *clusters* orbitam ao seu redor. E, considerando casos como o *Queermuseu* ou *La Bête*, o MBL foi fundamental para a ampliação midiática dos ataques contra diversas produções artísticas no país naquele momento.

Um dia após a apresentação de Wagner no MAM, o então deputado Alexandre Frota, fez uma *live* para as redes sociais, forçando sua entrada no museu dizendo que havia pago e que tinha que entrar. Ele entra e vai até o local onde a apresentação foi realizada e diz coisas como: "foi nessa sala que ontem teve o abuso daquela criança", e ainda, "se aquele vagabundo tivesse deitado aqui, eu ia levar ele"<sup>80</sup>. Durante a filmagem, é possível ouvir que há uma manifestação na porta do museu com pessoas gritando 'Lula ladrão', o que indica a associação dos ataques à arte, aos ataques contra partidos de esquerda, em uma ocasião na qual o Partido dos Trabalhadores era tido como corrupto e uma ameaça comunista ao país.

Segundo relatos do próprio Wagner, na entrevista concedida a mim no *IC Encontro de Artes* em 2018, uma das funcionárias do museu foi agredida com um tapa na cara por parte dos manifestantes. Quando Frota entra no museu, é possível ver ainda que a instituição reage apagando as luzes e os funcionários fogem do espaço com medo da situação. Com o celular na mão, Frota chama repetidas vezes o artista de vagabundo.

Após as polêmicas em torno da apresentação de *La Bête* na mostra, denúncias foram formalizadas no Ministério Público. Além dos processos contra o MAM e contra Wagner, Elisabete Finger, artista reconhecida internacionalmente e mãe da criança que a acompanhava na performance, relata na entrevista que recebeu a polícia duas vezes na sua casa com uma intimação, e teve a guarda da sua filha ameaçada. Ela foi obrigada a depor numa *CPI*<sup>81</sup> dos *Maus-Tratos*, orquestrada pelo então deputado Magno Malta<sup>82</sup>. Na entrevista, realizada com Elisabete, também durante o *IC Encontro de Artes* em Salvador<sup>83</sup>, foi a primeira vez que

<sup>80</sup> Vídeo com falas do então deputado Alexandre Frota. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/ClTWKsYNpb8/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/ClTWKsYNpb8/?utm_source=ig_web_copy_link)>. Acesso em 28 nov. 2022.

<sup>81</sup> Comissão Parlamentar de Inquérito.

<sup>82</sup> Político e apoiador fervoroso na candidatura de Jair Bolsonaro.

<sup>83</sup> Em 2018 em parceria com o *IC Encontro de Artes* realizei uma série de entrevistas com os artistas que faziam parte da programação naquele ano. Tanto os artistas como os curadores do festival tiveram alguma experiência com censura e ataques virtuais. Mais informações disponíveis em: <<https://www.icencontrodeartes.com.br/ic12/opa/entrevistas-ic/>>. Acesso em 28 nov. 2022.

Elisabete Finger se manifestou publicamente sobre o que aconteceu. Ela diz que não deu entrevistas na época, porque enquanto público, estava no seu direito de liberdade. No trecho a seguir ela relata sua experiência com os ataques e suas reflexões acerca do tema.

Eu vou falar por mim, tá? Eu acho que primeiro, o que me colocou junto com Wagner... eu conheço Wagner há muitos anos, sempre foi um amigo querido, enfim, desses que a gente encontra periodicamente, mais intensamente na vida, e aconteceu esse episódio. Então, na abertura do Panorama de Artes no Museu do MAM, e o Wagner estava apresentando um trabalho que se chama *La Bête*, criado a partir dos bichos de Lygia Clark e ele se coloca num espaço delimitado no chão e ele está nu, e ele se coloca no lugar de construção de esculturas com o corpo dele, então as pessoas podem vir e manipular o corpo dele, construir esculturas e situações com esse corpo. E tinha muitas pessoas em volta e era uma noite de abertura. Então, tinha muita gente filmando, fotografando, e eu fui com minha filha, como geralmente faço, e eram 7 horas da noite. Enfim, e a gente participou dessa performance e alguém filmou e publicou, e essa imagem ganhou uma dimensão nacional, foi parar em outros países e tal. Agora, uma coisa que eu costumo dizer é que nessa performance, nesse evento, nessa situação, eu era público, então, tem um lugar aí até onde eu vou no meu lugar de fala que é esse, eu não era artista que estava defendendo uma obra. Acho que o Wagner foi muito atacado como artista, mas o lugar onde eu fui atacada foi o lugar da mãe, da família, da mulher, do que deveria ou não deveria fazer tal coisa. Então, apesar dos inúmeros pedidos de entrevista à imprensa e tal eu não falei com ninguém, porque eu acho que eu estava no meu lugar de liberdade que é esse de, eu não fui lá defender um projeto, sabe? Que eu acho que é o caso do Wagner que estava apresentando um projeto e tinha uma fala, um discurso tal. Eu não tinha essa fala, esse discurso, eu estava só vivendo. Então, é até aí que eu vou em falar sobre isso. (Finger, 2018, informação verbal)<sup>84</sup>.

Elisabete, durante a entrevista, reforça o fato de que ela estava ali enquanto público, e que os ataques contra ela eram muito mais no sentido dela enquanto mãe e mulher, elemento que se repete também nos ataques contra artistas mulheres, como veremos mais adiante nesta tese, e reforça o dado de que a perspectiva moralista, misógina e patriarcal estavam nas bases dos discursos desses grupos. Elisabete fala ainda sobre a proporção e o alcance desses ataques no âmbito da internet, enquanto um campo borrado entre público e privado que dá lugar a especulações, onde, segundo ela, o que é verdade ou mentira também estão borrados.

A expressão 'pós-verdade', (eleita a palavra do ano em 2016 pelo Dicionário Oxford), ressurge nesse contexto para se referir ao modo como a relação dos sujeitos com as novas formas de comunicação transformou a relação das pessoas com as informações. Na internet, interessa mais o que se deseja ouvir e a verdade passa para um segundo plano. Nesse

---

<sup>84</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 23 de agosto de 2018.

processo, os fatos foram relativizados por discursos autoritários e tendenciosos. Para Dunker (2017) a pós-verdade

[...] não é apenas a consagração do *cinismo* no poder, com sua moral provisória, capaz de gerenciar o pessimismo, no atacado da tragédia humana, em proveito de vantagens obtidas no varejo narcísico. A pós-verdade depende, mas não se resume a isso, porque ela acrescenta uma ruptura entre os três regimes de verdade e seus contrários. Ela ataca a estrutura da ficção da verdade. [...] A pós-verdade requer uma vida em estrutura de show na qual a sala de aula é o ensaio do espetáculo. [...] A eficácia dessa dimensão da pós-verdade depende da administração calculada do esquecimento. A confiança na última palavra e o consenso do momento são o que importa (Dunker, 2017, p. 20-24).

A manipulação das imagens de *La Bête* e o ataque aos artistas revelam as novas estratégias políticas de dominação. No meu questionário de perguntas feitas aos artistas, eu pedia para que eles descrevessem as situações de violência e o conteúdo dos ataques. Elisabete Finger diz:

Olha, muitos eu não li, muitos eu não lembro, porque eu comecei a ler e daí era assim... é muito, é muito desgastante e realmente ocupa de um jeito, e foram muitos via internet, tiveram outras situações, que nem eu falo, eu recebi a polícia na minha casa duas vezes de verdade, isso foi parar numa CPI tem vídeo na internet dessa CPI que o Magno Malta promoveu, né? [...] Eu acho que é essencialmente questionar isso, como é que uma criança podia estar nessa situação vendo um corpo nu, e eu acho que as pessoas também, depois num certo momento eu entendi, que muita gente fantasiou muito longe sobre essa situação que era ver aquela imagem e entender que todos nós estávamos trabalhando juntos para um ritual de pedofilia na arte. [...] Perguntas que eu escutei inclusive do Magno Malta, era, você foi contratada pelo museu? Você trabalhava nessa performance? E eu falei não, mas qual parte você não entendeu, da participação do público e tal? Então quer dizer, vai além de discutir se eu poderia ter levado ou não a criança [...] teve um outro nível de fantasia. [...] Porque é o que falo, a pessoa pinça um trecho de uma informação e constrói um tanto de especulação em cima, e, o quanto longe isso vai. Para gerar conclusões que você nem imagina de fato até onde essa pessoa foi. E, não sei, uma coisa que eu costumo falar, que eu ouvi muito nas mensagens que eu li em diagonal, eu ouvi muitas pessoas me chamando de monstro e daí, exatamente nesse momento ali no auge do furacão eu estava estreando uma peça que chama *Monstra*, e isso eu adorava dizer é uma monstra, não um monstro. [...] Enfim, sem entrar nas questões místicas, mas eu acho que tem assuntos que eles estão ali, né, que estão sendo trabalhados em várias esferas sociais e culturais e tal, e há tempos que a gente tá discutindo isso que é a mulher e o feminino, as expectativas que as pessoas têm com relação a isso é o que se espera da mãe, da mulher. Então, tudo isso já tá na *Monstra*, sabe, já estava ali, já estava sendo trabalhado ali de alguma forma. Então, pra mim, na verdade, essas duas peças foram o meu lugar de falar e escutar muitas questões sobre a mulher, a mãe, o corpo e

estão na *Monstra*, em outros trabalhos, estão aqui no *Domínio Público*, estão nesse lugar (Finger, 2018, informação verbal)<sup>85</sup>.

Como podemos observar, Elisabete evita se relacionar com esse tipo de conteúdo de ataques. Para ela, já bastava ter recebido a polícia na sua casa duas vezes com uma intimação, ter que ir depor numa CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) e ser exposta daquela maneira por aqueles políticos, abertamente interessados em abusar dos artistas. Bete, como carinhosamente a chamamos, se colocou ainda num lugar de ressignificação da violência quando afirma um sentido feminista a fala do repressor - não um monstro, mas uma Monstra! Como mulher, como mãe e grande artista que é, ela nos faz lembrar com sua fala que o discurso artístico chega antes, anuncia e denuncia o terror sistemático sobre o corpo das mulheres.

Figura 10 - Screenshot contendo *fake news* sobre Elisabete Finger em site da extrema direita



Fonte: elaborado pelo autor (2020)

Nesse *screenshot* é possível identificar o modo como mentiras foram veiculadas no intuito de influenciar a opinião pública em torno do debate político. Segundo essa matéria contendo *fake news* sobre a performance *La Bête*, Elisabete, a mãe da criança que aparece na imagem, além de incentivar sua filha a tocar 'um homem nu' é militante do PT e trabalhou para o Itaú. A manchete sequestra de Elisabete o lugar de público participante de uma obra de arte relacional com sua filha em um museu para tratá-la como uma militante de esquerda.

<sup>85</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 23 de agosto de 2018.

Wagner, segundo o autor da *fake news*, não é um artista, é apenas um homem nu, informação que distorce a criação do artista e a relação estética estabelecida entre público e obra de arte.

Não havia evidências de que Elisabete fosse militante do PT, e a relação dela com o *Itaú* não foi de funcionária, mas de artista selecionada em editais e premiações para desenvolver projetos artísticos pontuais e em diferentes anos com apoio da instituição, como muitos outros artistas brasileiros. A manipulação das informações sobre Elisabete sugere que havia um agenciamento orquestrado e financiado para fins de erotização da infância, um 'ritual' de pedofilia programado pelos artistas em parceria com o museu. O conteúdo estabelece um duplo vínculo de perseguição aos artistas e as políticas de financiamento da arte, consideradas pelos extremistas como sendo corruptas e criminosas. Confere também a Elisabete um lugar de mãe inconsequente. Foi com esse tipo de materialidade política que a extrema direita atentou contra civis e contra democracia.

A ausência de um órgão censor ligado a um governo, como havia no Brasil durante a ditadura com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), não é equivalente à ausência da censura na sociedade brasileira em governos democráticos. A estratégia para a ausência de uma censura institucionalizada pelo Estado (nos termos da ditadura militar) tem sido, de maneira recorrente nos últimos anos, a pressão sobre a classificação indicativa como norma legal e o aval do setor judicial. "Nesse caso, e como o objetivo era antes alimentar a polêmica e não tanto falar e consumir arte, foi a censura para menores de 18 anos que pegou" (SCHWARCZ, 2018, p. 105), disse Lilia Schwarcz sobre os ataques mais recentes contra os artistas com a ascensão bolsonarista.

Wagner, que foi um dos artistas mais afetados pela violência desses ataques, também durante a entrevista, fala do quanto ele sofreu, de como aquele momento foi doloroso. Ele diz:

[...] eu tinha muito medo de andar na rua quando na época dos ataques. Medo mesmo, porque, ameaçado de morte, um país que não tem justiça, a gente acredita o quê? Que a gente pode ser morto. [...] Meu corpo está conseguindo reagir agora, mas a base de ajuda. Tem remédio, tem psiquiatra, tem amigo, tem massagem, tem osteopata, tem peça, o trabalho novo tem, investimento de milhares de pessoas, tem abraço do Caetano Veloso, sabe? Um monte de coisa que faz bem para a saúde... Tem tudo isso, senão esse corpo não levanta (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>86</sup>.

Associar sua imagem à de um pedófilo rendeu ao artista sentimentos de pânico, dificuldade para se deslocar em espaços públicos, uma vez que, dentre as milhares de

---

<sup>86</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 23 de agosto de 2018.

mensagens de ódio e de ameaças à sua vida ou à vida da sua família, notícias falsas circulavam pelas páginas de direita dizendo que o artista havia sido morto a pauladas, ou se suicidado.

Wagner Schwartz recebeu 150 ameaças de morte por algo que inventaram que ele fez. Já não podia andar na rua sozinho. Para imaginar os efeitos sobre ele, basta fazer o exercício de vestir a sua pele por alguns minutos e pensar no que aconteceria com a sua vida, assim como com a vida da sua família, se da noite para o dia inventassem que você cometeu o crime da pedofilia. E seu rosto estivesse nas redes com a tarja mais terrível: “pedófilo”. Não é preciso de muita empatia para imaginar o efeito de algo dessa dimensão. E, mesmo assim, tantos se esqueceram desse exercício básico de humanidade e se tornaram protagonistas e cúmplices da violência contra ele, esta sim criminosa. Nos dias que se seguiram, inventaram mais. Não bastava transformarem Wagner num pedófilo. Mataram-no com notícias falsas na internet. Em uma ele tinha se suicidado. Em outro, era morto a pauladas. Quem é capaz de imaginar o que é ler a notícia da sua própria morte na internet? O que isso significa para os familiares? Como se vive enquanto tantos o matam repetidamente? (Brum, 2018).<sup>87</sup>

Quando perguntado sobre como ele pensava as motivações para os ataques, Wagner afirma que as motivações eram políticas e desenvolve uma crítica tanto sobre o uso do termo censura, bem como, à posição de algumas instituições brasileiras de arte naquele momento.

As motivações acho que são claras, as motivações são políticas, elas não têm nada a ver com o ataque, com censura... acho até que censura é uma coisa datada, é só um artifício que já tem um conceito e um lugar estabelecido na história para se tapar aquilo que realmente importa que é esse domínio dessa política que pode constranger e destruir um país inteiro, um país inteiro não, não um país inteiro, mas pelo menos aquelas pessoas que pensam diferente de um núcleo militar, por exemplo. Então, eu acredito que é essa estratégia, sabe? Não sei nem se existe censura. [...] Eu prefiro olhar para o que é, porque meu corpo sofreu muito, da Bete também, o Maikon sofreu fisicamente uma agressão horrorosa da polícia. Eu não sei o que é a polícia me dando uma chave de braço, não sei o que é isso, me levando para a delegacia, me pondo... eu não sei a sensação do que deve ser isso, sabe? Esse abuso! Esse abuso de uma justiça que não existe, a justiça é inexistente nesse país. Então, é disso pra mim é o mais perigoso nesse caso, não, é um dos perigos... o mais perigoso é aquelas pessoas que estavam sempre do nosso lado dizerem que estão do nosso lado, pessoas não, as instituições, dizer que estão do nosso lado, dizerem que estão do nosso lado e de repente quando acontece uma coisa dessas com a gente elas mudam de lado (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> Entrevista exclusiva de Eliane Brun à revista El País, em 12 de fevereiro de 2018, Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html?fbclid=IwAR2uS9gLs5FLDL6g-PTdqdzD9lkaF7YuYW6K16WywoHxmG7ghvIYm4nAEHY](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html?fbclid=IwAR2uS9gLs5FLDL6g-PTdqdzD9lkaF7YuYW6K16WywoHxmG7ghvIYm4nAEHY)>. Acesso em 20 de nov. de 2023.

<sup>88</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 23 de agosto de 2018.

O debate sobre censura será tratado adiante, mas devo chamar atenção aqui para o fato de que as críticas à censura na fala dos artistas, tanto na fala de Wagner como de Maikon e Elisabete, sugerem um alerta sobre as novas tecnologias de repressão no jogo político. Não se trata de nenhum sistema de controle de informação como na censura clássica, mas do risco iminente de ser violentado e até morto por civis alimentados pelo ódio, pela manipulação de informações e legitimação política da violência.

A partir de um dos aspectos que foi levantado por Elisabete Finger na entrevista, sobre como esses eventos criados pela censura foram pinçados de um contexto específico e propositalmente manipulados, não havendo, portanto, uma censura generalizada à nudez na arte, mas direcionada à algumas expressões artísticas em particular, Wagner Schwartz diz:

[...] me impressiona, por exemplo, essa questão mesmo de qual nudez que existe hoje, que é um choque? Quem pode estar nu, quem não pode? É uma travesti que não pode estar nua? É um homem que não pode estar nu? Uma mulher que pode estar nua, em qual circunstância? Na cerveja pode, na galeria não? São essas questões, porque assim, não é nem a nudez, porque a nudez é muito grande, falar, estar nu [...] então, eu não sei nem se a coisa é nudez, a gente tem que pensar se a coisa ainda não é antes da nudez. Porquê o quê é que não pode acontecer no Brasil? O que é que tem nessa nudez que está dentro do museu, que ela é estranha, que eu consigo separar daquela que acontece na TV, em que esse pode e aquele ali não? (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>89</sup>.

Como disse o próprio Wagner, as motivações para os ataques contra os artistas e, especialmente, contra a nudez na arte, nesse contexto, são políticas. A apropriação do tabu social sobre a nudez, que será tratada no terceiro capítulo, é um dos dispositivos encontrados pela extrema direita para geração de conflitos ideológicos, para justificar a violência política. Esses grupos se utilizam também da própria ignorância e da ignorância das pessoas sobre arte contemporânea, sobre as vanguardas artísticas. Nesse sentido, o que nos diz *La Bête* sobre história da arte? Do que ela se compõe e como compõe com o mundo?

Quando o público entra no espaço da obra *La Bête*, o artista já está em cena. O público se posiciona em volta de um quadrado de papelão de mais ou menos quatro metros em que Wagner está nu e deitado manipulando uma réplica da obra *Bichos* de Lygia Clark, que criou nos anos 1960 uma série de *Objetos Relacionais* como parte do conjunto de sua obra. Wagner, se relaciona com o objeto criando diferentes formas e produzindo alguns deslocamentos com seu corpo sempre num plano baixo. Depois de um tempo nessa ação, ele pergunta ao público se alguém também quer tentar, em geral as pessoas entram no espaço

---

<sup>89</sup> Ibidem

entendendo que trata-se de manipular o objeto, mas de pronto Wagner diz, "não, comigo", e então a pessoa que aceita, começa a criar formas com o corpo do artista. As pessoas do público vão se alternando de modo aleatório, a partir dali todos entendem que para a peça continuar o público precisa co-criar com o artista.

Para quem é das artes do corpo, esse trabalho retoma uma atividade bastante comum nos estudos de dança que consiste manusear o corpo do outro de modo a criar formas, tocar o corpo do outro observando as conexões ligamentares, ósseas, a pele e musculatura, o peso e as possibilidades de encaixes, apoios e equilíbrio do corpo. É algo que funciona pedagogicamente para estudos anatômicos e pode ser feito com crianças ou adultos. Nesse sentido, o fato de o artista estar nu, não é para o público das artes contemporâneas um marcador erótico ou moral, é, sobretudo, uma espécie de ontologia do corpo: qualquer veste/figurino em *La Bête* produziria uma carga dramatúrgica possivelmente excedente e, portanto, desnecessária. É ainda um corpo objeto, um corpo maleável, que produz esculturas efêmeras.

Essa dança dá a ver políticas de relação, uma ética dos encontros, o cuidado ou a falta dele no contato com o corpo do outro. Desperta também o olhar sobre a infinidade de formas possíveis do corpo humano, algo que pode ser lido como da própria qualidade da dança e do vivo, de forças e formas em movimento. A singularidade de cada gesto e forma propostos, a qualidade das transições também sugerem uma negociação que ocorre em tempo real e reforça novamente uma ética, uma responsabilidade sobre sua ação em relação a um outro, bem como, as ações configuram também dramaturgias, que não se fixam, mas se transformam a cada encontro-situação-composição entre alguém do público e o artista.

O corpo de Wagner está 'passivo' e, portanto, vulnerável à ação do outro. Por vezes, a ação de alguém sobre o corpo do artista é como de um enfermeiro cuidadoso que manipula um corpo inválido, narrativas surgem das posições. O público, como parte ativa-criativa na situação-composição que o trabalho sugere, dá a ver repertórios simbólicos, a sua disponibilidade ou timidez. Wagner, às vezes, deixa de ser um corpo, um objeto, e acontece um devir origami, ameba, um super herói que voa, um corpo em sofrimento, em desequilíbrio. As situações criadas podem produzir humor ou angústia, o público pode estar apenas como aquele que manipula, mas também criar formas com seu próprio corpo e estabelecer outras políticas de relação. Se alguém coloca o corpo de Wagner em situação muito desconfortável e outra pessoa do público se incomoda com aquilo, ela entra 'em cena' e estabelece uma forma de conforto para aquele corpo, colocando um apoio macio sob a cabeça do artista, fazendo

massagem em seus pés, entre outros agenciamentos que humanizam a relação entre artista e público.

*La Bête* remete a um trabalho bastante conhecido da performer Marina Abramovic chamado *Ritmo 0* (1974). Nessa performance, Marina Abramovic fica ao longo de seis horas parada diante do público ao lado de uma mesa contendo diversos objetos inofensivos e outros até mortais como uma arma de fogo carregada, pregos, martelo, tesoura, etc., sugerindo que o público poderia usá-los da maneira que desejasse no seu corpo e no espaço ao redor. Essa obra, emblemática na carreira da artista, coloca em questão formas de interação social, e de afeto, sejam elas violentas ou lúdicas. E, nesse contexto, a artista foi torturada, segundo ela mesma, por parte do público quando havia a opção de não agir de forma violenta, colocando em questão a natureza sádica das pessoas em relação a um corpo vulnerável. Essa performance toma uma dimensão política filosófica sobre a produção de subjetividade social que extrapola o acontecimento artístico.

Figura 11 - Marina Abramovic na performance *Ritmo 0* (1974)



Fonte: Autor desconhecido

Figura 12 - Marina Abramovic na performance *Ritmo 0* (1974)



Fonte: Autor desconhecido

A arte de vanguarda da metade do século XX nos trouxe uma das linguagens estéticas mais complexas, que não se define de forma objetiva: a Performance Arte. Filha dos movimentos conceituais, do dadaísmo, surrealismo e dos *happenings*, ela se produz tendo como premissa o experimentalismo, a possibilidade de relação com o público, proposições artísticas fora dos espaços convencionais destinados às artes com ações em espaços públicos urbanos ou rurais, criando aberturas à diferentes materialidades imagético-sensoriais que tensionam, naquele contexto, a institucionalização da arte e os sistemas de poder socioculturais, entre outras coisas.

Na arte da performance, os limites do corpo são postos em jogo, tensionando as dimensões das relações sociais e até mesmo biológicas e orgânicas do humano. Ela surge de modo contundente nas produções artísticas nos resquícios da segunda guerra mundial. Isso nos diz sobre como o corpo do artista reverbera esteticamente a condição humana frente às esferas do poder macropolítico. Com a performance, o corpo é entendido como espaço político que produz não mais cenas de uma realidade ou ficção, como no teatro, mas como acontecimento das formas de existência social e psíquica em ação, em tempo real e em constante mutação. Importa mais para a performance a criação de situações do que de cenas, do performer ele mesmo enquanto sujeito do que de um personagem, e se situa para além da 'quebra da quarta parede'.

No caso *La Bête*, o fato de não haver a classificação etária indicada na entrada do local da instalação coreográfica, se tornou um recurso legal para denúncias ou inquéritos contra a instituição de arte e a mãe da criança. No regulamento de classificação indicativa fica explícito que a lei tem por finalidade alertar aos pais sobre o conteúdo de determinados produtos, mas se a criança estiver acompanhada dos seus responsáveis, pode ter acesso a determinadas produções artísticas. A responsabilidade é dos responsáveis pela criança ou adolescente. Contudo, isso não foi considerado no caso de Elisabete Finger, pelo contrário, ela foi perseguida pela escolha que fez e pela responsabilidade assumida diante da nudez da obra de Wagner.

A nudez, supostamente estranha em *La Bête*, que não pode ser vista por uma criança, é cooptada por uma narrativa de fundamentalismo religioso em função da política. Por que relacionar a imagem de um artista ou de uma obra à pedofilia? Porque as notícias verdadeiras sobre diversos casos de abuso sexual contra mulheres e crianças por líderes religiosos, por exemplo, causam bem menos comoção popular? Quando na entrevista falávamos sobre as formas de enfrentamento a essas narrativas, Wagner fala sobre como sair do lugar da vítima, e, questiona, a partir da sua experiência de infância, sobre como “nunca ninguém pensou em abrir um inquérito sobre como as crianças são educadas dentro da igreja? Uma criança criada na igreja, ela é doutrinada, as musiquinhas cantadas lá oprimem qualquer possibilidade de fabulação”, diz Wagner.

Então é assim, e aí eu perguntei, mas por exemplo a gente faz esse lugar da vítima, mas nunca, por exemplo, nunca ninguém pensou em abrir um inquérito sobre como as crianças são educadas dentro da igreja? Porque eu fui educado dentro da igreja eu precisei de oito anos de terapia mais tarde, bem mais tarde, sabe? Pra desativar aquelas coisas que eu ativei naquela época. E aí eu falei para um monte de gente na minha frente eu falei vamos sair desse lugar então das vítimas atacadas e vamos nós criar um inquérito, então abrir um inquérito contra as igrejas, por exemplo, para saber como as crianças são educadas lá dentro, porque talvez esteja precisando fazer isso, mas não, a gente... eu falo, então vou falar por mim, eu não faço nada, eu não abri esse inquérito, eu não denunciei nada, ainda, então talvez precisamos de mais de um pra criar uma denúncia também. Porque que aqui onde a gente está, a gente assumiu que onde a gente está fazendo não pode e a gente está deixando também que lá seja um lugar que pode. Porque eu não vi ainda essas discussões, uma criança dentro de uma igreja é doutrinada, é esse o nome, doutrinada. É esse o nome. As músicas que eu posso contar pra vocês até hoje são horrorosas elas oprimem qualquer possibilidade de fabulação quando a gente é criança. A gente não pode fabular, então assim, até pensei em cantar, mas vou fazer uma peça porque aí eu posso chamar todo mundo pra assistir, né? Mas, são esses temas, acho que como a gente está aqui todo mundo pensando nisso e eu acredito, por exemplo, que a gente pode um pouquinho mais, cavar um pouco mais fundo esse papo acho que a gente

precisa entender, eu não sei se eu construir alguma coisa coletivamente que possa... eu não sei se a gente vai parar esse negócio todo, mas a gente pode tentar entender de qual maneira também a gente vai pro ataque sabe, sem atacar, sem ser vulgar atacar é silenciar, atacar nesse sentido de agir, de passar ao ato sabe de fazer o que a gente pode fazer além do que a gente já está fazendo, sabe? (Schwartz, 2018, informação verbal).

Os ataques contra *La Bête* revelam um projeto político patriarcal perverso sobre os corpos. O corpo de homem branco que não pode ser vulnerável e é associado a um macho abusador, sua existência fora deste enquadramento não serve a esse projeto político predatório. O corpo da mulher é demonizado à medida que é reduzido ao lugar de mãe irresponsável, ela sai de um enquadramento idealizado do corpo feminino, é chamada de monstra. O corpo da criança é também uma propriedade sexualizada pelo discurso da não-sexualização, a criança é destituída de complexidade e de inteligência.

O patriarcado, versão de gênero do capitalismo e do racismo, sempre privou as pessoas de sua expressão própria. O capitalismo só suporta seus ventriloquos e seus bonecos, jamais a fala autêntica, poética e política (Tiburi, 2018, p. 54).

A manipulação do corpo na obra *La Bête*, criada há mais de 15 anos e que já anuncia o terror da vulnerabilidade de um corpo à vontade do outro, é refletida num curto texto pela crítica e teórica de dança Helena Katz, que diz: “*La Bête* nos faz ver que somos nós que ajudamos a barbárie avançar” (Katz, 2015)<sup>90</sup>. Nesse sentido, cabe a nós, nessa disputa de narrativas, enfrentarmos o ódio instaurado enquanto política, relembrando a fala da artista Ana Reis<sup>91</sup>, de que, se eles temem a nós, é porque nós somos importantes e capazes de transformar manipulações violentas em matéria-prima para construção de mundos e subjetividades complexas e salutares, com capacidade de abstração, de autopoesis e de contra narrativas à essa barbárie.

## 2.2 Interpelações sobre o IC Encontro de Artes

Em entrevista realizada na décima segunda edição do *IC Encontro de Artes* em Agosto de 2018 com os programadores e curadores do festival, estavam presentes Jorge Alencar, Neto Machado, Ellen Mello e Leonardo França. Na ocasião, eles esclareceram fatos importantes sobre retaliações que sofreram naquele período. O caso mais extremo, envolveu a

---

<sup>90</sup> KATZ, HELENA – “La Bête e a barbárie destes tempos sombrios”, O Estado de São Paulo, SP,01/12/2015. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11449055738.jpg>>. Acesso em 11 nov. 2020.

<sup>91</sup> Entrevista concedida por artista vítima dos ataques.

obra *La Bête* de Wagner Schwartz, que havia sido apresentada no mês de agosto de 2017, um pouco antes dos escândalos da apresentação da mesma obra no *Museu de Arte Moderna de São Paulo* na 35<sup>a</sup> Mostra de Arte Brasileira. *La Bête* fez parte da programação do ICII que tinha como eixo curatorial para aquele ano o lema *Tô Pra Jogo*, a fim de acolher atividades que estimulassem uma ação direta do público na obra de cada artista.

É importante ressaltar que o trabalho curatorial da *Dimenti Produções* se destaca pelo modo como eles compõem as edições do festival. Como os curadores são também artistas, e a *Dimenti* antes de ser uma produtora era um grupo de dança-teatro importante na cidade de Salvador, a programação dos eventos produzidos por eles expressam uma dimensão compositiva artística. Não é uma regra, por exemplo, que as programações sejam formadas por obras atuais como muitos festivais exigem e fazem. Em diversas edições, o IC programa trabalhos antigos dos artistas e também trabalhos recentes, bem como não se restringe a uma linguagem artística apenas, mas abarca: dança, performance, música, teatro, intervenção urbana, etc. O interesse é compor com as obras a partir de um tema/questão, como explica Neto Machado em entrevista:

Nós como curadores, a gente não trabalha com as peças que são as mais recentes necessariamente. Então, tem peças na programação que estrearam agora esse ano, mas também tem peças que estrearam há muito tempo porque o festival trabalha com uma linha curatorial de um entendimento, de um tema que na verdade é sempre uma pergunta, internamente para a gente é uma questão. E, essa questão vai nos levando a pensar em trabalhos, a escolher certos trabalhos que contribuem com essa discussão, naquela questão, daquele ano específico. Então ano passado tinha uma questão que nos movia, que era o interesse por obras que estavam pensando uma relação direta com o público. Então, tinha uma questão de achar que as pessoas estão precisando pensar naquele ano, naquele tempo a pensar em um real engajamento direto. E como é que a gente pensava num engajamento direto? A partir da arte, porque é isso que a gente trabalha. E também com uma ideia de parar de dividir justamente a infância e os adultos como se nós vivêssemos em mundos diferentes. Entender que nós adultos e as crianças estamos nesse mundo, no mesmo mundo, portanto, a princípio, tudo que está nesse mundo está no mundo que é para adultos e para crianças, então não tem coisas que são deste mundo e que as crianças não vivem num mundo à parte (Machado, 2018, informação verbal)<sup>92</sup>.

Havia nessa edição, portanto, uma proposta de colocar peças de adultos em horários que crianças pudessem ver, e o estímulo para que adultos fossem ver peças feitas, a princípio, para o público infantil. Como já dancei num trabalho infanto-juvenil de Neto Machado, chamado *Desastro*, lembro dele trazer essa questão, sobre como os próprios artistas tinham

---

<sup>92</sup> Neto Machado em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018.

uma espécie de preconceito com trabalhos artísticos para crianças e se questionava sobre: 'como criar trabalhos que acolhessem adultos e crianças?'. Outro espetáculo que fez isso de forma peculiar é *Peça para adultos feita por crianças*<sup>93</sup>, de Elisa Ohtake (SP), que investe no protagonismo da infância como autora da sociedade. Como o nome já diz, a peça foi criada com um elenco de crianças num paralelo com *Hamlet* de Shakespeare, as crianças do elenco construíram a peça junto com Elisa Ohtake, algo muito raro em obras de artes cênicas e que estabelece um outro olhar sobre o modo como construímos narrativas na relação com a infância.

Quando *La Bête* foi apresentado no IC em Agosto de 2017, haviam crianças na plateia acompanhadas dos seus pais. Segundo relatos de quem esteve na apresentação, as crianças "roubaram a cena" e fizeram acontecer o jogo de interação com o artista, como propõe a peça. Tamanha foi a interação das crianças com o trabalho que no final, Wagner foi agradecer e convidou as crianças para agradecer junto com ele, eles deram as mãos e agradeceram. Alguém próximo aos curadores do IC registrou o momento e a foto foi divulgada pelos próprios responsáveis pelo evento, assim como pelos pais das crianças. Segundo Jorge Alencar e Ellen Mello, não houve nenhuma polêmica ou retaliação da imagem do artista Wagner nu de mãos dadas com as crianças que interagiram com a peça. Foi apenas depois do que aconteceu no MAM-SP que resgataram essa imagem e deu-se início aos ataques contra os programadores do evento e contra os pais dessas crianças que começaram a receber ameaças em rede social. Jorge Alencar relata:

Essa obra foi apresentada aqui em Salvador e pouco tempo depois ela foi apresentada no MAM (SP) e lá aconteceu aquele estopim dessa tragédia que se deu no país. Alguém registrou um pedaço da performance em que uma criança tocava no pé do artista que estava nu, e isso foi associado de uma maneira absolutamente estapafúrdia violenta e trágica com uma ideia de pedofilia. O que acontece é que aqui no IC, há algumas semanas atrás, essa mesma performance tinha sido apresentada e também houve crianças na platéia que estavam, claro, acompanhados de seus pais e responsáveis e essas crianças super dialogaram com o trabalho que em nada apresenta um teor sexual. É um trabalho em que o público movimenta o corpo de Wagner e a gente entende muito mais sobre o público, sobre as intenções do público do que sobre o artista. É um trabalho que revela muito mais o público até do que o próprio artista, então as crianças se sentiram convidadas a esse jogo de movimentar aquele corpo como os adultos fizeram, e, no final, foi tão

<sup>93</sup> Sinopse da peça: "A tragédia gira em torno da traição de dois irmãos – Cláudio mata Hamlet, pai, para usurpar o trono. Pois um ator mirim diz compreender bem porque Shakespeare adotou tal ponto de partida. Faz uma analogia com o próprio irmão, que costumava ser legal no fim de semana, mas, na escola, zoava com ele e lhe batia." Disponível em: <<https://www.fitriopreto.com.br/2019/obras/peca-para-adultos-feita-por-criancas/#:~:text=Sinopse.com%20ele%20e%20lhe%20batia>>. Acesso em 9 jul. 2023

potente! De tão bonito que foi, Wagner, o artista, chamou as crianças para agradecerem juntos juntas né, e ali foi tirado uma foto que pra nós era muito poética inclusive tinha haver com quase uma utopia de uma relação, de mundo de crianças e adultos de um um corpo nu que não está associado a sexo, e depois que aconteceu o episódio no *MAM*, houve um rebote, essa foto foi compartilhada como se fosse inclusive a foto tirada no *MAM*, porque é claro que *fake news* ela se vale de né, de caquinhos, tendenciosos e equivocados para produzir a informação. Inclusive a foto chegou a parar na página do impronunciável candidato à presidência e em outros perfis de conservadores, e nossos perfis foram atacados. Os perfis do festival *IC* e os nossos perfis pessoais, o nosso perfil foi tirado do ar. Inclusive até hoje (2018), a gente tem problemas quando vai mostrar certas coisas ou vai patrocinar a postagem. Até hoje o facebook não aceita, enfim, e virou uma grandíssima celeuma porque o episódio do *MAM* foi associado a um episódio no *IC* (Alencar, 2018, informação verbal)<sup>94</sup>.

Figura 13 - La Bête de Wagner Schwartz no IC Encontro de Artes (2017)<sup>95</sup>



Fonte: autor desconhecido (2017)

Na fala da produtora Ellen Mello, durante a entrevista, ela contribui com a contextualização de Jorge dizendo que inclusive foi uma foto muito comemorada por ter atingido essa utopia da curadoria (se referindo a fala de Neto sobre obras de interação e a

<sup>94</sup> Jorge Alencar em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018.

<sup>95</sup> Momento de agradecimentos ao final da performance de *La Bête* em Salvador, Ba, (2017).

presença de crianças e adultos juntas), que teve uma ótima repercussão nas redes. Ellen falou com espanto sobre como de uma hora pra outra tudo ruiu, como tudo mudou, e relata as consequências e medidas que tiveram de ser tomadas após denúncia no Ministério Público contra o evento.

A gente teve uma série de reuniões com o Ministério Público e ele culminou com a assinatura de um TAC, que é um Termo de Acordo e Compromisso, com uma série de regras que na verdade são regras que todos deveriam obedecer, então são regras meio gerais, mas a gente quando assina esse termo tem que pagar uma multa caso a gente desobedeça a qualquer uma dessas regras, que tem a ver com não fotografar menores, têm a ver com sinalizar em todos os espaços classificação indicativa, a gente teve que gravar um áudio em off falando em cumprimento ao TAC, firmado com o Ministério Público, a gente tem também um compromisso de vincular uma vinheta sobre abuso infantil e algumas outras coisas nas nossas redes sociais, enfim esse foi assim o máximo que a gente conseguiu de negociação para conseguir encerrar isso sem maiores transtornos e gastos na nossa empresa (Mello, 2018, informação verbal)<sup>96</sup>.

O Termo de acordo e compromisso (TAC), é um documento conhecido dos artistas e produtores selecionados em editais públicos e privados, de fato algumas regras devem ser seguidas. O que Ellen relata demonstra uma situação de maior tensão em relação ao modo como essas regras estavam sendo impostas. Existiu, assim, no campo da cultura, uma atmosfera de medo e de iminência de criminalização diante de qualquer agenciamento entre artistas, produtores, instituições e Estado. Neto contribui ainda com uma observação em relação ao Ministério Público naquele momento, ele afirma que, quando foram nas primeiras reuniões, os profissionais da instituição reconheceram que não havia crime nenhum no que aconteceu, contudo era necessário dar uma resposta à sociedade.

Observei que antes das apresentações a vinheta era muito mais enfática naquele contexto e dizia: "É terminantemente proibido tirar fotos do espetáculo!", o 'terminantemente proibido' me chamou atenção. Além, disso jamais testemunhei um evento ser obrigado a vincular uma vinheta sobre abuso infantil. Embora isso possa ser inclusive uma boa medida de combate à violência contra crianças, naquele contexto de discursos autoritários e antidemocráticos, soava mesmo como uma vigilância ditatorial.

Neto Machado lembra na sua fala que depois do que aconteceu com Wagner Schwartz e Elisabete Finger, após a apresentação de *La Bête* em São Paulo, havia um estado de alerta e medo constantes. Ele relata que:

---

<sup>96</sup> Ellen Mello em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018.

As famílias das crianças tinham compartilhado a foto na época, e aí o que aconteceu é que os jornais, a imprensa e pessoas começaram a traçar quem eram essas crianças, quem eram esses pais, essas famílias. E eles começaram a ser completamente violentados para se posicionar, etc., e depois de todo o problema que a Elisabete sofreu em São Paulo com a filha dela que foi a criança do MAM, eles ficaram muito assustados, claro, porque Betty sofreu inclusive uma denúncia completamente absurda e queriam tirar a guarda dela da filha dela... acho importante dizer também que, para dar um exemplo concreto, ontem no show de Linn da Quebrada na programação deste ano, um ano depois um homem me parou e me falou "olha muito obrigado pelo show no IC", agradeceu e falou que estava muito emocionado com a programação "porque ano passado estava na performance de Wagner e compartilhei uma foto e eu sofri 150 ataques no meu Instagram." Então são coisas que nem a gente sabia e aí eu falei pra ele, a gente vai marcar para você nos contar, porque ele chegou na delegacia, ele contou ontem, ele foi à delegacia denunciar os ataques, e aí chegou uma hora que ele sentiu tão acuado na delegacia que achou que ele é acusado de ser preso, porque o delegado tratou ele tão assim... - Onde você estava? Mas que lugar é esse que você frequentou que aconteceu isso, e quem é você dentro desse evento? Porque você tava tirando foto? Você faz parte da organização desse evento? Você que promoveu esse encontro dessa criança? Aí vira um lugar assim de interpelação na delegacia que ele ficou muito muito assustado e ele falou: - nunca falei para vocês que eu achei que vocês já estavam envolvidos com a situação demais, mas agora eu preciso falar de algum jeito pra você que isso aconteceu comigo. Então isso reverberou muito mesmo assim na vida concreta das pessoas (Machado, 2018, informação verbal)<sup>97</sup>.

Leonardo França, que à época fazia parte da produtora *Dimenti*, durante a entrevista, lembra que em 2016, na edição de dez anos do evento que foi uma virada de 24hs seguidas de apresentações artísticas, houve uma matéria num programa de TV sensacionalista da cidade chamado *Se liga Bocão*. Não tive acesso à matéria, mas pela fala dos entrevistados, um problema envolvendo uma disputa entre Estado e Prefeitura com relação ao patrocínio e divulgação do evento se somou à polêmica da obra *Macaquinhas*, que fazia parte da programação. Segundo Leonardo, já haviam memes e postagens de ridicularização da obra, mas mesmo sendo uma performance muito mais transgressora, não houve interpelações na mesma proporção que houve no ano seguinte. Ele diz:

Eu ia chamar a atenção de que o ano 10, que é o ano da virada, teve uma curadoria muito provocadora. Acho que todo ano é muito provocador, mas neste ano em especial, porque teve Maikon K. com *DNA de Dan*, teve *Macaquinhas*, mesmo com o cuidado da curadoria de colocar na madrugada, isso aí já era um horário que só vai quem quer, quem realmente quer se relacionar com o trabalho, e eu acho que foi suave porque teve na verdade um tratamento popular, um escracho popular, nada volumoso, e no modo de divulgar o próprio trabalho... eu achei que não estávamos tão tensos quanto

---

<sup>97</sup> Neto Machado em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018.

está agora. Qualquer coisa agora pode chamar a atenção, qualquer coisa deixa em estado de alerta, eu acho que *Macaquinhas* quando veio pra cá, já veio com uma série de piadas, memes produzidos na internet e tudo, mas em nenhum momento, pelo menos não me lembro de conversar sobre MBL (Movimento Brasil Livre), de aparecer polícia fechar o teatro (França, 2018, informação verbal)<sup>98</sup>.

Contudo, Ellen Mello lembra que, na verdade, houve sim uma tensão, mas de outro modo. Ela conta que assim que saiu a programação do evento, às sete da manhã do dia seguinte, recebeu uma ligação da Secretaria de Cultura da Bahia dizendo que eles deveriam ter avisado antes que essa peça seria programada. Ou seja, algo inédito aconteceu naquele momento e anunciava o que estaria por vir: um funcionário do Estado, ligado à pasta da cultura, querer interferir no exercício curatorial e de programação de um evento. O ano de 2016 foi o momento do impeachment de Dilma Rousseff e já havia manifestações pela volta dos militares ao poder, bem como vários discursos reacionários sendo exaltados publicamente por políticos e afins. Como já haviam polêmicas envolvendo a peça *Macaquinhas*, de fato, os agentes de cultura do Estado temiam também retaliações ou simplesmente, caíram no jogo do pânico instaurado entre política e cultura naquele contexto.

### **2.2.1 O cu do mundo**

*"Onde o cujo faz a curva  
O cu do mundo, esse nosso sítio".*  
(Caetano Veloso)

*Macaquinhas* é a primeira obra do grupo *Macaquinhas* que tem seu ponto de convergência na cidade de São Paulo, mas estreou em 2011 no Museu do Piauí. A obra foi idealizada pelos artistas Mavi Veloso, Caio e Yang Dallas. Surgiu durante uma residência artística no *Núcleo do Dirceu* em Teresina. A ideia do projeto é usar o ânus como metáfora para chamar a atenção para o desequilíbrio social entre os países do hemisfério sul (representados pelo ânus) e os emergentes. A performance tem 40 minutos de duração e também é inspirada no livro *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro. Na peça, entre outras ações, oito atores nus andam sobre quatro apoios em círculo, tocam e examinam o ânus uns

---

<sup>98</sup> Leonardo França em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018. Nessa citação, Leonardo França está se referindo ao que aconteceu com Renata Carvalho, quando apresentava a peça *Jesus Rainha do Céu* em Salvador no FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas.

dos outros. A obra *Macaquinhas* viralizou nas redes sociais e gerou uma série de discussões e *fake news* sobre a peça.

Figura 14 - Performance *Macaquinhas* no IC Encontro de Artes (2016)



Fonte: Genilson Coutinho (2016)

No Facebook, usuários ridicularizam a peça. "Cutucar o cu dos outros virou arte, foi o que aconteceu na Mostra Sesc Cariri de Culturas. O evento é patrocinado pelo Sistema SESC, que recebe milhões do Governo Federal, ou seja, você bancou essa baixaria disfarçada de arte", escreveu um internauta. "Que bosta, queria saber onde está a arte", reclamou outro. [...] O objetivo da montagem é mostrar ao público novos modos de compreender conexões entre indivíduos, além de problematizar conceitos heterocentrados e normativos, construídos ao longo da história (Leite, 2016)<sup>99</sup>.

A arte contemporânea desarticula, ou melhor, cria outras possibilidades de agenciamento em relação ao objeto de arte. Dessa maneira, a arte conceitual da vanguarda no século XX constitui a ideia enquanto objeto artístico e não o objeto em si, e também enfatiza, sobretudo, a noção de processo enquanto obra, gerando novamente um deslocamento sobre o paradigma capitalista de fixação no resultado e utilidade das coisas. Pelbart (2019) fala da arte

<sup>99</sup> Leite, 2018. ‘Macaquinhas’: performance polêmica é apresentada em Salvador. Mais informações disponíveis em: <<https://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/25055-macaquinhas-performance-polemica-e-apresentada-em-salvador>>. Acesso em 6 jul. 2023

da performance como “liturgia” a partir de uma fala de Agamben e, no sentido dado pelos autores, a performance, “não é uma poiesis, ação definida por um alvo exterior, nem práxis, atividade em si. Ela é a operação ela mesma” (Pelbart, 2019, p. 210), ou seja, “é uma ontologia operacional, na qual importa a operação e não o resultado” (Idem).

A tese maior de Agamben, pois, é que a arte contemporânea obedece ao paradigma litúrgico, no qual, como Valéry, a própria produção da obra de arte poderia ser considerada artística, assim como, para Duchamp, o que vale não é o mictório, mas a operação de deslocamento que coloca em xeque o estatuto da obra mesma. Em um sentido amplo, trata-se de uma zona de indiscernibilidade entre artista e operação, a ponto de a vida do artista se identificar com a operação - no limite, seu próprio corpo torna-se um “corpo operante” (Pelbart, 2019, p. 211).

Entende-se, portanto, que na performance *Macaquinhas*, assim como nas peças dionisíacas de Zé Celso (referência revolucionária do teatro brasileiro), no Teatro Oficina, ambiente pelo qual parte do elenco passou, a obra se tece pela afirmação do desbunde libidinoso da vida, abordando corpo, nudez e sexualidade de modo radical, se opondo aos tabus dados ao corpo (diga-se, de passagem, tabus cristãos), que estabelecem como repugnantes as partes ditas baixas, os órgãos sexuais e excretores. A operação destes fazeres artísticos afronta a moralidade burguesa repressora, a burguesia não apenas enquanto classe social, mas como uma combinação de valores colonizantes. A performance *Macaquinhas* coloca o ânus como centro de uma proposição estética para imprimir a dissidência mesma dos seus corpos, de corpos que habitam países, corpo-países marginalizados.

Quando nos defrontamos com o cenário político chileno no qual um presidente de extrema direita afirma que uma menina de 11 anos deve e pode ser mãe, não sabemos o que pensar. O que é mais aberrativo, essa notícia ou uma trans vestida de noiva lambendo um dílido? (Venegas; Cabello; Dias, 2016, p. 92)<sup>100</sup>.

Essa pergunta, feita pelo *Coletivo Universitário de Dissidência Sexual do Chile*, mobiliza os enquadramentos impostos pela cultura baseada na moralidade burguesa e cristã sobre prioridades relativas ao que é considerado absurdo, inaceitável à nível social. Nesse sentido, por que uma produção artística com nudez, a atuação de uma pessoa trans, ou a

<sup>100</sup> Quantas “Hijas de Peras” são necessárias para explodir o mundo? Escrituras Transgênicas em Homenagem a Hija de Perra (1980 - 2014) \_ Lucha Venegas, Cristian Cabello e Jorge Días / Coletivo Universitário de Dissidência sexual (CUDS-Chile). Disponível Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismos bichas ecultura visual. Caderno Sesc\_Videobrasil 11, ano 2016, p. 82-98. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/55354837/caderno-11-aliancas-de-corpos-vulneraveis-feminismos-a-tivismo-bicha-e-cultura-visual>>. Acesso em 7 jul. 2023.

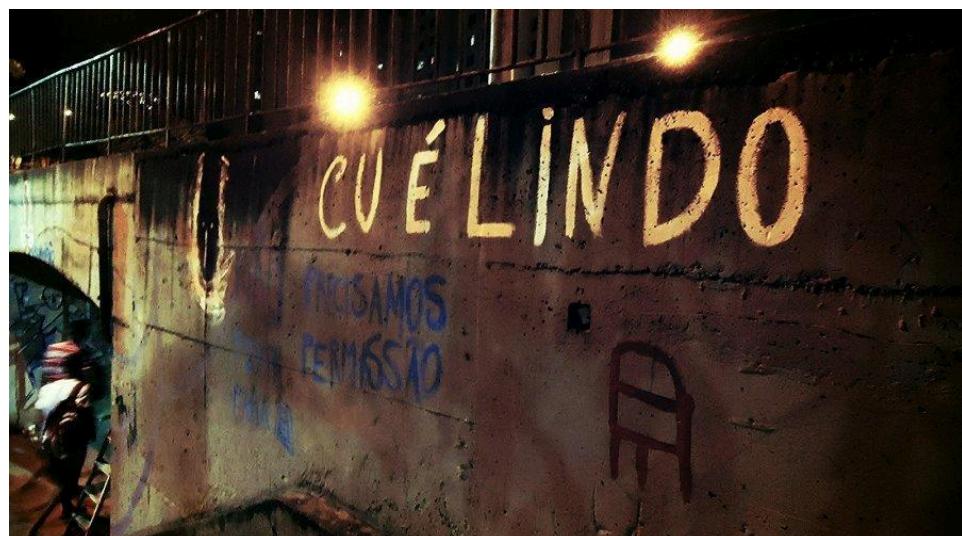
exploração de regiões do corpo humano que remetem à sexualidade e órgão excretor, é mais inaceitável do que a violência praticada contra a vida de muitas pessoas?

Por que o abuso sexual, que acontece em espaços familiares e religiosos, a performance masculina da agressividade que intimida e violenta garotos ainda em processo de formação, silencia e mata mulheres, gays ou pessoas trans, a ação violenta da polícia que mata diariamente pessoas pretas e indígenas, uma juíza que não permite o aborto de uma criança de 12 anos estuprada pelo pai, não causam comoção e revolta social? Por que esses eventos são naturalizados e camuflados enquanto há um pânico moral em torno da sexualidade, ou da nudez na arte?

De tal ordem é e tão precioso  
o que devo dizer-lhes  
que não posso guardá-lo  
sem que me oprime a sensação de um roubo:  
cu é lindo!  
Fazei o que puderdes com esta dádiva.  
Quanto a mim dou graças  
pelo que agora sei  
e, mais que perdôo, eu amo.

(Prado, 2015, p. 270).

Figura 15 - Registro de Pichação do Projeto *Cu é lindo* de Kleper Reis



Fonte: autor desconhecido (2018)

Outra produção artística que evidencia o ânus como matéria político-discursiva é a obra multi artística *Cu é lindo* do artista Kleper Gomes Reis. A obra que envolveu ações de pichação nos muros das cidades, performance e fotografia foi selecionada em edital do

governo do Estado da Bahia como parte da mostra, *Devires*, evento maior dedicado a debates sobre gênero e sexualidade, e foi sediada na galeria do *Instituto Goethe* de Salvador em agosto de 2018. Na ocasião, houve uma tentativa de intimidação dos gestores do espaço, realizadores do evento e artistas por parte de agentes do MBL da Bahia. Estes fizeram uma manifestação na frente do espaço, transmitida ao vivo através das suas redes sociais.

Os gestores do Instituto Alemão acionaram a polícia e os membros do MBL, que protestavam e produziam mentiras sobre a mostra, foram levados à delegacia. No vídeo, um desses homens indignados com a exposição afirma que não havia estímulo à pedofilia ou coisa do tipo, mas que era inadmissível que um gasto de 131 mil reais de dinheiro público com uma exposição de 60 fotos de cu. Entretanto, esse valor não era destinado apenas a um artista, no caso Kleper, nem mesmo à exposição da mostra *Devires* apenas, mas ao projeto como um todo, que envolvia outras ações e um conjunto de artistas, produtores, técnicos etc. Mas a questão principal, que emerge na fala, além do uso do dinheiro público, é considerar aquilo como 'uma pouca vergonha' e que não se tratava de arte. Ele desejava impedir a exposição porque não a considerava arte.

Um dos primeiros a se pronunciar sobre o assunto, o vereador Alexandre Aleluia (DEM) classificou “Cu é Lindo” como “lixo travestido de arte” e criticou o governo do Estado pelo apoio financeiro. Para a curadora da mostra *Devires*, Juliana Vieira, responsável pela escolha da contemplação da mostra sobre o ânus no projeto, os ataques do vereador são uma forma de se aproveitar politicamente de uma onda conservadora no país. “Já esperávamos posturas como essas. Vivemos em um momento politicamente delicado. Um momento de retrocesso em que a censura volta a afetar temas que nos últimos anos ganharam espaço no Brasil”, destacou. Para Vieira, “Cu é Lindo” é importante por trazer sensibilidade às discussões sobre o corpo e o preconceito sofrido por LGBTQ+s. “A exposição revela um processo de cura e aceitação de si mesmo. Lida com as emoções causadas pela censura e todo o acervo passa pelas memórias afetivas do artista”, contou. Nas obras, o autor Kleper Reis expõe o processo de superação que passou após sofrer preconceito e ser espancado em ataques homofóbicos (Arraz, 2018)<sup>101</sup>.

Infelizmente, não consegui realizar uma entrevista com Kleper, um artista que conheci no início da minha trajetória artística em Salvador. Nos reservamos a conversas por meio das redes sociais. Um tempo antes, Kleper havia me relatado o espancamento que havia sofrido no Rio de Janeiro. Assim como muitas pessoas no país, ele foi vítima da homofobia de forma traumática. Propor uma obra como *Cu é lindo* é, antes de qualquer coisa, um ato de muita

---

<sup>101</sup> Texto disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/noticia/224472-o-c-e-lindo-mostra-cria-polemica-ao-retratar-corpo-gay-com-apoio-do-governo-da-bahia.html>>. Acesso em 7 jul. 2023.

coragem e evidencia o fortalecimento de uma coletividade. Em todo caso, não se tratava de um ataque àquela obra de arte em específico, os membros do MBL impuseram, nas mais diversas manifestações contra artistas e produções culturais, uma moralidade discriminatória que visa a eliminação mesmo da existência e da diferença dessas pessoas.

O cu é um espaço político. É um lugar onde se articula discursos, práticas, vigilâncias, olhares, explorações, proibições, escárnios, ódios, assassinatos, enfermidades. Chamamos de política precisamente essa rede de intervenções e relações. Porque para entender as causas e as condições da homofobia, do machismo e discriminação em geral temos que entender como se relaciona o anal com o sexo, com o gênero, com a masculinidades, com as relações sociais (Sáez; Carrascosa, 2016, p.73).

Kleper relatou que recebeu o embaixador da Alemanha no Brasil naquele momento e que se sentia fortalecido após os ataques que também recebeu em redes sociais. Com Manfred Stoffl à frente da direção cultural do Instituto *Goethe* naquele momento, foi possível reconhecer um apoio institucional aos artistas e a importância desse tipo de apoio naquele contexto.

Manfred Stoffl teve uma postura semelhante no caso do processo contra *La Bête* no *IC Encontro de Artes* de 2017 em Salvador, e quando o Ministério Público sugeriu um acordo para que não houvesse processo, apenas o festival IC, por ser de pequeno porte, aceitou o acordo, mas a posição do então diretor do Goethe Institut foi de resistência: no sentido de não aceitar o acordo e responder ao processo levando em consideração a legitimidade e estrutura da instituição, de modo a não abrir precedentes para esse tipo de ocorrência.

Segundo Neto Machado, um dos organizadores do *IC Encontro de Artes*, o processo contra a apresentação de *La Bête* em Salvador correu em aberto por anos, no entanto, a pessoa que abriu a denúncia deixou de comparecer às audiências. Isso demonstra que o interesse em criar polêmicas em torno das produções artísticas estava ligado a um contexto mais pontual de fortalecimento da cruzada moral que daria margem de poder às candidaturas políticas da extrema direita em 2018.

## **2.2.2 O prédio treme**

A sede da produtora *Dimenti* é o Goethe Institut e, nos eventos produzidos por eles, grande parte das atividades acontecem nesse espaço que é situado num dos lugares mais caros

de Salvador, o Corredor da Vitória. Nas minhas entrevistas, eu sempre perguntava para os entrevistados como eles entendiam os valores em jogo nessa disputa de narrativas que se estabeleceu no país naquele momento e um dos aspectos trazidos veio em forma de exemplo.

No mesmo ano das entrevistas no *IC Encontro de arte*, sob o tema *Arte como luta*, fez parte da programação um desfile da DASPU<sup>102</sup> e o show de Linn da Quebrada. A ligação entre as duas apresentações é, inclusive, ressaltada pelos realizadores como um dos aspectos compositivos da prática curatorial do *IC* naquela programação. Eu estava lá em diversas edições do festival e pude presenciar a força dessa composição curatorial em específico. Foi, de fato, catártico, um desbunde de diferentes corpos se expressando.

Sobre esse dia, Jorge e Ellen falam sobre a diferença de manifestação da vizinhança (economicamente privilegiada e, em geral, mais conservadora) nos shows daquele ano com a artista Linn da Quebrada e, no ano anterior, com o cantor/compositor ex-integrante do grupo Titãs, Arnaldo Antunes. Ellen conta que no show da Linn, já na passagem de som, às 14hs ela recebe uma ligação da SUCOM (Superintendência de Controle e Ordenamento do Solo do Município de Salvador) dizendo que já haviam reclamações dos moradores da região dizendo que o prédio tremia com o som, e que o show não poderia acabar nem um segundo após as 22hs. Inclusive, segundo Ellen, o funcionário dizia que, ali na vizinhança, havia pessoas influentes e que rapidamente eles e a polícia estariam na porta para multar o evento em caso de descumprimento da lei.

O som terminou pontualmente, felizmente, mas Jorge e Ellen observaram também que no show de Arnaldo Antunes os vizinhos apontaram suas câmeras e cantavam juntos, diferente do show de Linn em que eles apontavam as câmeras como armas e que houve manifestações de repúdio nas redes sociais. Jorge Alencar disse:

[...] Tem algumas presenças neste festival que não são exatamente explícitas no que informa sobre sua representatividade, sob sua bandeira, mas outras, só a presença desse corpo aqui, ele já produz discussões com dimensão política... Ontem mesmo a gente ficou intrigado observando como foi diferente a reação do entorno, dessa vizinhança aqui do Corredor da Vitória que é uma vizinhança economicamente privilegiada, e politicamente, eu ousaria dizer, mais conservadora, como foi a diferença do show de Arnaldo Antunes para o show de Lin da Quebrada ontem. Então na edição passada nós tivemos Arnaldo Antunes que é um homem (cis), um poeta brasileiro que tem tanto um trabalho mais dito experimental como têm os Tribalistas com Marisa Monte e Carlinhos Brown que é hiper pop, passa muito nas rádios, e como entorno se comportou ouvindo ao show de Arnaldo cantando

---

<sup>102</sup> Daspu é uma grife de roupas femininas, voltada para prostitutas. Lançada em 2005 a grife promove desfiles com prostitutas em diversas cidades.

junto... e ontem a gente reparou que o entorno estava apontando celulares ao show de Lin como quem aponta armas, como quem tivesse colhendo provas do crime e denunciando... ligando desde o começo pra cá. A SUCOM chegou aqui, mas a gente parou na hora prevista (Alencar, 2018, informação verbal)<sup>103</sup>.

Jorge conclui falando do "fogo cruzado" que é estar nesse lugar de artista e realizador de um festival e, ao mesmo tempo, de como é delicado esse lugar de negociações entre artistas e instituições, o que foi evidenciado naquele momento. Ellen continua: "e é concreto porque o fiscal chegou falando 'a mulher que ligou falou assim, o prédio está tremendo, então é o tipo de música que faz ela dizer que o prédio treme.' Nas entrevistas, eu perguntava como eles entendiam os valores em jogo naquele contexto de ataque às artes e, nesse sentido, Leonardo França traçou considerações que reforçam a perspectiva que empreendo sobre essa questão aqui na pesquisa:

[...] tem o entendimento da arte como um lugar de lazer, escape, relaxamento, e é o entendimento muito de senso comum, muito normativo, é por isso que as pessoas chegam ao absurdo de se perguntar pra quê mesmo arte, né? Pra que dinheiro mesmo para os artistas? Mas por que gastar dinheiro com isso? Porque é partindo deste entendimento de arte, a arte vira uma futilidade, um lazer qualquer como tomar um sorvete, dar um passeio no shopping se equivale a uma experiência, é com uma performance, como um teatro, como a música, quer dizer um tipo de relação completamente limitada à lógica de produto, consumo e que na verdade a arte... eu diria que existe um entendimento da arte como lugar de desestabilizar um lugar para desestabilizar valores reorganizar valores e acolher as diferentes perspectivas, as diferenças desses corpos. E se essa edição ela está declaradamente dita como *Arte como luta*, e traz trabalhos ligados à militância, assim escancaradamente uma posição militante, mas eu diria até que a arte vai além disso, arte é também militância, é também uma relação política declarada unilateral, mas a arte são experimentações, é um corpo de experimentações, para mudar um ponto de vista, perspectiva desestabilizar valores, então eu acho que a gente tem uma tentativa de abrir o horizonte, mais do que definir algum tipo de horizonte artístico estético (França, 2018, informação verbal)<sup>104</sup>

De fato, as estruturas tremem com presenças como das performers da *DASPU*, de Linn da Quebrada e tantas outras *corpas* dissidentes que tensionam convenções impostas por uma moralidade autoritária e segregacionista. Trata-se mesmo de fazer tremer o *status* opressor por meio da arte de artistas que afirmam suas existências na e pela diferença. Não à toa, os movimentos sociais e de minorias, a luta por direitos, fazem interlocução com arte, não

<sup>103</sup> Jorge Alencar em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018.

<sup>104</sup> Leonardo França em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes de 2018 na cidade de Salvador - Bahia dia 25 de agosto de 2018.

apenas há uma identificação devido ao lugar à margem onde grande parte das produções artísticas se encontram na sociedade, mas porque a dimensão libertadora, própria da arte, possibilita espaços de expressão dessas lutas a partir de outros arranjos éticos e estéticos. O uso da voz, de um dizer na música, o dizer da roupa que se veste, da dança que se dança... Como disse Nina Simone "liberdade é não ter medo", o que reafirma outra cantora negra brasileira, Larissa Luz, que canta ainda: "Minha violência é voz. Minha violência é arma de construção em massa. Ideias e ações".

### **2.3     *DNA de DAN* e a 'coreopólica' no espaço público**

*DNA de DAN*, de Maikon K.<sup>105</sup>, é uma dança-instalação que tem como inspiração o arquétipo da serpente. A performance acontece dentro de uma grande bolha inflável e transparente, onde o espectador tem a opção de entrar e acompanhar de dentro ou assistir de fora as ações do performer. Maikon está nu dentro da bolha e tem o corpo coberto por uma substância que com o passar do tempo e com os micromovimentos do artista, seca e começa a rachar, gerando um aspecto de uma cobra trocando de pele.

Dan é a serpente ancestral africana, a origem de todas as formas. Neste trabalho, Maikon K permanece imóvel por 3 horas dentro de um ambiente plástico enquanto uma substância seca sobre seu corpo. Após esta etapa, a imobilidade se dissolve e as pessoas são convidadas a entrar naquele espaço e ali permanecer. Uma mistura líquida cobre o corpo do Maikon K; à medida que seca, essa substância forma uma segunda pele, rasgando-se durante a dança, e da qual ele se alimenta. Projeto vencedor do Prêmio Funarte Klauss Vianna 2012. Estreou em 2013, em Curitiba. Em 2015 foi selecionado pela artista performática Marina Abramović para integrar o espetáculo “Oito Performances” dentro da exposição Terra Comunal no SESC Pompeia – SP. Em 2016 e 2017, viajou por cidades brasileiras apoiado pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna de Circulação e pelo circuito Palco Giratório SESC (Kempinski, 2018, s/p)<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Maikon Kempinski (Maikon K.) é de Curitiba, Brasil e vive atualmente em Berlim, Alemanha. É formado em Artes Dramáticas e Ciências Sociais (ênfase em Antropologia do Teatro) e há quinze anos pesquisa meios de alteração da consciência por meio de práticas corporais e ritos ancestrais. O foco central do seu trabalho é o corpo e a sua capacidade de alterar percepções, influenciado por uma perspectiva xamânica em que o performer se desdobra em diversas realidades através de técnicas corporais específicas, utilizando música, som não-verbal, dança, sinais visuais e rituais ritualizados. Seus interesses são estados de consciência, sarcasmo, relação sagrado-profano, sexualidade, intensidades, grotesco, provocar rituais, testar sensibilidades. Mais informações disponíveis em: <<https://maikonk.com/about>>. Acesso em 20 de set. 2023.

<sup>106</sup> Release da obra DNA de DAN. Disponível em: <<https://maikonk.com/dna-of-dan>>. Acesso em 20 de set. de 2023.

O trabalho de Maikon fazia parte da programação do Palco Giratório do SESC - Serviço Social do Comércio no ano de 2017. Durante uma das últimas apresentações em Brasília, no mês de julho, em uma praça em frente ao Museu Nacional da República, a peça foi interrompida por um grupo de policiais. Segundo o artista, o local foi sugerido pela própria equipe do SESC e eles tinham autorização do museu para realizar a performance, mas não tinham nenhum documento escrito que comprovasse a liberação no momento da abordagem policial. A situação fez o artista ser vítima de uma abordagem violenta e humilhante pela polícia.

Na entrevista que realizei com ele no contexto do IC Encontro de Artes em 2018 na cidade Salvador (BA), Maikon conta que já estava começando a performance quando chegaram vários carros da polícia e uns três policiais se aproximaram “dizendo que ele não podia estar nu ali e querendo um papel (documento) com a liberação da performance”. Enquanto isso, a produtora do SESC que acompanhava a obra, tentava argumentar com o policial, mas os policiais ignoravam a produtora e mandavam Maikon vestir a roupa, enquanto eles mesmos filmavam a situação e chamavam o artista de tarado num tom de provocação.

Segundo Maikon, os policiais rasgaram a bolha e invadiram o espaço. “Eles me deram uma chave de braço e me obrigaram a ir para delegacia”. Colocaram o artista num camburão como se ele tivesse cometido um crime. Na delegacia, Maikon conta que ele ficou horas parado de frente para a parede enquanto esperava, em meio a piadas, e tentativas de negociação entre a polícia e a produção local do Sesc. Maikon Kempinski foi obrigado a assinar um termo circunstanciado por ato obsceno, caso contrário, ficaria preso.

O artista relata que sentiu medo enquanto ia para delegacia, e pensou: “estou aqui em Brasília, sou gay, na mão de um monte de policial militar, vão me encher de pancada”. Ele diz se arrepender de ter assinado o termo porque era como se abrisse precedente para que outros trabalhos com nudez em locais semi-públicos fossem proibidos. Pontuou ainda que considerava estranho como o país tinha mudado tanto de uns dois anos até ali, pois ele fazia aquela performance há cinco anos e nunca havia acontecido nada parecido.

Além da questão urbana e da violência policial, a entrevista com Maikon K. indica um outro aspecto do contexto recente de ataques aos artistas e de censura nas artes relativo a uma espécie de pudor institucional que fez com que instituições (como o Sesc, Caixa Cultural e CCBB) passassem a evitar trabalhos com nudez, assumindo uma autocensura, ou fazendo uma censura prévia de trabalhos na curadoria como veremos em outros casos apresentados nesta pesquisa.

Nessa entrevista que foi realizada ao mesmo tempo com Wagner Schwartz e Elisabete Finger, integrantes da obra *Domínio Público* criada em resposta aos ataques sofridos por esses artistas à época, eu pedi para que cada um relatassem o que aconteceu, embora já houvessem matérias em jornal e outras entrevistas realizadas com alguns dos artistas, me interessava escutar a versão deles e acompanhar a reelaboração da experiência vivida naquele momento, em torno de um ano depois dos acontecimentos. Vejamos abaixo o relato do artista Maikon K.

Então a gente tinha autorização do diretor do museu. O museu é um órgão nacional, né? Então a gente compreendeu que o Museu Nacional da República já representa um órgão do Governo, então para nós estava tudo certo, está autorizado, né? E a gente apresentou em uma praça bem de frente para o museu que tem várias esculturas de vários artistas. E a gente estava montando ali essa performance, eu entrei foi passada a substância estava secando eu ia ficar... a regra é: eu fico parado aconteça o que acontecer, as pessoas chegam falam coisas eu estou imóvel três horas, e, quando eu percebi chegaram três carros de polícia, não lembro direito quantos policiais eram, mas mais de seis. Eles falaram que eu não podia estar nu ali, não tinha autorização, que queriam uma autorização, um papel, mas a gente não tinha esse papel porque a gente apresentava esse trabalho há três anos... então porque ele falou isso? A gente já vai chegar nesse assunto, mas, parece que o país mudou de uns dois anos para cá, mais do ano passado pra cá. Porque já apresenta o trabalho há cinco anos e nunca tinha acontecido uma coisa dessa, então uma autorização a gente falou... O produtor nesse momento não estava no local, foi resolver algo lá no museu, estava com um problema num fio de luz... aí, você pode esperar cinco minutos o produtor voltar ele vai explicar o que é... 'não, não pode, você tem que sair daqui agora, esse cara não se mexe, não fala com a gente'. E eu pensando: gente, eles vão resolver isso já parou polícia outras vezes entendeu, a gente explicou o que era e eles continuaram. Ele ficou puto da cara, eles rasgaram a bolha, eu tava parado e quando eles abriram, eu lembro até hoje da cara dele, esse policial ele me levantou como se fosse me dar um soco pra eu sair, daí quando eu percebi o que está acontecendo falei: cara, você não vai me tocar, não me toca e comecei a gritar, né! E eles mesmos filmando tudo, e eles viram a cagada que eles fizeram quando eles viram que eu estava coberto com o corpo com... eles meio que perceberam a cagada, mas o cenário já estava destruído, a bolha esvaziada... E de qualquer maneira, chegou o produtor, botei a roupa em cima daquela gororoba, saí, e teve um superior deles que quis continuar a ação, eles viram que tinham feito merda. Mas ele me deu uma chave de braço, me levou para um camburão. Não pude pegar a bolsa com os meus documentos, ninguém da equipe pode me acompanhar, fui escoltado, eles com três motocicletas pela cidade pra ninguém poder me seguir, minha equipe nem sabia para onde eu tava indo, eu pensei: Fodeu, estou aqui em Brasília, sou gay na mão de policial militar vão me encher de pancada né! Cheguei na delegacia o cara fala: "Você vai ficar virado para a parede em pé! Fiquei em pé virado para a parede, olhando para a parede, sei lá, uma hora, daí a minha equipe não podia chegar perto para falar comigo, teve que ficar, e eles fazendo piadas... "ele estava lá pelado, tavam

montando luz em volta dele, ah ele ia aguentar três horas parado, fica aqui mais um pouco parado...” esse tipo de coisa.

Só para contar um pouco do fato em si. Mas o que me...algumas coisas, né?... no meu caso é por causa da nudez num espaço público né?! O Wagner ainda estava no espaço do museu, vazou através da internet, ok?! Então mas a gente vê que a censura no meu caso é muito mais fácil de colocar um carimbo. Eu tive que assinar um termo por ato obsceno, um termo circunstanciado que eu não queria assinar nada na hora, falei se eu não assinar o que acontece? Você vai ter que ficar numa cela e só vai sair quando o juiz ouvir. Eu não queria assinar, mas a pessoa do SESC que estava do meu lado, o produtor, falou assina, porque vai ser melhor, não sei que... Hoje em dia eu não teria assinado, preferia ter ficado lá dentro, entendeu? Depois eu já te conto tipo é...

Até hoje, advogados do SESC... ninguém entrou em contato comigo, sabe? Eu corri atrás... Se a gente for falar das instituições, então, assim... é como a coisa se desenrola, porque no final das contas o artista está sozinho! Então quem leva o pato é quem está ali com o corpo exposto, sejamos bem sinceros. Ok, não culpo as instituições, elas têm seu funcionamento, existem pessoas dentro das instituições que lutam para o teu trabalho estar lá, dentro do museu, dentro do Palco Giratório meu trabalho... teve pessoas que não queriam meu trabalho, outras queriam, isso é óbvio. A minha preocupação quando aconteceu isso, primeiro, foi que criasse um precedente pra outros trabalhos, porque antes, anteriormente, já tinha acontecido com os Macaquinhos dentro do SESC, e eles já estavam com trauma de trabalho com nudez, né? Nordeste não pautou o trabalho, a ordem era: não queremos trabalho com nudez, no Nordeste... Só fui para Maceió com esse trabalho, e, então a minha preocupação maior era uma resposta institucional para não criar um precedente de trabalhos que tem nudez futuramente sofrerem retaliação em editais, em curadoria de festivais porque, vão falar se lembra daquele trabalho... quando diz que aconteceu é melhor a gente não mexer com esse assunto, ok?...

Então, outra coisa, a polícia não é preparada ou treinada para lidar com a arte em geral, muito menos em local público e com nudez, porque antes de eu ser detido por estar nu, já aconteceu, não vou lembrar agora o nome exatamente, a gente pode pesquisar depois, mas um palhaço em Cascavel acho, que foi detido porque a peça dele falava de política, outro grupo que acho que é em Santos, que usava uma bandeira nacional, eles estavam vestidos de roupas de policiais, foram detidos, estão respondendo a processo. Então no meu caso foi nudez em espaço público, no caso do Wagner nudez em espaço privado, no caso deles usar a bandeira da República ... Então, no meu caso é mais fácil, você coloca um ato obsceno, já impede um diálogo...

Eu estava nu, em um espaço público. Então a gente já entra em questões como: O que é um ato obsceno? Não é, na constituição isso é um termo muito vago, e, então são várias coisas que a gente pode discutir a partir disso, mas o que eu acho mais interessante, porque por exemplo, esse trabalho, eu apresentei em 2015 no SESC Pompeia, lá no foyer deles, e entrava criança dentro... O SESC foi até incrível, então eu falo SESC, mas cada unidade do SESC tem sua autonomia... daquela vez, eles até fizeram a gente apresentar mais vezes, eram dez apresentações, a gente fez quinze, isso em 2015, as crianças entravam, nunca fizeram um vídeo para internet me chamado de

pedófilo, né?... a gente teve que falar para crianças não entrarem porque as crianças transformavam num inferno, elas ficavam pulando de um lado para o outro e para elas era uma grande diversão tudo aquilo (risos), aquela bolha gigante, aquele monstro ali no meio. Então assim, nunca houve problemas na questão de pedofilia. É engraçado ver como, quando houve o golpe, houve um esfacelamento das instituições e daí uma coisa que estava óbvio que essa cena, o conservadorismo sempre esteve presente, mas ele pode vir à tona se manifestar como comum e ganhou espaço, e agora nós podemos ocupar esse lugar do poder, então o que eu falo, é que eu sinto o país mudou de 2017 para cá, porque é isso agora... eu nunca teria pensado nisso antes, em 2015, ah e não, uma criança vai se aproximar, vão fazer um vídeo e me chamar de pedófilo! Nunca passou pela minha cabeça, e, hoje em dia, a gente pensa nisso né engraçado isso, então como mudou... Eu acho interessante pensar como, o que propiciou, o que aconteceu assim, por trás disso (Kempinski, 2018, informação verbal)<sup>107</sup>.

Figura 16 - Maikon K. na performance DNA de Dan



Fonte: Romullo Baratto / Marina Abramovic Institute (2013)

---

<sup>107</sup> Maikon K. em entrevista concedida à mim em 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes, Salvador, Bahia.

Figura 17 - Maikon K. na performance DNA de Dan



Fonte: Victor Nomoto / Marina Abramovic Institute (2013)

No Código Penal brasileiro, no capítulo *Ultraje público ao pudor*, ato obsceno aparece no Artigo 233 da seguinte maneira: "Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: Pena – detenção, de três meses a um ano, ou multa."<sup>108</sup> De acordo com a lei, o ato obsceno se difere do ato libidinoso e importunação sexual, em que se verifica conotação sexual como se masturbar em público. Pode ser considerado ato obsceno, ou seja, crime, mulheres em protesto com seios de fora, ou ainda, mulheres amamentando seus bebês em locais públicos, polêmica presente em países como os Estados Unidos, por exemplo.

O ato obsceno, segundo a lei, está sempre ligado às situações com nudez em espaços públicos e não necessariamente contém conotação sexual. Nesse sentido, qualificar a nudez em espaço público como crime diz muito sobre a moralidade cristã sobre o corpo, diz também sobre um conjunto de imposições civilizatórias de negação da natureza, da cultura de povos originários. Não à toa, o surto e a loucura se expressam, muitas vezes, através da nudez. Com a arte, a nudez não é apenas uma revolta do inconsciente como na loucura, ela possui contornos éticos e estéticos direcionados. Assim como a nudez em *La Bête*, a nudez de *DNA*

<sup>108</sup> Código penal. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. Disponível em: <[https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\\_penal\\_1ed.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo_penal_1ed.pdf)>. Acesso em 20 set. 2023. Disponível em: <[https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo\\_penal\\_1ed.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529748/codigo_penal_1ed.pdf)>. Acesso em 26 set. 2023.

*de DAN* é constituída por uma dimensão epistemológica do corpo humano enquanto devir animal, ou seja, sua naturalidade, sua composição originária.

O relato de Maikon compõe uma narrativa muito próxima do modo como a censura ocorria durante a ditadura militar no Brasil. Militares fardados do Departamento de Censura e Diversões Públicas interrompiam apresentações teatrais ou musicais de modo constante naquele período. Era comum também a ação de civis, grupos de apoiadores do governo militar que agiam por conta própria contra artistas.

Dentre as centenas de casos de censura a obras e eventos de arte na ditadura, um exemplo de interdição violenta foi promovido pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e aconteceu durante uma das apresentações da peça *Roda Viva* de Chico Buarque e José Celso. O elenco da peça foi espancado e o Teatro Galpão, hoje Ruth Escobar, foi destruído, a atriz Marília Pêra, que aparecia seminua na peça, foi agredida fisicamente teve sua roupa arrancada. Esse grupo perseguiu a peça em diferentes contextos e locais do país, chegando a sequestrar e ameaçar de morte membros do elenco.

No contexto bolsonarista no Brasil, além de pessoas comuns, grupos políticos como o MBL agenciaram a perseguição contra artistas e obras de outra maneira: por meio das tecnologias digitais, da desinformação, mas também estimulando e contribuindo com ações presenciais como vimos nos casos do *Queer Museu* e do MAM - SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). No contexto recente, a polícia interveio em apresentações teatrais na rua, se valendo ainda de um histórico de abuso de poder legitimado pelo Estado.

Se para Weber "o Estado - reivindica o uso legítimo da violência física" (Weber, 2000, p. 56), possuindo com isso o monopólio da violência, a polícia age em nome do Estado para garantir esse uso legítimo da violência.

Tal como todos os agrupamentos políticos que historicamente o precederam, o Estado consiste em uma relação de dominação do homem sobre o homem, fundada no instrumento da violência legítima (isto é, violência considerada como legítima). O Estado só pode existir, portanto, sob condição de que os homens dominados se submetam à autoridade continuamente reivindicada pelos dominadores. Colocam-se, em consequência, as indagações seguintes: Em que condições se submetem eles e porquê? Em que justificações internas e em que meios externos se apoia essa dominação? [...] Existe, por fim, a autoridade que se impõe em razão da "legalidade", em razão da crença na validez de um estatuto legal e de uma "competência" positiva, fundada em regras racionalmente estabelecidas ou, em outros termos, a autoridade fundada na obediência, que reconhece obrigações conformes ao estatuto estabelecido. Tal é o poder, como o exerce o "servidor do Estado" em nossos dias e como o exercem todos os detentores do poder que dele se aproximam sob esse aspecto (Weber, 2000, p. 57-58).

A crise política que se instaurou no Brasil (e exaltou discursos antidemocráticos) contou com o apoio de servidores e com o aparelhamento do Estado<sup>109</sup>. A politização, no sentido partidário, de âmbitos judiciais, militares e religiosos no país se engendra no cotidiano da sociedade, por meio de crenças, e de estruturas de poder pré-estabelecidas. Boa parte da polícia militar no país apoia e se sente representada pelo discurso autoritário, armamentista e antidemocrático de políticos como Jair Bolsonaro. O bolsonarismo, deu ainda mais respaldo para que, o trabalhador precarizado da polícia militar brasileira, se sentisse num lugar de poder ainda maior, o poder ilimitado da transgressão, da intolerância e uso da violência, não apenas contra os seus alvos constantes (pessoas pretas e periféricas), mas contra sujeitos possivelmente desviantes de um ideal de norma, os artistas.

A polícia, essa instância de poder do Estado, tem atuado como um grupo ideologizado, em função de uma campanha política de valores da extrema direita. Sempre houveram tensões entre a polícia e determinadas manifestações estéticas na rua. Para apresentar na rua é necessário um alvará da prefeitura que lhe autorize estar ali, sob quais critérios é feita essa avaliação de liberação de alvará, já é outro assunto. Mas a polícia, em muitos casos, e aqui falo também por experiência própria como artista que já performou em espaços urbanos, quando interpellava uma ação artística na rua não agia de modo violento como testemunhamos no contexto recente.

É evidente que falo desde um lugar de pessoa branca, a experiência de violência policial entre pessoas negras e trans, artistas ou não, é outra e não é de agora. Mas o que pretendo retomar é a fala de Maikon diante da percepção de que foi impressionante ver como o país havia mudado em tão pouco tempo com a ascensão da extrema direita e suas tecnologias de influência social. A ação da polícia contra produções artísticas foi um braço da campanha e do projeto político bolsonarista.

O espaço público é um campo de tensões constantes entre estruturas, corpos e subjetividades, "pois é no espaço público que acontecem as políticas do invisível que tecem o

<sup>109</sup> Me refiro a instrumentalização de ataques e boicotes contra setores da sociedade por parte de deputados ou vereadores, como tem sido o caso do MBL (Movimento Brasil Livre), grupo de extrema direita que ocupa cargos políticos e se utiliza deles para criar polêmicas em torno de conteúdos falsos. Na mídia muito se fala sobre o "gabinete do ódio", uma equipe de assessores do ex-presidente Jair Bolsonaro que atuavam no Palácio do Planalto na gestão de conteúdos de ataques contra opositores do governo. Do mesmo modo, durante a pandemia, a fim de colocar em dúvida a gravidade da covid-19 e a vacina criada para combatê-la, representantes do governo aliados à profissionais de saúde engajados na pauta negacionista da extrema direita, fizeram uso de aparelhos de Estado para fazer campanhas contra vacina ou minimizar a situação causada pelo vírus. Sobre o gabinete do ódio ver: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/02/11/pf-confirma-a-existencia-de-gabinete-do-odio-em-relatorio-enviado-ao-stf-leia-o-documento>>. Acesso em 28 set. 2023.

cotidiano" (Costa, 2017, p. 160). Lepecki (2012), em um artigo muito importante para o campo da dança, propõe os conceitos de *Coreopolítica* e *Coreopólicia* para pensar o modo como a coreografia pode ser usada como prática política e enquadramento teórico simultaneamente, traçando, para tanto, considerações sobre práticas artísticas e tensões sociais que formam, performam o espaço urbano. Segundo ele:

[...] no meio da *pólis* e da *política* está aquele ser oscilando entre a lei e a ação, entre a violência que preserva e a violência que violenta, entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia. Ou seja, a *policia*. Vamos considerar aqui "policia" um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governamentabilidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua sus- pensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão. Após um ano de confrontos entre ação coreopolítica dissensual e reação de coreopoliciajamento repressivo, é fundamental entender como a dança e a performance têm endereçado essa figura fundamental no entendimento e no direcionamento da nossa vida ativa e, consequentemente, da nossa função política (Lepecki, 2012, p. 51).

Lepecki dá seguimento a tal abordagem a partir de exemplos como o do artista plástico, negro e norte americano William Pope.L que "se propõe a rastejar, vestido de super-homem e com um *skate* amarrado às suas costas, toda a Broadway – começando esse trajeto ao pé da Estátua da Liberdade, na Liberty Island, em Nova Iorque" (Lepecki, 2012, p. 51) filmando toda ação inclusive as abordagens policiais que sofre. A partir desses exemplos, verifica-se que o espaço urbano se constitui fundamentalmente por atos censórios, pela regulação e vigilância dos corpos e dos seus movimentos, à polícia é dada a legitimação de coreografias transgressoras e arbitrárias, negadas a outros corpos, principalmente os corpos dissidentes e estigmatizados pelo senso comum.

### 2.3.1 Um corpo, um espaço, uma política, uma bandeira

Para grupos que representam uma autoridade, como é o caso da polícia, parece insustentável lidar com sátiras ou críticas sobre suas ações e existências. A peça a qual Maikon se refere na entrevista como sendo um caso semelhante ao dele foi a peça *Blitz - O império que nunca dorme*, realizada pela Trupe Olho da Rua. Durante uma apresentação em Santos-SP, a peça foi interrompida por policiais militares. Um ator foi preso e os materiais usados na peça foram apreendidos sob acusação de, entre outras coisas, desrespeito aos símbolos nacionais.

Em um vídeo postado nas redes sociais, vê-se os policiais chegando no momento em que os atores estavam em fila, vestidos com fardas e saias. A bandeira brasileira e a do estado de São Paulo estavam hasteadas de cabeça para baixo, ao som do hino nacional. Segundo o ator Caio Martinez Pacheco, que foi detido, a peça se propõe a "problematizar a instituição da Polícia Militar": — Tudo isso sob uma perspectiva histórica e por meio do humor — disse ele em entrevista ao GLOBO. — Eles não nos acusaram de nada, apenas diziam que estavam sendo aviltados. Eu me recusei a acompanhá-los, então, fui levado à força. Na delegacia, fiquei algemado em um canto e não me diziam do que eu estava sendo acusado, cercado de PMs. Depois de algumas horas, me soltaram dizendo que tinha sido por desobediência, resistência e desrespeito com os símbolos nacionais (Giannini, 2016)<sup>110</sup>.

Figura 18 - Peça *Blitz* da Trupe Olho da Rua



Fonte: Sunshine (2016)

<sup>110</sup> Gianini, 2016. Peça de teatro interrompida por policiais tem ator detido em Santos. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/peca-de-teatro-interrompida-por-policiais-militares-tem-ator-detido-em-santos-20390007>>. Acesso em: 28 set. 2023.

Em 2007, estava entrando na graduação em dança da UFBA quando assisti a obra coreográfica *O Samba do crioulo doido*, de Luiz de Abreu na versão em grupo (a versão original é um solo) no *Ateliê de Coreógrafos Brasileiros* que acontecia no Teatro Castro Alves em Salvador-Bahia. Essa obra foi das mais impactantes na minha vida e me fez ter certeza sobre a minha escolha em estudar dança na universidade. Entendi com *O Samba do crioulo doido* que era possível fazer política fazendo dança.

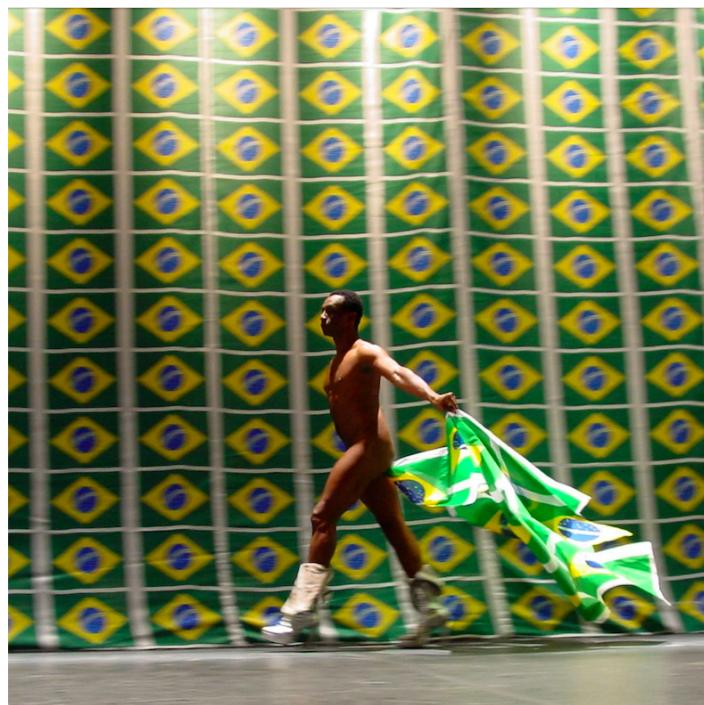
*O Samba do crioulo doido* é uma obra feita por corpos negros, em que a bandeira do Brasil ganha muitas formas e sentidos junto com a frase "a carne mais barata do mercado é a carne negra" na voz de Elza Soares. A música Brasileirinho de Waldir Azevedo aparece no trabalho provocando uma corporalidade que vai entre o cômico e o dramático, ele, ou eles, enfiam a bandeira do Brasil no cu, desfilam e correm com a bandeira enfiada lá no sul do sul do corpo como se a mesma fosse uma capa de super poder, uma roupa de alta costura. A sensação de um corpo esgotado misturada com um corpo alegre e pulsante é comovente. *O samba do crioulo doido* é uma crítica social refinada e aguda, necessária em relação ao racismo praticado no país desde sempre.

Figura 19 - *O Samba do Crioulo Doido* de Luiz de Abreu



Fonte: Gil Grossi (2004)

Figura 20 - *O Samba do Crioulo Doido* de Luiz de Abreu



Fonte: Gil Grossi (2004)

Este solo de 24 minutos viajou o Brasil, escandalizou o Brasil, chegou até o Parque Nacional da Serra da Capivara no estado do Piauí, apresentou-se no festival Interartes que buscava patrocínio para o Museu do Homem Americano. *O Samba* foi programado para o segundo dia do festival de forma que o governador do Estado, sua esposa evangélica e comitiva não vissem o trabalho. Aconteceu de não irem na abertura e sim no dia da apresentação do Samba. Foi a última edição do festival (Sobral, 2021)<sup>111</sup>.

A citação acima de Sônia Sobral sobre *O Samba do crioulo doido* reforça a tese de que a censura nunca foi eliminada completamente da sociedade brasileira, ganhando diferentes formas, como abordaremos em outro capítulo. O fim de um festival após apresentação dessa obra naquela cidade é uma resposta moral, política e econômica das instâncias de poder sobre a produção cultural, é a censura por outras vias, a 'coreopolítica' do poder.

Essa obra também problematiza o uso de símbolos nacionais como vimos na peça circense *Blitz*. A peça da *Trupe olho da rua* foi interrompida não apenas pelo fato dos artistas estarem vestidos de policiais e isso ter incomodado a polícia, mas também por ultraje aos

---

<sup>111</sup> Texto de Sonia Sobral para o Portal MUD (Museu da Dança). Disponível em: <<https://portalmud.com.br/portal/ler/o-samba-do-crioulo-doido-dezessete-anos-depois>>. Acesso em 29 set. 2023.

símbolos nacionais. A lei nº 5.700, que dispõe sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, é de 1º de setembro de 1971, o conteúdo do texto possui resquícios da ditadura militar e, além de informar como os símbolos nacionais devem ou não serem utilizados em cerimônias, por civis e pelas instituições, dispõe sobre as penalidades do seu uso incorreto, contudo, não há nenhuma menção ao uso desses símbolos em contextos artísticos.

Tendo em vista obras de arte como essa de Luiz de Abreu em que esse símbolo nacional se faz presente enquanto cenário, figurino e objeto de cena, mas que possui por si uma performatividade subversiva, um enunciado crítico e uma abordagem decolonial, talvez seja possível considerar que é muito mais ultrajante o uso que a extrema direita fez da bandeira, com danças, jograis e outras performances degradantes, que ridicularizaram o país internacionalmente pela estratégia tosca de empreendimento político-estético do fascismo. A imagem que se segue, de um dos integrantes do atentado golpista aos três poderes em 8 de janeiro de 2023, após a posse do presidente Luís Inácio (Lula - PT) e a derrota de Jair Bolsonaro (sem partido). A outra imagem, compõe com a primeira, demonstrando o modo como o próprio presidente Bolsonaro utilizava a bandeira nacional nas suas lives, presa com fita adesiva de modo descuidado na parede.

Figura 21 - Manifestantes golpistas invadem os três poderes em 8 de janeiro de 2022



Fonte: autor desconhecido (2022)

Figura 22 - Screenshot de live do presidente Jair Bolsonaro



Fonte: autor desconhecido

Entre o período da ditadura militar brasileira e o contexto recente de perseguição às artes, houve alguns casos de intervenção da polícia em performances na rua. Algumas delas contendo nudez objetivavam causar tensionamentos da relação mesma do corpo nu em espaços públicos, como, por exemplo, a intervenção urbana intitulada *Universos vos revi nu*<sup>112</sup> que aconteceu no *Corpocidade* em 2008. Os artistas propuseram uma ação na cidade que consistia em "construir um corpo coletivo através da união de seus corpos. Este ‘corpo coletivo’ se move lentamente pela cidade, protegendo a nudez de um dos integrantes no espaço interno de um círculo formado por eles" (Melo *et al.*, 2010)<sup>113</sup>.

A ação remete a blocos de carnaval, tem um tom festivo. O desfecho da performance em Salvador se tornou matéria de jornal na página policial. Algum transeunte prestou queixa à polícia por atentado ao pudor, o que fez com que os artistas fossem parar em uma delegacia, mas naquele contexto, mesmo a polícia, considerou desnecessária a queixa, compreendendo que se tratava de uma performance.

<sup>112</sup> *Universos vos revi nu* foi uma intervenção urbana criada por Carla Melo, Jarbas Lopes, Katerina Dimitrova e compôs a programação do evento Corpocidade em 2008. Mais informações estão disponíveis no livro *Corpocidade : debates, ações e articulações* / organização Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Britto, Salvador: EDUFBA, 2010, p. 175. Disponível em: <[http://corpocidade.dan.ufba.br/2010/LIVRO\\_CORPOCIDADE.pdf](http://corpocidade.dan.ufba.br/2010/LIVRO_CORPOCIDADE.pdf)>. Acesso em 18 set. 2023.

<sup>113</sup> Descrição da obra segundo os autores Carla Melo, Jarbas Lopes, Katerina Dimitrova.

Figura 23 - Reprodução da página do Jornal (impresso) A Tarde<sup>114</sup>



Fonte: autor desconhecido<sup>115</sup>

Apesar de a polícia não ter protagonizado uma abordagem violenta contra os artistas, alguém se sente constrangido/a com a performance. Certamente, considera a nudez mais incômoda do que os corpos dos moradores de rua no chão do centro da cidade. A aparição de uma performance artística na página policial, e não na página de cultura, ao lado de outra com a foto de jovens negros mortos em uma emboscada, confere um enquadramento outro aos artistas. Provavelmente postas lado a lado de modo aleatório, esse conteúdo fala da legitimidade de coerção do Estado e do uso da força policial para manutenção de uma ordem pública pautada no higienismo estético e racial, os artistas ao lado de dois jovens que, no espectro racista e conservador da sociedade brasileira, eram perigosos ou, no mínimo, desordeiros.

<sup>114</sup> Matéria sobre polêmica envolvendo a performance Universos vos revi nu.

<sup>115</sup> Imagem retirada do livro *Corpocidade : debates, ações e articulações* / organização Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Britto, Salvador: EDUFBA, 2010.

## 2.4 Monstras: um re/corte de gênero nos ataques contra artistas e universidades públicas

*"O mundo devia ser "desencantado" para poder ser dominado".*

(Silvia Federici)

A autora de *Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici, nos conta nesse livro sobre os modos através dos quais uma nova ordem política patriarcal surge na idade média transformando camponeses em miseráveis, e as mulheres em bruxas. Por meio da aliança entre Igreja e Estado, se estabelece a 'santa inquisição' e, com ela, se cria um processo de criminalização moral dos modos de vida dos chamados hereges. A aliança entre as duas instituições objetivava o aumento de poder por meio do acúmulo de terras: o apelo moral serviu de estratégia para desapropriar os camponeses. Nesse processo, com as novas imposições comportamentais, as mulheres foram infantilizadas e perderam direitos legais, não podendo mais gerir a própria vida sem a tutoria de um homem, foram animalizadas e consequentemente escravizadas, passando a trabalhar de graça em funções domésticas.

Além da perda de autonomia social, criou-se ainda uma demonização da figura feminina, de modo a alimentar o medo dos seus companheiros sobre seus supostos poderes ocultos. "A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura" (Federici, 2017, p. 332). É então, como base na manipulação e distorção da imagem feminina, que as mulheres passaram a ser perseguidas, torturadas e mortas sob acusação de bruxaria, promovendo com isso, o maior extermínio de mulheres da história da humanidade.

Além disso, o sadismo sexual demonstrado durante as torturas às quais eram submetidas as acusadas revela uma misoginia sem paralelo na história e não pode ser justificado a partir de nenhum crime específico. De acordo com o procedimento padrão, as acusadas eram despidas e depiladas completamente (se dizia que o demônio se escondia entre seus cabelos); depois, eram furadas com longas agulhas por todo corpo, inclusive na vagina, em busca do sinal com o qual o diabo supostamente marcava suas criaturas (tal como os patrões na Inglaterra faziam com os escravos fugitivos). Muitas vezes, elas eram estupradas; investigava-se se eram ou não virgens - um sinal da sua inocência; e, se não confessavam, eram submetidas a ordálias ainda mais ferozes: seus membros arrancados, sentavam-nas em cadeiras de ferro embaixo das quais se acendia fogo; seus ossos eram esmagados (Federici, 2017, p. 333).

O ódio e o terror produzido em torno da existência dos corpos femininos foi parte de um processo de politização da sexualidade e da pobreza que, segundo a autora, formam as bases do capitalismo. É também por meio do roubo dos saberes femininos como a medicina, que a nova ordem capitalista expropria as mulheres e expande o poder masculino. A acumulação primitiva se dá, portanto, pelo "ocultamento do trabalho das mulheres" (Federici, 2017, p. 193).

Isso porque, na Europa pré-capitalista, a subordinação das mulheres aos homens esteve atenuada pelo fato de que elas tinham acesso às terras e a outros bens comuns, enquanto no novo regime capitalista as próprias mulheres se tornaram bens comuns, dado que seu trabalho foi definido como um recurso natural que estava fora da esfera das relações de mercado (Federici, 2017, p.192).

A história nos mostra o quanto as instâncias de poder podem alterar de modo radical a ordem das coisas, intervir de maneira profunda nas subjetividades, instaurando outros paradigmas na cultura. O avanço do discurso autoritário no Brasil se utilizava de crenças e vulnerabilidades sociais e emocionais para empreender politicamente, e o que parecia ter sido superado na cultura passou a ser questionado. Os discursos da extrema direita em torno dos direitos LGBTQIA +, ou mesmo sobre as mulheres, parecia retomar o passado.

Durante as campanhas da extrema direita brasileira pelo impeachment de Dilma Rousseff, circulava um adesivo nos automóveis com a imagem da presidente com as pernas abertas no local de entrada do tanque de gasolina. Em 2016, durante a votação pelo impeachment da presidenta, o então deputado Jair Bolsonaro homenageia o coronel Brilhante Ustra, "o terror de Dilma", responsável por torturar Dilma Rousseff na ditadura militar. Em outras ocasiões, Jair Bolsonaro fez do discurso de ódio contra as mulheres um palanque para sua campanha, dizendo frases como, "eu não te estupraria porque você não merece"<sup>116</sup> contra a deputada Maria do Rosário, entre muitos outros dizeres e atitudes que legitimam a epidemia de violência contra a mulher no Brasil que vem aumentando nos últimos anos<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Fala de Jair Bolsonaro. Mais informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/bolsonaro-vira-reu-por-falar-que-maria-do-rosario-nao-merece-ser-estuprada.html>>. Acesso em 13 nov. 2013

<sup>117</sup> "Aumento dos feminicídios no Brasil mostra que mulheres ainda não conquistaram o direito à vida". Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/aumento-dos-feminicidios-no-brasil-mostra-que-mulheres-ainda-nao-conquistaram-o-direito-a-vida.ghtml#>>. Acesso em 13 nov. 2023.

Em 2019, uma performance do Coletivo *És uma Maluca* foi impedida de acontecer na programação da exposição *Literatura Exposta* que estava acontecendo na *Casa França-Brasil*. O governador do Rio de Janeiro à época, Wilson Witzel, mandou encerrar a exposição com o argumento de que houve quebra de contrato, que a secretaria não havia sido informada que haveria performance com nudez. Porém, ao que tudo indica, a censura aconteceu porque a performance fazia uma crítica ao governo Bolsonaro e denunciava as torturas durante o regime militar. Mesmo com o impedimento, o coletivo fez a performance na rua, em frente ao local da exposição. Na ação, uma mulher está deitada no chão, com as pernas abertas próxima a um bueiro de esgoto com centenas de 'baratas' de plástico, em cima e em torno do seu corpo próximo a sua genitália<sup>118</sup>.

Figura 24 - Performance do Coletivo *És uma Maluca* na exposição *Literatura Exposta*



Fonte: Mídia Ninja (2019)

Eu repostei essa imagem no meu *Instagram* naquela época de modo a contribuir com a performance que denunciava tais abusos sobre os corpos das mulheres no contexto da

---

<sup>118</sup> "O ato foi uma crítica à tortura durante a ditadura militar, com uma mulher interagindo com a obra “A voz do ralo é a voz de deus”. A artista se deitou no chão ao lado de um bueiro com inúmeras baratas, que subiam pelo seu corpo. Uma intervenção sonora reproduzia falas do presidente da República, Jair Bolsonaro." Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/01/14/performance-cancelada-pelo-governo-do-rj-e-realizada-no-meio-de-rua-do-centro.ghtml>>. Acesso em 13 nov. 2023.

ditadura militar<sup>119</sup> e, ao mesmo tempo, denunciava a censura contra a exposição. A minha re-postagem fez com que eu fosse vítima do conservadorismo e misoginia de um membro da família do meu companheiro que entendeu que aquela mulher artista era eu. A pessoa me disse que 'aquilo era feio', 'que eu não deveria me expor daquele jeito, com as pernas abertas mostrando a calcinha', a pessoa disse ainda que talvez fosse por conta de comportamentos como aquele que eu não havia sido chamada no concurso público em que fui aprovada para professora numa universidade federal<sup>120</sup>.

Argumento rebatido por mim com um sorriso e a afirmação de que aquela performance não era minha, que a pessoa na foto não era eu, mas que poderia ser. Eu disse: "eu faria uma performance como essa, e foi na universidade que aprendi a fazer coisas assim". Na minha resposta, eu jogo ironicamente com o fato dos grupos de extrema direita, com o qual essa pessoa de algum modo se identificava, terem atacado de forma sistemática as universidades públicas como um espaço de 'baderna', de ideologização comunista, lugar que desvirtua jovens, etc. Nesse período, professores e estudantes de escolas e universidades públicas foram perseguidos e deslegitimados de diferentes maneiras, culminando na interferência direta do governo Bolsonaro na escolha de reitores inteventores em algumas universidades<sup>121</sup>. Esse exemplo de constrangimento familiar<sup>122</sup> vivido por mim nesse contexto, serve para pensar duas problemáticas presentes na escalada ultraconservadora no país, que são: a misoginia e o ataque às universidades públicas.

<sup>119</sup> Dentre alguns dos acasos de tortura mais conhecidos foi também o da jornalista Míriam Leitão que foi colocada nua e grávida em uma sala escura com uma cobra. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/politica/miriam-leitao-fala-sobre-tortura-que-sofreu-nua-gravida-de-1-mes-durante-ditadura-13663114>>. Acesso em: 13 de nov. de 2023.

<sup>120</sup> Eu havia sido aprovada em 4º lugar em um concurso para o curso de Dança na Universidade Federal da Bahia, mas não fui chamada porque o concurso não foi prorrogado e as vagas foram ocupadas pelos primeiros colocados. A pessoa se utiliza de um fato emocionalmente desestabilizante da minha carreira para me julgar.

<sup>121</sup> Como foi o caso da Universidade Federal da Paraíba. Bolsonaro escolheu o candidato menos votado da lista tríplice para assumir a reitoria, o professor Valdiney Gouveia, com posição política claramente mais à direita. Ignorando com isso, os 965.518 votos de funcionários e estudantes que elegeram a chapa 2 composta pelas professoras Terezinha Domiciano e Mônica Nóbrega. Durante esses anos de gestão da extrema direita houve também o desaparecimento e assassinato do estudante e militante Alph, que já vinha denunciando nas suas redes sociais estar sendo perseguido pelas seguranças do campus universitário. A professora do curso de dança da UFPB Candice Didonet e o estudante Ian Souza escrevem um artigo intitulado *Intervenção na Universidade Federal da Paraíba: performatividades em modos de enfrentamento na ocupação Alph*, onde falam sobre os muitos abusos dessa gestão Bolsonaro-Valdiney e as coreografias e performatividades de resistência de estudantes e professores da UFPB nesse período.

<sup>122</sup> Houve nesse caso, uma tentativa de constrangimento com base no conservadorismo da pessoa, sobre isso não há dúvidas, mas também numa confusão gerada pelo contexto de circulação de informações falsas e imagens manipuladas. Entretanto, me chama atenção o fato de que naquele contexto a pessoa se sentiu autorizada a me dizer como eu deveria ou não me comportar... Naquele mesmo contexto, soube que outros membros dessa família haviam dito que minha página do Instagram era "barra pesada". Achei curioso, porque no meu instagram não há conteúdos de violência, tem apenas alguma nudez (na medida da censura dos algoritmos) referente a trabalhos artísticos meus.

Esse recorte de gênero, da misoginia presente nos ataques contra instituições e artistas como parte do projeto político da extrema direita, foi recorrente. Atitudes misóginas e machistas foram replicadas nos ataques contra artistas na internet e outras fontes midiáticas como veremos a seguir a partir de dois casos envolvendo artistas mulheres em contextos universitários. Ana Reis e Bárbara Santos foram vítimas de linchamentos virtuais, recebendo ofensas que cruzam a misoginia, o machismo e o ataque às universidades públicas. Ambas artistas, professoras e pesquisadoras universitárias, de algum modo criaram estratégias poéticas de resistência diante da experiência vivida.

#### **2.4.1 Trajeto com beterrabas**

*"Um corpo de mulher manchado em vermelho é considerado ofensivo, suas cores escorridas tocam nas feridas invisibilizadas do sistema".<sup>123</sup>*

(Ana Reis)

A artista e professora no curso de dança da Universidade Federal de Goiás (UFG), Ana Reis, em outubro de 2017, fez parte do evento acadêmico: *Desfazendo Gênero*. O evento aconteceu na cidade de Campina Grande na Universidade Estadual da Paraíba. A artista participou do evento nas duas modalidades oferecidas pelo congresso, com comunicação e apresentação artística. No contexto, ela apresentou a obra *Trajeto com beterrabas*, performance que a artista já apresentava há mais de dez anos em diversos eventos e cidades.

Nessa performance, que normalmente acontece em espaços públicos, a artista veste um vestido branco, tem nas mãos um ralador grande, uma bacia de metal e algumas beterrabas. A performance de Ana consiste em ralar uma grande quantidade de beterrabas em contato com o corpo, ou apoiando no chão, numa variação de velocidade e de posições. À medida que a ação acontece, os fragmentos e líquido das beterrabas tingem o corpo da artista de vermelho, o chão e o seu vestido branco. No evento, a artista realizou a performance na área externa da universidade, em uma escadaria em frente ao prédio onde acontecia o congresso. No fim da performance, a artista retira o vestido, a calcinha, e sai nua do espaço.

---

<sup>123</sup> Trecho retirado da tese de doutorado de Ana Reis intitulada *Rachas e rasgos: autoficciografias em abalos sísmicos Brasília, 2020, p. 186*.

Figura 25 - Performance Trajeto com Beterrabas da Artista Ana Reis<sup>124</sup>



Fonte: Zilmarc Paulino (2017)

Em entrevista realizada por meio de mensagens de áudio pelo aplicativo *WhatsApp* em 2020, Ana Reis contou que no fim da performance as pessoas aplaudiram e tudo parecia acontecer normalmente. Era o último dia do evento e a artista se preparava para retornar para sua cidade, quando à noite, recebe uma ligação de um portal de notícias querendo que ela falasse sobre a polêmica do seu trabalho. Ela pesquisou na internet e não encontrou nada, mas pessoas ligadas ao evento contataram a artista dizendo que filmaram e fotografaram a performance dela e que sua imagem estava circulando em páginas de direita na internet. Ana Reis conta que:

Fizeram um *meme* com minha foto tirando a calcinha e toda suja de beterrabas, inclusive era uma foto péssima, iluminação péssima, enquadramento péssimo, com um ângulo péssimo e com uma frase escrito: “enquanto isso nas universidades federais e estaduais...” com uma marca d’água atrás com “@soudedireita”. Na página tinha em torno de 800 a 1000 comentários com frases como: “Dá papel higiênico pra ela”. “Piolhenta”. “Suja”. “Feminista louca”. “Essas pessoas deveriam estar no manicômio”. “Bolsonaro pra acabar com essa merda”. “Espanca até a morte”. Nesse momento eu fiquei bastante mexida, fiquei com medo, com um sentimento de perseguição. Fiquei com a sensação de ao mesmo tempo querer compartilhar o que estava acontecendo e ter medo dessas pessoas me acharem. Acharem meus perfis nas redes sociais e me ameaçarem no

<sup>124</sup> Performance feita durante Mostra Artística do III Seminário Internacional Desfazendo Gênero/2017 em Campina Grande/PB.

privado. Porque de certo modo, eu fiquei anônima, uma artista com um nome, mas eles não me marcaram, não divulgaram meus dados... enfim, tive medo de compartilhar e do que aquilo poderia desencadear na minha vida pessoal (Reis, 2020, informação verbal)<sup>125</sup>.

A partir de então, a artista deu algumas entrevistas, mas ao perceber que a intenção era mais a polêmica e pouco do que ela dizia era publicado nas matérias, ela desistiu de dar entrevistas, mesmo quando jornais como G1, vinculado a Globo, procuraram por ela. O caso de ataque contra Ana Reis aconteceu um mês depois do caso de Wagner Schwartz, que teve uma enorme proporção midiática, e na vida profissional e pessoal do artista. Como Ana era próxima a Wagner e acompanhou o que havia acontecido com seu amigo, ela temeu passar pelas mesmas dificuldades e experiências.

Na entrevista, a artista levanta uma série de aspectos que dizem respeito ao caráter machista, misógino e moralista dos ataques em relação à sua nudez, bem como, a tentativa de desacreditar nas universidades públicas. Ou seja, os ataques não se dirigiam apenas a artista mulher, mas a artista professora universitária, ao evento *Desfazendo Gênero*, que teve seu perfil nas redes sociais atacado, e às universidades públicas de um modo geral como um ambiente de transgressões morais.

Assim como em diversos outros casos, as mensagens de ódio contidas nessas postagens em rede social ou blogs de direita associavam o fazer artístico e acadêmico ao PT - Partido dos Trabalhadores, ao comunismo, e usavam daquilo para impulsionar as campanhas pró Bolsonaro, que viria a ser eleito no ano seguinte. Sobre isso, a artista diz que:

[...] aconteceu em 2017 perto das eleições, e o fato de o Bolsonaro ter vencido as eleições, isso retornou um pouco, da sensação de que essas pessoas e essas narrativas estavam vencendo, e, como seria nossa vida no governo Bolsonaro. Então, foi um momento que me deu um pouco de angústia, mas também, entendendo que a gente está disputando narrativas com nossos corpos e nossas poéticas. E aí essas reelaborações vem pra mim nesse sentido de reforçar esse lugar de qual narrativa eu quero nesse país onde a gente vive. E teve uma reedição que eles fizeram num momento que estavam tentando tirar as disciplinas ligadas às artes e às ciências sociais das universidades e tal, e, aí fizeram um reedição, que era minha foto com um texto que dizia: "Professora faz pesquisa feminista no Brasil", tentando ironizar o que era o feminismo, acho que foi até num grupo de seguidores do Olavo de Carvalho, os Olavistas, então tinha um pouco essa dimensão assim de diminuir a importância da universidade a partir do questionamento se isso era uma pesquisa universitária e o que uma professora universitária estava fazendo, então eles ressuscitaram a minha performance para fazer essa crítica. [...] Acho que foi o momento também que eu me senti muito

---

<sup>125</sup> Ana Reis em entrevista concedida a mim por telefone no dia 21 de agosto de 2020.

deslocada à compreender as várias formas de ataque que existem às várias pessoas trans, negras que tem esse lugar de vulnerabilidade de se sentir perseguidas, linchadas, rechaçadas, obviamente de modo diferente, tem gente que vive isso cotidianamente de modo direto e impactante, mas isso me deu um pouco essa dimensão de perseguição e violência que te afetam subjetivamente (Reis, 2020, informação verbal)<sup>126</sup>.

Na minha pesquisa sobre o caso também tive acesso a uma dessas postagens intitulada "POLÊMICA!! Artista fica nua em performance realizada no Câmpus I da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)..."<sup>127</sup> numa página do *Facebook* chamada *Resumo PB – Informação Objetiva*. A página apresenta conteúdos diversos e não há uma manifestação partidária explícita, contudo, na postagem havia um vídeo com o trecho da performance *Trajeto com beterrabas*, do exato momento em que a artista tira a roupa. Na postagem há uma grande quantidade de comentários que incluem desde de escárnio às universidades públicas à incitação a violência contra a artista, e também alguns solidários a ela.

Apesar de serem muitos comentários, selecionei alguns deles para compartilhar aqui, pois, embora o objetivo deste trabalho não seja a análise discursiva dos ataques, eles servem para dimensionar a disputa de narrativas à qual Ana Reis se refere. São frases como:

“Uma parasita dessa não tem arranjo neural suficiente para surpreender pessoas com mínimo dois de QI, passa 5 anos numa Universidade, sugando dinheiro público, e depois sai para fazer essas merdas em público e ainda acha que é arte...”

“Nudismo é arte! E atentado violento ao pudor. Se fosse arte, geral tava saindo nu. Nas ruas. Me poupe, se poupe e nos poupe dessa geração de desmoralização humana.”

“Artista? Talvez ela sonhe em se prostituir e por não ter coragem está embarcando na onda do nudismo socialista. Criminalmente poderia ser classificado como atentado ao pudor, mas não temos nem quem tome conta de bandidos que sa de loucas e depravados...”

“O que pra uns é “arte”, pra realidade isso se chama pouca vergonha... Existem várias formas de fazer, e ficar “nu” não agraga em nada a realidade q vivemos muito menos a “arte”! Coisa de quem não tem o que fazer e não tem vergonha na cara!”<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Ana Reis em entrevista concedida a mim por telefone no dia 21 de agosto de 2020.

<sup>127</sup> Frases presentes nos comentários da postagem feita pela extrema direita a partir da performance da artista Ana Reis. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ResumoPB/videos/1664971696855086>>. Acesso em 9 nov. 2020.

<sup>128</sup> As frases estão aqui transcritas tal como na postagem original da página do *Facebook*. Tenho Screenshots do conteúdo, mas o link encontra-se indisponível.

Figura 26 - Meme de Ana Reis<sup>129</sup>



Fonte: autor desconhecido

Figura 27 - Comentários da performance de Ana Reis<sup>130</sup>

moral e bons costumes.

Curtir · Responder · 3 a

**Maria Jose Gouveia**  
Meu Deus,tanta coisa boa no mundo pra ser feito,vem uma coisa dessa,nada contra mais mais bonito de se ver ali seria elas irem fazer uma grande faxina nos rolls vidros salas de aula e as bibliotecas e banheiros que ali tem,ai sim seria um trabalho mui... [Ver mais](#)

Curtir · Responder · 3 a

**Tacio Leite**  
Arte contemporânea: andar nu nas ruas, escarnecer imagens religiosas, trepar com cabrito, crianças pegando na rola murcha de um "artista", e por aí vai.  
Medo do futuro.

#Bolsomito2018

Curtir · Responder · 3 a · Editado

↳ 14 respostas

**Simone Andrade**  
Num futuro não muito longe estaremos nós nos deparando com sexo explícito em público e os mais instruídos irão dizer que é arte e somos ignorantes e retrógrados. Que mundo é esse, que país é esse??!

Curtir · Responder · 3 a

**Nando Nóbrega**  
"Quando acabar o talento, tire a roupa."  
Os 'artistas' de hoje tão descobrindo o que as prostitutas já fazem há muitos anos.

Curtir · Responder · 3 a

**Andréa Carvalho**  
KKKK Artista??? Uma "vaga" querendo desculpa pra ficar pelada! Triste a decadência feminina! Sem auto respeito, sem amor próprio, sem nada de bom. Só um corpo a mais, exposto e vazio de princípios. NÃO. ISSO NÃO É ARTE. ISSO É DECADÊNCIA.

Curtir · Responder · 3 a · Editado

↳ 3 respostas

Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

<sup>129</sup> Meme criado por grupos de extrema direita com a imagem de Ana Reis durante a performance Trajeto com Beterrabas durante Mostra Artística do III Seminário Internacional Desfazendo Gênero/2017 em Campina Grande/PB.

<sup>130</sup> Screenshot de comentários feitos a partir da divulgação do meme com a imagem da performance Ana Reis na rede social @soudedireita.

O conteúdo discursivo ideológico empreendido nessas postagens contra produções artísticas e as universidades públicas, podem ter sido produzidos por pessoas reais e por páginas *fake*. Mas, partindo do pressuposto de que mesmo as páginas falsas são criadas por pessoas, há um endereçamento claro às perspectivas políticas e de compreensão do mundo que deveriam ser eliminadas da sociedade, e uma delas é o feminismo. A luta pelos direitos das mulheres e todo o arcabouço teórico complexo emergente do feminismo são associados à imagem de uma mulher suja, ou repugnante. Em outras palavras, são as bruxas demoníacas que devem ir para fogueira. Trata-se, portanto, de caracterizar a produção do pensamento acadêmico e a luta política e poética da arte feminista como algo ameaçador e perigoso para os ideais da família nuclear pautada no patriarcado e no autoritarismo.

A fala da artista Ana Reis, nessa entrevista, também aponta para um sentido fundamental nesse trabalho, que é o do lugar que ocupamos no mundo. Os ataques a fizeram pensar de maneira mais intensa sobre a violência vivida por pessoas LGBTQIA+, por pessoas negras. Ela sentiu empatia. Revisitou e refletiu sobre as situações de violência sexual vividas por ela como mulher mesmo em contextos considerados progressistas. E essa reflexão sobre as narrativas que queremos para o mundo e também o sentimento de importância da arte se apresentam no discurso dela. "Se eles nos atacam", diz ela, "é porque somos importantes". Considerando a fala de Ana, a arte e o artista, extraem sim uma força política revolucionária como aquela apontada no início desta pesquisa, por meio do pensamento de Marcuse.

Na tese de Ana Reis intitulada *Rachas e rasgos: autoficciografias em abalos sísmicos* no capítulo *#Racha e flecha: pontas que se lançam no espaço*, dedicado à reflexão da artista sobre o ataque sofrido por ela, e também ao vídeo performance *Diota*<sup>131</sup> (2016) de Natasha de Albuquerque no contexto de ascensão da extrema direita, a artista produz um contra-meme. Ela se coloca em posição política ativa, e responde com deboche, contra-ataca com inteligência, usando as mesmas ferramentas do opressor, mas transgredindo o sentido de violência posto pelas palavras e uso da imagem.

---

<sup>131</sup> O vídeo performance *Diota* da artista Natasha de Albuquerque foi colocado em sites pornô sem o consentimento da artista e também circulou em páginas de direita com discurso de ataque à artista. Na palestra *Diota: poéticas do absurdo em tempos de crise* disponível no Youtube a artista fala sobre o caso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0e3da0V42yk>>. Acesso em 20 jun. 2023.

Figura 28 - *Contra-meme* criado por Ana Reis disponível na sua tese de doutorado



Fonte: Zilmarc Paulino (2017)

A performance *Pelos Pêlos*<sup>132</sup> (2013), realizada pela Coletiva *Tete a Teta*, se vale do espaço urbano para implicar suas corpas desviantes da normatividade de gênero e de padrões de beleza. Na ação, duas mulheres unidas pelos pêlos pubianos andam pelo centro de Brasília, num horário de grande movimentação. No artigo “*Mal Amadas*”, “*Porcas*”, “*Feminazis*”, “*Sujas*”, “*Xanatunzel*”, “*Nojentas*” e “*Xontuzeis*” – *Análise dos Discursos de Ódio sobre a performance Pelos Pêlos e seus desdobramentos*, Alexandra Martins Costa aborda os ataques sofridos na rua durante a performance, dando ênfase no conteúdo dos comentários expostos na publicação de uma imagem da performance no *Facebook*. Ela categoriza e divide os ataques nos seguintes blocos:

- Bloco dos xingamentos: comentários que expressam piadas, ironias, palavrões e chamados de raiva sobre as imagens;
- Bloco da hetenormatividade compulsória: comentários que tentam explicar a imagem a partir da “falta de marido”, “falta de sexo” ou “falta de pênis”. Também estão presentes comentários que fazem alusão sobre estrutura de um possível “casamento mal-arranjado” como forma de explicar a imagem;

<sup>132</sup> COSTA, Alexandra Martins. (2017). “*Mal Amadas*”, “*Porcas*”, “*Feminazis*”, “*Sujas*”, “*Xanatunzel*”, “*Nojentas*” e “*Xontuzeis*” – *Análise dos Discursos de Ódio sobre a performance Pelos Pêlos e seus desdobramentos*. *Revista Periódicus*, 1(7), 157–178. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i7.21665>

- Bloco das feministas em questão: comentários que tentam explicar o que é o feminismo e para o que serve. Também estão presentes falas que vão deslegitimá-lo enquanto movimento ou categoria social;
- Bloco dos pelos: comentários sobre a suposta falta de higiene que haveria em mulheres que decidem expor e deixar os pelos crescerem. Assim como comentários higienistas e assépticos sobre a regulação do corpo da mulher diante dos padrões de beleza;
- Bloco dos violentos: comentários que aludem à violência física (Costa, 2017, p. 165).

Uma última categoria criada foi “Outros”, consiste em risadas, perguntas soltas, comentários sobre assuntos que não tinham a ver com a performance e a marcação de outras pessoas. Observa-se portanto que houve um padrão na produção desses ataques. Em geral, os ataques vão no sentido de domesticar, de enquadrar os corpos das mulheres em padrões de beleza, nas funções domésticas e longe da política. Trata-se sobretudo, de uma manutenção da censura sobre os corpos das mulheres que remonta a caça às bruxas, em que "os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos" (Federici, 2017, p. 305). É com algum saudosismo do controle masculino medieval que o discurso conservador patriarcal se confirma na contemporaneidade.

#### **2.4.2 Experimento para (des)ocupação**

*"E quando falamos nós temos medo  
nossas palavras não serão ouvidas  
nem bem-vindas  
mas quando estamos em silêncio  
nós ainda temos medo.  
Então é melhor falar  
tendo em mente que  
não éramos supostas sobreviver"*

(Audre Lorde)

Em 27 de Julho de 2018, a artista e professora do curso de dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Bárbara Santos, apresentou o *Experimento para (des)ocupação* durante o *II Seminário Mulheres e a Universidade: juntas contra o racismo, machismo e*

*LGBTfobia*. A performance aconteceu nas dependências da Universidade numa área de passagem do Centro de Educação. Em um dos momentos da performance a artista explora a relação com o público, produzindo uma 'intervenção ambiental' a partir de ações não previstas para aquele espaço, como caminhar rapidamente com quatro apoios, impedindo a passagem ou modificando a rota dos transeuntes.

Durante a performance, um rapaz que passava pelo local levou algum tempo interagindo com a ação da performer num tom de brincadeira, num jogo onde ele tentava passar e ela o impedia. Assim como em outros casos, filmaram o trecho dessa performance e publicaram nas redes sociais em páginas da extrema direita. Essas postagens levaram milhares de pessoas a fazerem comentários violentos contra a artista.

Sobre esse caso, duas coisas chamam atenção: trata-se de um duplo ataque, contra a artista (mulher), e contra as universidades públicas. Diferente do caso Wagner, que ganhou uma proporção internacional, no caso Bárbara a repercussão foi local, noticiada por dois jornais paraibanos. O mais sensacionalista deles, foi num jornal de meio dia da TV local, que coloca em pauta, por meio de imagens e comentários, a performance de um artista, dizendo ser de uma estudante da universidade que fez a performance nua, nas dependências do departamento de Ciências Sociais da UFPB, e em seguida coloca as imagens da performance de Bárbara.

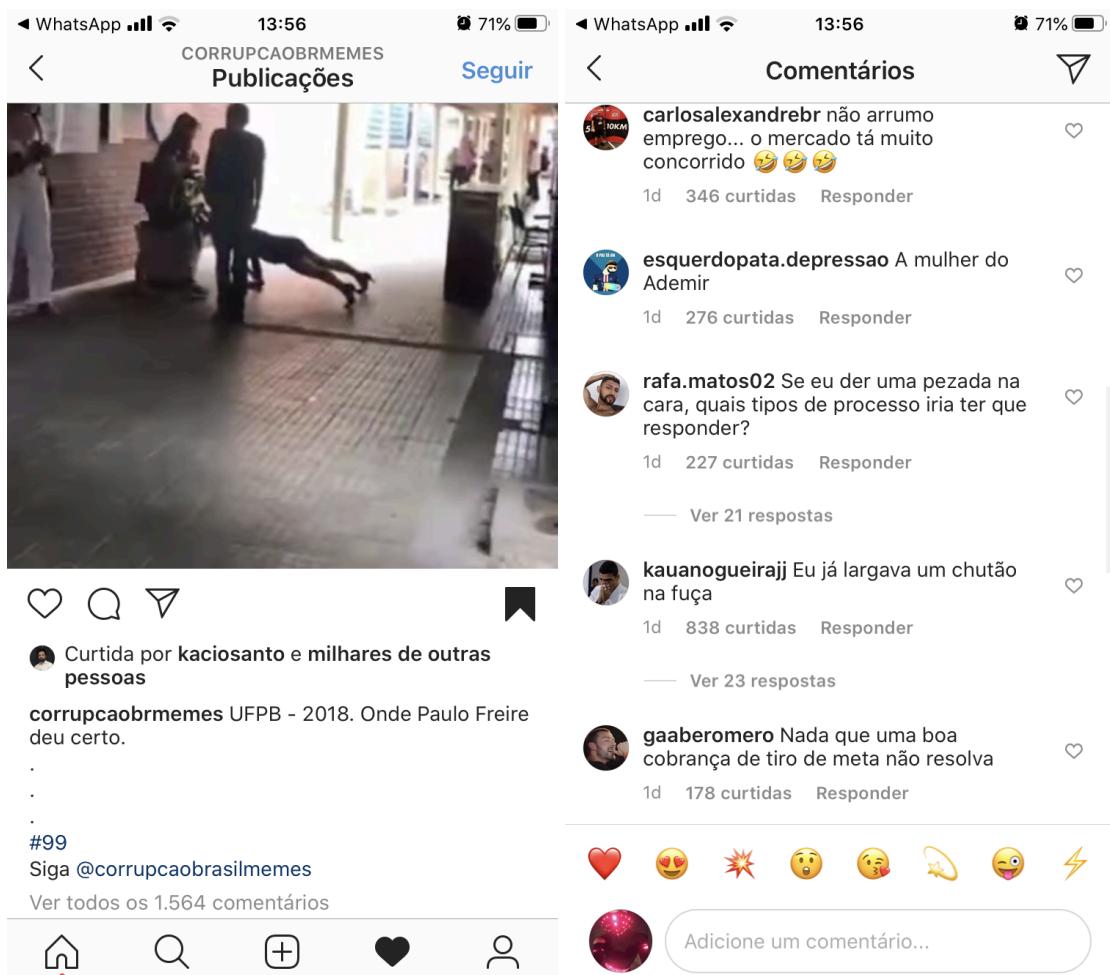
O apresentador faz comentários depreciativos sobre as apresentações artísticas e as chama de 'suposta performance'. Sem dar nomes ou buscar qualquer referência vinda dos próprios artistas ou do evento que acontecia, o então apresentador do programa *Correio da Manhã - TV Correio*, Nilvan Ferreira<sup>133</sup>, faz uma interpretação preconceituosa dessas apresentações artísticas, e legitima os ataques na internet. Nilvan questionava de modo insistente sobre os trabalhos serem ou não arte, e diz que a universidade não era espaço para aquele tipo de coisa<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Esse apresentador era aliado do governo Bolsonaro, e se candidatou à prefeitura de João Pessoa-Paraíba em 2020, e ao governo do Estado em 2022.

<sup>134</sup> Gravação do jornal *Correio da Manhã - TV Correio*, disponibilizada na internet do dia em que Nilvan Ferreira sensibiliza as performances de Bárbara Santos e outro artista/estudante na UFPB. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qwcLkzKZlvE>> Acesso em 26 de nov. 2022.

Figura 29 - Montagem com comentários da performance *Experimento para (des)ocupação*<sup>135</sup>



Fonte: Elaborado pela autora (2019)

Diante da análise de algumas das diversas frases expostas nos comentários de uma das postagens a qual tive acesso, é possível ver três tipos de manifestação. 1 - Mensagens carregadas de violência de gênero, que apontam a artista como louca, e, que tem como finalidade, a eliminação dela e da sua ação por meio da violência; 2 - Frases de cunho partidário, que consideram a artista uma petista (se referindo ao Partido dos Trabalhadores), e, sugerem a volta da ditadura militar no país; 3 - Textos que colocam em dúvida a legitimidade da produção intelectual das universidades públicas.

Após o linchamento virtual, Bárbara cria o *Experimento anti-coerção* uma reobragem da performance *Experimento para (des)ocupação* que foi alvo de ataques. Para a artista, “o que estava em pauta era ressignificar a violência sofrida nas redes sociais havia dois

<sup>135</sup> Screenshot de comentários na publicação da imagem da performance de Bárbara Santos na UFPB na página @corrupcaobrasilmemes em rede social

meses”<sup>136</sup>. O seu relato da apresentação na *IX Jornada de pesquisa em Artes Cênicas* na UFPB, nos possibilita acessar o processo de criação da artista a partir da violência vivida por ela e da dimensão de resistência político-estética que se deu por meio de uma rede de afetos formado em torno da artista.

Minutos antes de entrar nas ruínas do *Teatro Lampião*, um anexo do prédio onde acontecem as aulas de dança e teatro da UFPB, resolvi iniciar de modo similar à obra que o originou: deslocar-me carregando uma mala pesada. O terreno era íngreme e irregular, de acabamento grosseiro de concreto, e exigia para manter-me em pé e em deslocamento equilibrar o peso da mala com meu peso que inclinava na direção oposta. Trajava vestido preto e curto em lycra, sapato tipo *scarpan* preto e segurava a mala sem rodinhas, velha pesada, pela alça. [...] Em algum momento percebo a presença do estudante de pedagogia que contracenou comigo de modo imprevisível havia dois meses e fez parte do fragmento da performance que viralizou na internet. Retomo intencionalmente uma movimentação de nível baixo sobre os quatro apoios. Luziel tenta atravessar o espaço e eu o impeço, fazendo referência ao que foi filmado e descontextualizado. Ele então se abaixa e me conduz a estar de pé. Me abraça e sussurra no meu ouvido; “a saída é o amor”. A emoção me arrebata e derreto nos seus braços. Faltam-me as pernas! Ainda ofegante, pego o microfone e esclareço ao público a motivação da reobragem. Apresento Luziel. Após relato convidado o público a interagir – “vocês podem fazer comigo o que quiserem”; outros me abraçaram; uma mulher me tirou para dançar como quem acalenta; outros me sangraram com maquiagem; alguém me encheu de canetas no corpo; outro alguém traçou linhas, talvez caminhos de fuga no meu corpo; outra frase – “nenhum dente a menos”. [...] os afetos, algo que me move e me faz mudar de lugar! (Santos, 2019, s/p)<sup>137</sup>.

Com o relato/ação de Bárbara, o saber-do-corpo se expõe como micropolítica de afetos, como estratégia de sobrevivência que transmuta o estado de medo, de coerção, de estagnação do pensamento. Mudar de lugar, não apenas no sentido figurado, mas como transfiguração do lugar comum, considerando a rede simbólica de afetos que são corpo, não só do que vemos, mas daquilo que nos olha, que nos possibilita o deslocamento de sentidos. Bárbara se lança para além da barreira imposta pela violência e encontra parceiros nesse caminho, que compõem com ela modos de pensar uma pergunta já feita por Safatle (2016, p. 31) que é “qual afeto nos implica em tal processo?”, uma pergunta que atravessa o fazer artístico quando atento às dimensões do corpo social.

---

<sup>136</sup> Bárbara Santos em relato no dia 20 de agosto de 2019.

<sup>137</sup> Relato feito por escrito pela artista Bárbara Santos e enviado a mim por e-mail em setembro de 2019.

Figura 30 - Performance *Experimento para (des)ocupação* de Bárbara Santos



Fonte: Hugo Félix (2018)

## CAPÍTULO 3 - A NUDEZ POLÍTICA DA ARTE

### 3.1 Nudez

Como aponta Agamben (2014), a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. A narrativa de *Gênesis* segundo a qual Adão e Eva percebem pela primeira vez estarem nus, não diz respeito à nudez de vestes apenas, mas à nudez da graça. É após comer o fruto proibido, cair em pecado, que a nudez se apresenta como uma descoberta do corpo, e também da natureza humana imperfeita. A nudez na perspectiva cristã acontece então, como privação da veste da graça divina, do paraíso. Nesses termos, "uma nudez plena se realiza, talvez, exclusivamente no Inferno, no corpo dos danados irremissivelmente oferecido aos eternos da justiça divina" (Agamben, 2014, p. 93).

Para Agamben (2014, p.93), "não há, nesse sentido, uma teologia da nudez, mas apenas uma teologia da veste". A nudez, enquanto revelação, pressupunha que houvesse ocorrido uma mudança no ser do sujeito e não simplesmente uma mudança moral. O nu da pura corporeidade e funcionalidade perde a nobreza porque a dignidade do corpo estava atribuída à glória divina, então a nudez não seria um estado, mas um acontecimento, "a impossibilidade da nudez é nesse sentido o paradigma da nossa relação com ela" (Agamben, 2014, p. 101).

E é por meio desse paradigma que a civilização brasileira se constitui depois da invasão dos europeus em terras indígenas, onde os corpos viviam nus, geralmente cobertos com pinturas carregadas de significados, contribuindo com a linguagem entre diferentes povos e representando funções sociais, relativas a rituais ou guerras. A nudez dos corpos indígenas era vista como inocente, mas também foi demonizada pela igreja católica.

A feição deles é serem pardos, [à] maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam cobrir nenhuma coisa, nem mostrar suas vergonhas: acerca disso, estão em tanta inocência como têm em mostrar o rosto (Caminha, 1963, s/p)<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> A Carta, de Pero Vaz de Caminha. Fonte: Carta a El Rei D. Manuel, Dominus : São Paulo, 1963. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2023.

No perspectivismo ameríndio, no que se refere ao entendimento de corpo ou da nudez e da veste, Eduardo Viveiros de Castro nos conta que, para os povos originários na Amazônia, "em suma, os animais são gente, ou se veem como pessoas", nesse sentido, "a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma "roupa") a esconder uma forma interna humana..." (Viveiros de Castro, 2002, p. 351).

Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de "roupa" é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da *metamorfose* - espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais -, processo onipresente no "mundo altamente transformacional" (Rivière 1994) proposto pelas culturas amazônicas (Viveiros de Castro, p. 351).

Entende-se com isso que o corpo, como marcador das diferenças, deve, por isso mesmo, ser maximizado. A nudez dos corpos de povos originários implica a singularização dos corpos e a incorporação da natureza. Para os indígenas, o espírito tem forma humana, e o modelo do corpo são corpos animais, por isso, o uso de máscaras, ou pinturas, é a possibilidade de fabricar corpos, sua capacidade de transformação. Nesse sentido, "a forma humana é como um corpo dentro do corpo, o corpo nu primordial - a "alma" do corpo" (Viveiros de Castro, 2002 p. 389) e, "vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro" (Viveiros de Castro, 2002, p. 393), em outras palavras, de um devir.

Figura 31 - Xirixana Xaxanapi thëri fotografados por Claudia Andujar



Fonte: Claudia Andujar (1974)<sup>139</sup>

### 3.1.1 Tudo à nu - erotização da nudez inocente

Os movimentos naturistas que surgiram no inicio do século XX tinham a prática como um novo ideal social de reconciliação da natureza do homem, e, segundo Agamben, isso só foi possível opondo a nudez obscena da pornografia e da prostituição à nudez natural, ou seja, evocando inconscientemente a concepção teológica antiga da nudez inocente. Nesse sentido, os naturistas não mostravam a nudez, mas a graça. Luz del Fuego em suas reflexões sobre a natureza humana e a sociedade em suas obras, destaca:

Num mundo que está progredindo dia-a-dia, os preconceitos continuam amarrados a um poste. (...) Somente com o nudismo salvaremos a humanidade das perversões. Para sede, temos água, para fome, o pão, para imoralidade, a nudez. (...) O naturismo exprime tudo que é real, do que é natural. (...) Menos roupa, mais pão. Nossa lema é ação! (Agostinho, *apud*. Luz del Fuego, 1994, p. 151, 198, 193, 201).

<sup>139</sup> Imagem de Claudia Andujar disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>>. Acesso em: 8 out. 2023.

Figura 32 - Luz Del Fuego com sua jiboia na Ilha do Sol, Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo D. Rissetto<sup>140</sup> (1950)

A artista brasileira Luz del Fuego (Dora Vivacqua), foi a precursora do naturismo no Brasil nos anos 50. Ela chegou a tentar fundar um partido naturista engajado na luta pelos direitos das mulheres, pela liberdade da nudez em espaços destinados a isso, como a Ilha do Sol, primeiro espaço naturista do país concebido e gerido por ela. Luz, ao longo da vida, sofreu com diversas internações e também foi presa algumas vezes por manifestar suas ideias e sua nudez em contextos como carnaval do Rio nos anos 40. Depois de anos de engajamento estético-político pelo naturismo, Luz foi assassinada ao lado do seu companheiro na Ilha do Sol. A nudez para Luz não tinha como pressuposto ou objetivo a erotização dos corpos, para ela:

Um nudista é uma pessoa que acredita que a indumentária não é necessária à moralidade do corpo humano. Não concebe que o corpo humano tenha partes indecentes: uma glândula mamária é tão decente quanto um nariz e tem a mesma necessidade de receber luz e ar em contato direto. No próprio meio e no lar, anda nu, quando as condições atmosféricas e o estado de saúde indiquem e o tornem agradável (Agostinho, *apud*. Luz del Fuego, 1994, p. 197).

---

<sup>140</sup> Imagem retirada do livro *Luz del Fuego: A bailarina do povo. Uma biografia*. Escrito por Cristina Agostinho, Branca de Paula e Maria do Carmo Brandão. Editora Best Seller, São Paulo, 1994.

O que estava em jogo para Luz era desierarquizar as partes do corpo, pensar a liberdade a partir da naturalização da nudez, pensando um 'corpo sem órgãos' ao seu modo. A sexualidade e a libido eram temas caros ao debate naturista, uma vez que o corpo, a nudez e a liberdade dos corpos, principalmente dos corpos das mulheres, não poderiam ser pautados sem serem atravessados por esses temas. O que vemos com a existência e as palavras de Luz é que a censura à nudez define grande parte da história da civilização em diferentes contextos políticos e que a implicação entre nudez e libido parece indissociável em nossa cultura.

De volta à Agamben, ele diz que, para Agostinho, a libido seria consequência do pecado, "rebelião da carne e do seu desejo contra o espírito" (Agamben, 2014, p.104).

Depois do pecado do homem, visto que abandonou deus, foi abandonado a si mesmo e deixado interinamente em poder de sua natureza e, no entanto, a perda da graça não deixa simplesmente parecer a natureza antes da graça [...] mas somente uma natureza corrompida. Ou seja, com a subtração da graça vem à luz uma natureza original que já não é mais tal, porque original é só o pecado, do qual ela se tornou o resultado (Agamben, 2014, p.107).

É nesse sentido que a nudez na cultura está sempre ligada ao interdito, a algo que é ao mesmo tempo desejado e proibido. Uma nudez sem vergonha, desimpedida da associação erótica feita pela cultura, seria aquela ligada à inocência de uma criança. Segundo passagens do Evangelho de Tomé, analisado por Agamben (2014), os discípulos perguntam a Jesus quando ele se revelará a eles, e Jesus dirá: "Quando vos despides sem vergonha, quando tirarmos as vestes e pisardes sob os vossos pés como crianças..." (Agamben, 2014, p. 108).

Como crianças: a nudez infantil como paradigma da nudez sem vergonha é um motivo muito antigo não somente nos textos gnósticos como o Evangelho de Tomé, mas também em documentos judaicos e cristão. [...] o fato de as crianças não sentirem vergonha da sua nudez é frequentemente aproximado, na tradição cristã, à inocência paradisíaca (Agamben, 2014, p. 109-110).

Citando Sartre, Agamben passa a considerar o gesto do sádico, a partir de "atos que põe a nu a inércia da carne" (Agamben, 2014, p. 112), o obsceno, ou em outras palavras, a ausência da graça. Nesse sentido, "o sádico procura por todos os meios fazer com que a carne apareça, fazer com que sejam assumidos pela força exercida sobre o corpo do outro certos comportamentos incongruentes e certas posições que revelam a sua obscenidade, isto é, a perda irreparável de toda graça" (Agamben, 2014, p.112).

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez [...] é o estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do

fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade, significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a posse em si, a posse da individualidade duradoura e afirmada (Bataille, 2014, p.41).

A noção batailliana de erotismo, transgressão e interdição contribui com a dimensão religiosa sobre a nudez trazida por Agamben. Para Georges Bataille, o erotismo se opõe a uma utilidade, ocorre entre os seres humanos quando a finalidade não é o ato sexual como um fim para reprodução da espécie, mas quando se cria uma relação de fascínio com a interdição dos desejos, do gozo para o nada, da transgressão por ela mesma. "Mas a transgressão difere do 'retorno à natureza': ela suspende o interdito sem suprimi-lo" (Bataille, 2013, p.59).

Para Bataille, a transgressão se apresenta como processo de constituição do sujeito e das práticas religiosas e sociais, como extremo da experiência interior – o sacrilégio e o sacrifício... “É a sensibilidade religiosa que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia” (Bataille, 2013, p.62). Não à toa, Bataille encontra no erotismo o meio mais comum e íntimo dessa ocorrência, como aquilo que produz no homem a “perda da identidade”, o encontro com a fronteira, com o heterogêneo.

O que torna difícil falar de interdito não é somente a variabilidade dos objetos, mas seu caráter ilógico. Nunca, a propósito do mesmo objeto uma proposição contrária é impossível. Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita [...] Se o interdito se desse nos limites da Razão, ele significaria a condenação das guerras e nos colocaria diante da escolha aceitá-lo e tudo fazer para eliminar a matança militar, ou então se bater e manter a lei como uma astúcia (Bataille, 2013, p.87).

Nas palavras do autor, é possível identificar as linhas de tensão entre transgressão e interdição como opostos complementares que atravessam a experiência íntima do erotismo, e político-social, posto que: “sem o primado do interdito, o homem não teria podido chegar à consciência clara e distinta, sobre a qual a ciência está fundada” (Bataille, 2013, p.61). Aspecto que remonta uma perspectiva freudiana sobre a repressão na cultura em seu sentido estruturante, abordada no primeiro capítulo desta tese. É nesse sentido dicotômico entre mente corpo, sagrado e profano, civilizado ou selvagem que se fundam os paradigmas sobre o corpo e sua nudez.

Para Bataille (2013), o ser é descontínuo, e o ápice do humano seria o erotismo, exatamente por ser essa experiência uma das maiores possibilidades de “apagamento” de si. E afirma que, a história marca o humano nesse paradoxo entre a continuidade (impulsos e desejos) e a descontinuidade (o trabalho), mediado tanto pelo medo da morte como pelo

fascínio pela violência e seus extremos; o trabalho controla e dá utilidade aos seus movimentos. (Tupiniquim, 2014, p.34-35)

Contudo...

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade - das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre complemento esperado, como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita (Bataille, 2013, p.89).

A partir da narrativa de *Gênesis*, Agamben comenta que "o único conteúdo do conhecimento do bem e do mal é, portanto, a nudez: mas o que é a nudez como primeiro objeto e conteúdo do conhecimento? O que se conhece quando se conhece a nudez?" (Agamben, 2014, p. 117). O conhecimento da nudez seria o conhecimento de uma privação, mas também de uma abertura da verdade, uma transgressão, ou pecado, que tornou possível o conhecimento, "ver um corpo nu significa perceber a sua pura cognoscibilidade para além de qualquer segredo" (Agamben, 2014, p. 118). Nesse sentido, pode-se pensar que o erotismo é da mesma ordem, está ligado à descoberta de algo que para existir precisa ser velado ou proibido. A nudez desnaturalizada pela cultura cristã ocidental, situada entre a transgressão e a interdição, contém um mistério e também revela algo. Sob esses aspectos, erotismo e nudez se ligam à arte: a arte como acontecimento revelador de outras possibilidades de existência, mas também implicada culturalmente entre a graça e a desgraça, um fazer para nada, mas de pura cognoscibilidade, apenas uma possibilidade de conhecer.

### **3.1.2 A nudez crua do rosto**

A partir de Benjamin e da perspectiva teológica, Agamben sugere o belo como objeto ao qual o véu é essencial, se aproxima do segredo, daquilo que é velado. "A beleza, escreve Benjamin, só pode existir como essência onde não há dualidade entre nudez e veste: na arte e nos fenômenos da natureza nua" (Agamben, 2014, p. 122). Para o autor, cria-se, por assim dizer, uma paralelo entre arte e natureza que se valeria do princípio da indesvelabilidade em oposição ao corpo vivo, posto que, "nada de mortal é indesvelável (...) a possibilidade de ser desnudada condena a beleza humana à aparência (...) no corpo humano, a beleza é essencial e infinitamente desvelável, pode ser sempre exibida como mera aparência"

(Agamben, 2014, p. 123). A obra *La Bête* de Wagner, assim como as obras citadas por Agamben no texto *Nudez*, que vão de Vanessa Beecroft a Helmut Newton, a nudez é uma veste crua, contradiz a dualidade nudez-veste, bem como, a ligação entre nudez e libido. Os gestos e posições desses corpos são da nudez sem véus, da "aparência que acende ela mesma à aparência, e mostra-se assim infinitamente inaparente, infinitamente desprovida de segredo" (Agamben, 2014, p. 123).

Pensando tais obras de arte contemporânea e o modo como a nudez se apresenta nelas, Agamben sustenta a ideia de que a beleza é agora a aparência, na medida em que nada aparece através dela, e que, "o lugar em que essa aparência, essa ausência sublime de segredo da nudez humana, mostra-se de modo evidente é o rosto" (Agamben, 2014, p.124). O rosto como assimetria fundamental que marca nossa cultura em relação ao corpo - supremacia expressiva do rosto - a vermelhidão incontrolável do rosto que atesta a vergonha da nudez. "Talvez seja por essa razão que a reivindicação da nudez parece colocar, antes de tudo, em questão, o primado do rosto" (Agamben, 2014, p.126) referente ainda à divisão entre cabeça (chefia) e corpo.

Segundo Agamben, há ainda essa transformação em relação a imagem erótica e da nudez sob o primado do rosto quando nos primórdios da fotografia erótica o rosto parece ser surpreendido pela câmera e captura de uma intimidade. Com o passar do tempo essa relação se inverte, o rosto tem a tarefa de exprimir a consciência despudorada da exposição do corpo, o olhar direcionado para câmera, piscando ao espectador.

O matema da nudez é, nesse sentido, simplesmente *haecce!*! "não há nada mais do que isto", E, no entanto, é justamente esse desencantamento da beleza da nudez, essa sublime e miserável exibição da aparência para além de todo mistério e todo significado, que desativa de algum modo o dispositivo teológico para deixar ver, para além do prestígio da graça e das seduções da natureza corrompida, o simples e inaparente corpo humano (Agamben, 2014, p.128).

Figura 33 - Fotoperformance de Spencer Tunick na Suíça



Fonte: Spencer Tunick (2002)<sup>141</sup>

### 3.1.3 Nua verdade do mundo

A performance-instalação: *Vote nu: por uma política sem vestes*, da artista brasileira Natasha de Albuquerque, relaciona arte e política ao associar o corpo despidão à liberdade, à estética do deboche, e, à lógica do escândalo e da superexposição num contexto de crise política. Essa obra foi alvo constante de censura nas redes sociais uma vez que os algoritmos, quando identificam mamilos femininos e órgãos sexuais censuram imediatamente as postagens, dificultando ou impedindo a divulgação do trabalho da artista.

*Vote nu*, que é também uma campanha política a favor da nudez, da liberdade e do desnudamento do cotidiano, é composta por colagem de lambes na rua, fotografia,

<sup>141</sup> O norte-americano Spencer Tunick é conhecido por suas fotografias de grupos de pessoas nuas em diferentes cidades do mundo. Imagem retirada de: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/03/album/1538592633\\_717962.html#foto\\_gal\\_2](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/03/album/1538592633_717962.html#foto_gal_2)>. Acesso em 04 out. 2013.

performance, instalação e oficina de nudismo — convoca ao desnudamento do corpo e da política de modo a desafiar padrões normativos da sociedade, experimentando outras corporalidades possíveis por meio da nudez. *Vote nu* propõe que as pessoas tirem as roupas em espaços, como galerias, festas e encontros, faz uso de espaços não previstos ou utilizados para exposições como banheiros de galerias, onde quem adere à campanha também se despe, compartilhando o contexto com a nudez.

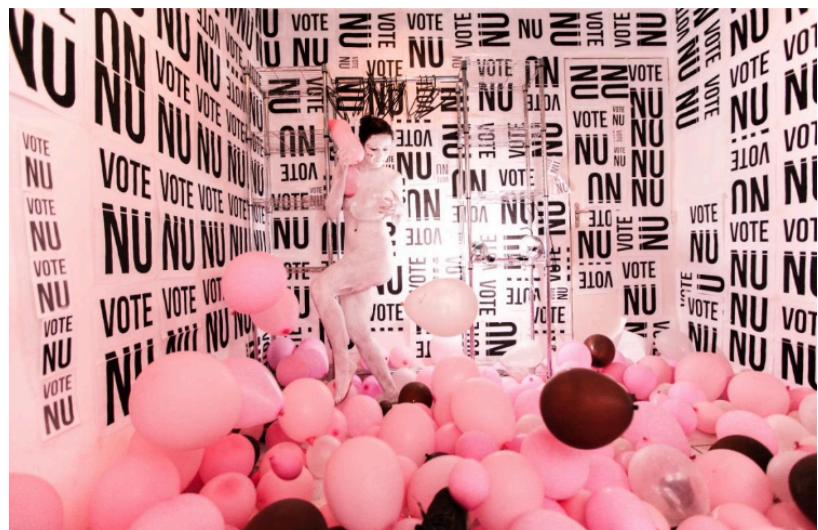
As instruções para a *Oficina de nudismo*, proposta por Natasha de Albuquerque como parte do projeto *Vote Nu*, sugerem uma outra lógica de estar no mundo, antes de se perguntar por que nu, ela propõe se perguntar: por que vestido? Possibilitando com isso, a imaginação política frente aos limites impostos pela realidade social civilizatória.

1 Faça o que quiser, até ficar nu. 2 Não é necessário respeitar a obra, mas respeite as minas. 3 O nu é totalidade do corpo, trate as pessoas como nus. 4 Votar é uma questão de posicionamento, não é necessário um posicionamento que já exista. 5 Um corpo sem órgãos é capaz de sentir o avesso, assim como você pode fazer do outro corpo o seu órgão. 6 Um corpo aberto é vivido como mistura, assim respiramos o mesmo ar juntos e misturadinhos. 7 Esta sala é espaço vazio, é lugar a ser construído, mas fora dessa sala é lugar normativo a tomar cuidado: não é responsabilidade da proposta cuidar de nus fora desta sala. Busque testar limites dos espaços. 8 Qualquer banheiro é eternamente legalizado a se posicionar nu (Albuquerque, 2022, s/p)<sup>142</sup>.

---

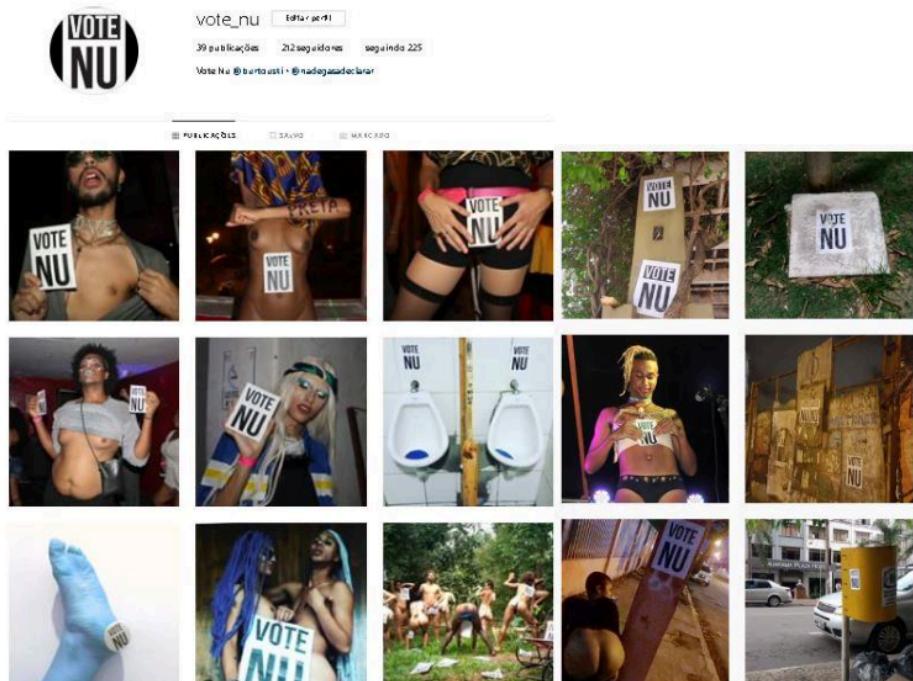
<sup>142</sup> Texto retirado do portfólio da artista compartilhado com a autora.

Figura 34 - Instalação Vote Nu de Natasha de Albuquerque<sup>143</sup>



Fonte: Bruno Corte Leal (2016)

Figura 35: Screenshot de campanha *Vote Nu*<sup>144</sup>



Fonte: Natasha de Albuquerque (2019)

<sup>143</sup> Oficina de Nudismo e Instalação *Vote Nu* de Natasha de Albuquerque na exposição *Transitório Permanente*, Galeria Elefante, Brasília.

<sup>144</sup> Imagens da campanha no perfil de rede social criado pela artista Natasha de Albuquerque para o projeto *Vote Nu*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/votenuvotenu/>>. Acesso em: 23 de dez. de 2023.

Compreende-se, portanto, que o estranhamento da nudez na arte sempre esteve ligado ao tabu sobre o corpo numa perspectiva cristã, para a qual o corpo é rebaixado, sujo, perecível em oposição ao espírito 'sublime e eterno'. A naturalização do corpo nu está sempre submetida a essa camada culturalmente construída na civilização, principalmente no ocidente, onde o corpo está relacionado ao sexo, pecado, ou aquilo que é selvagem. Mesmo que o dispositivo artístico para nudez não tenha por finalidade o erotismo ou o sexo, essa associação está implicada de modo estrutural, e por isso, quando nos voltamos à fala de Elisabete Finger nas entrevistas, nos deparamos com esse distanciamento das pessoas em relação à produção artística fora dos grandes meios de comunicação.

Na história da arte, há uma dimensão idílica do corpo acentuada, trazendo para o foco uma nudez geralmente terna, de traços eurocêntricos, que se associa de modo geral com a pintura, escultura renascentista, romântica ou ligadas ao catolicismo. Mesmo com o cinema e a fotografia, essa relação é mediada por uma indústria que estabelece padrões de beleza, por sistemas de legitimação da arte, ou está rebaixada enquanto categoria de produção de saber no contexto educacional. Essa condição dificulta o olhar mais sensível sobre as diversas produções estéticas, incluindo questões ligadas ao corpo, como a nudez. Isso se complexifica ainda mais quando se trata das artes do corpo, da arte da presença, quando a relação com a obra cria uma situação na qual o público é convocado a experienciar em tempo real e mais de perto, situações perturbadoras, onde pode acontecer a nudez de forma explícita e fora desses padrões de beleza.

Se a nudez estiver ainda situada no campo de uma linguagem artística pouco popularizada, como é o caso da arte da performance ou da dança contemporânea, por exemplo, o estranhamento gera ainda mais constrangimento ou repulsa. Para Suely Rolnik, "o mal-estar provocado pela tensão entre estranho e familiar, bem como entre os dois movimentos desencadeados por uma experiência paradoxal, é o que coloca a subjetividade em estado de alerta, tal como ela se encontra em nós nos dias de hoje" (Rolnik, 2018, p. 196). Nesse sentido, o estranhamento ligado ao desconhecimento sobre determinadas práticas artísticas, que produzem alguma crítica social ou tencionam paradigmas ligados ao corpo, foram capturados pela extrema direita como dispositivo político ideológico utilizado para legitimar atitudes autoritárias pela via da repulsa ao estranho, uma vez que, tais produções artísticas, podem desestabilizar o familiar hegemônico.

Performances feministas como *Rape Scene* (1973) de Ana Mendieta<sup>145</sup>, que expõe seu corpo nu da cintura pra baixo e manchado de sangue como forma explícita de crítica contra a cultura do estupro, bem como, *Siluetas* (1973-1980) obra em que a artista relaciona corpo, terra, vida e morte como um marcador político de questões ligadas a exílio, fronteiras territoriais e culturais, a separação entre corpo e natureza, ou ainda *Impressões de vidro sobre corpo* (1972) em que Mendieta cria deformações no corpo em contato com placas de vidro, alterando a imagem de uma nudez em conformidade com os padrões de beleza. Tais obras implicam o corpo como obra, transfiguraram a própria experiência política do corpo em um dizer político-ético-estético.

Figura 36 - Performance Rape Scene (1973) de Ana Mendieta

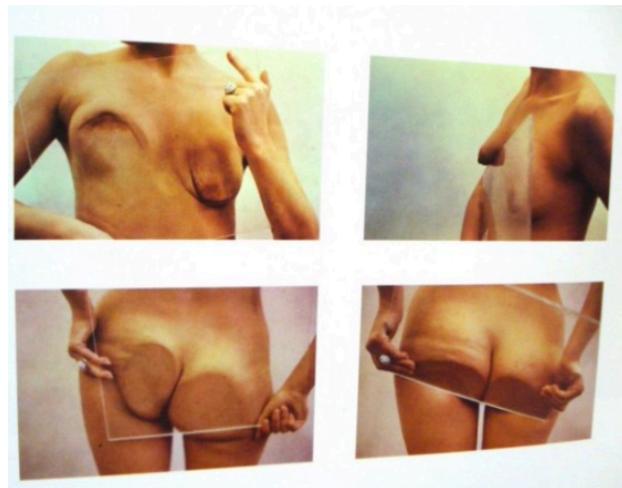


Fonte: Autor desconhecido

---

<sup>145</sup> "Ana Mendieta (1948–1985) foi uma artista cubana que atuou no campo da performance e *body art* e teve como um dos seus principais temas o feminismo. O que é calado na vida pode encontrar sua expressão na arte. E ela desde o início da carreira se deu conta de que o corpo poderia ser a melhor maneira de expressar questões como política, identidade, violência e machismo" (Coelho, 2017). Mais informações disponíveis em: <<https://medium.com/@thaianec/ana-mendieta-o-corpo-como-obra-d4937178775f>> Acesso em 23 dez. 2023.

Figura 37 - Impressões de vidro sobre corpo (1972) de Ana Mendieta



Fonte: Autor desconhecido

Figura 38 - Siluetas (1973-1980) de Ana Mendieta



Fonte: Autor desconhecido

O surgimento da linguagem da performance nas artes visuais, na metade do século XX, se constitui de práticas transgressoras na arte. Muitas dessas performances eram realmente radicais, envolviam mutilações, práticas cirúrgicas, sexo explícito, vísceras de animais, sangue. Em geral, tais produções são desconhecidas para aqueles que não se dedicam aos estudos desse campo da arte. Essa dimensão na arte é, portanto, um tanto inédita para o senso comum. O conteúdo de obras ao longo da história que foram atacadas, seja pelo regime nazista (que chegou a criar uma exposição entitulada *Arte degenerada* com obras moralmente

indesejadas pelo regime)<sup>146</sup>, seja na ditadura militar brasileira, ou, no contexto político atual, não são necessariamente radicais como as produções do *Acionismo Vienense*<sup>147</sup>, por exemplo. As obras censuradas ou atacadas nesses contextos, poderiam ser, até mesmo ingênuas, mas de um modo geral são conteúdos que desestabilizam a moral conservadora e fascista de uma sociedade.

*La Bête*, só ganhou o status de algo radical e subversivo pelo uso político de criminalização da arte feito por grupos extremistas. Em outros contextos, isso não aconteceria porque as pessoas que atacaram, aquelas que foram manipuladas e se chocaram com o recorte da imagem da obra deslocada do seu contexto, não costumam acessar esse tipo de produção artística. A nudez do artista se torna algo extraordinário pelo modo como sua imagem foi recortada e divulgada nas redes sociais. Antes do caso de Wagner, houve manifestações contra outras produções artísticas que estavam num regime de visibilidade situado à margem da indústria cultural. Wagner Schwartz questiona: “porque essa nudez pode e aquela não? Porque a nudez da mulher na cerveja pode, e do homem no museu não pode?” (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>148</sup>.

A obra *Gordura Trans* de Miro Spinelli, que consiste em banhar o corpo nu com substâncias gordurosas, pode ser citada como exemplo da violência produzida contra nudez do corpo gordo e trans. Após algumas apresentações desse projeto, o artista foi alvo de chacota, de preconceito em forma de *memes* que viralizaram na internet. Em um texto escrito e publicado no seu blogue, o artista diz que:

O corpo gordo é, para todos os efeitos, um corpo indesejável. Está categoricamente instituído que desejar um corpo gordo para si ou desejar eroticamente o corpo gordo de outro é uma espécie de fetiche patológico. [...] Estes corpos são permitidos desde que representados por um olhar

---

<sup>146</sup> "Em 19 de julho de 1937 é aberta na cidade de Munique, na Alemanha, a exposição que marca o ápice da campanha pública do regime nazista contra a arte moderna: a mostra internacional "Entartete Kunst" [Arte Degenerada]. Organizada pelo presidente da Câmara de Artes Plásticas do reich, Adolf Ziegler, a exposição reúne cerca de 650 obras entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e livros, provenientes de acervos de 32 museus alemães, consideradas artisticamente indesejáveis e moralmente prejudiciais ao povo pelo governo nacional-socialista alemão (1933-1945), liderado por Adolf Hitler (1889-1945). Os nazistas classificam como "degenerada" (*entartet*) toda manifestação artística que insulta o espírito alemão, mutila ou destrói as formas naturais ou apresenta de modo evidente "falhas" de habilidade artístico-artesanal. Em termos visuais, é degenerada toda obra de arte que foge aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, em que são valorizados a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista, é considerada "degenerada" em sua essência." Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>>. Acesso em 4 de out. de 2023.

<sup>147</sup> O Acionismo Vienense foi um movimento artístico criado nos anos 1960 na Áustria que expressava de forma radical e explícita corpos nus, violência e arte performática destrutiva. Tinha como principal expoente o artista Otto Mühl.

<sup>148</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador-Ba.

externo, se forem belos, estáticos, se compuserem uma paisagem idílica e sublime. O corpo presente, por saber de si, se torna ao mesmo tempo belo e horrendo, arriscado demais, talvez pornográfico, cru em sua nudez, excessivo, autônomo. [...] Não nos surpreende que existam reações conservadoras em resposta a este trabalho. O conservadorismo, o controle compulsório e o autoritarismo são também razões para fazê-lo. Causar incômodo é parte inevitável e essencial de um projeto que se propõe a subverter paradigmas tão enraizados como os que colocamos em questão (Spinelli, 2014, s/p)<sup>149</sup>.

Figura 39 - Performance *Gordura Trans* de Miro Spinelli



Fonte: Andréa Magnoni (2014)

---

<sup>149</sup> Spinelli, 2014. *Culpas, excessos, regulações e incômodos* (Texto escrito em decorrência da apresentação da performance “gordura trans #2”, no evento ARREMATE, realizado no Museu Guido Viaro, dia 05/12/2014 e da manifestação pública posterior por parte do museu). Disponível em: <<https://gordura-trans.tumblr.com/>>. Acesso em 5 out. 2023.

Figura 40 - *meme* criado e compartilhado na internet ridicularizando o artista Miro Spinelli



Fonte: Autor desconhecido

A produção dessas polêmicas e violências são reflexo de uma sociedade gordofóbica, machista, racista e capacitista. Embora essa afirmação seja óbvia, é com base na produção de inadequação constante dos corpos que o capitalismo atua. É, portanto, na direção oposta que os artistas contemporâneos se colocam, no sentido de exposição daquilo que se é, daquilo que a sociedade quer esconder e reprimir. Os artistas contemporâneos que trabalham as questões identitárias, como sugere Foster (2012), são etnógrafos, mas também criadores de si mesmo, fazem da arte um espaço de experimentação de si, estabelecendo um território que também lhe é de direito, apesar de toda censura sobre os seus corpos, como é o caso do corpo gordo. A arte amplia as possibilidades de autopoiesis dessas existências.

A marginalidade da arte contemporânea no campo social também é sintomática do modelo de sociedade brasileira. E isso fica expresso na escolha das obras que foram atacadas por esses grupos. Posto que, se por exemplo, o problema da nudez fosse a sexualização atrelada a ela, a censura teria se dado de maneira a atingir produções estéticas generalizadas. Como sugere Elisabete Finger em entrevista sobre o caso *La Bête*:

[...] são eventos pinçados e que são manipulados por vontades políticas, então a questão não é o corpo, se não a gente teria todo esse movimento do funk... teria essas pessoas sendo foco de alguma retaliação, então a questão não é a sexualização do corpo a questão são alguns episódios, não é uma censura geral, é mesmo a manipulação de algumas informações (Finger, 2018, informação verbal)<sup>150</sup>.

Porque como também afirma Wagner Schwartz:

---

<sup>150</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador-Ba no dia 23 de agosto de 2018.

[...] a gente tem que pensar se a coisa ainda é antes da nudez, porque o quê que não pode acontecer no Brasil? O que tem nessa nudez que está dentro do museu, que ela é estranha que eu consigo separar daquela que acontece na TV [...] em que esse pode e aquele ali, não. O que tem naquela ali, que não tem nessa, que aquela não pode é essa daqui pode? (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>151</sup>.

A nudez transformada em um problema esteve presente em diversos casos apresentados nesta tese, e cada um deles traz suas especificidades. Muito se falou também ao longo desses últimos anos sobre a censura dos algoritmos aos mamilos femininos nas redes sociais, onde, a nudez em obras de arte (inclusive obras clássicas como *L'Origine du monde* de Gustave Courbet) foram denunciadas e impedidas de serem compartilhadas em redes sociais. Essas redes, que por sua vez, não censuravam a disseminação de notícias falsas e de discursos de ódio. Como veremos em alguns casos, a nudez passou a ser evitada por instituições de arte, se tornou algo 'perigoso' para crianças depois de toda manipulação feita em torno dela em contextos artísticos.

Se o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraneando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (Fabião, 2009, p. 238).

Pensando a performance com Eleonora Fabião, é possível dizer ainda que evidenciar a nudez na arte é tornar evidente a nudez-mundo, o conhecimento e a verdade do mundo sem véus.

### **3.2 Arte, religião, pornografia e o ódio às dissidências**

*É preciso transver o mundo  
Deus deu a forma. Os artistas deformam.*

(Manoel de Barros)

A implicação entre religião, política e arte já esteve no cerne de debates públicos em diferentes momentos, como foi o caso do ataque terrorista à sede do *Charlie Hebdo* na França em que 12 pessoas foram assassinadas e 11 ficaram feridas, após a revista colocar uma

---

<sup>151</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador-Ba no dia 23 de agosto de 2018.

imagem satírica do profeta Maomé em sua capa em 2015<sup>152</sup>. O caso foi lembrado no Brasil pela semelhança com o ataque sofrido pelo grupo *Porta dos Fundos* que também teve sua sede incendiada na véspera do natal de 2019 após veiculação, na plataforma Netflix, da encenação intitulada *A primeira tentação de Cristo* produzida pelos comediantes. Logo após o ocorrido, um vídeo circulou na internet com imagens de homens encapuzados assumindo autoria do ataque afirmando serem membros da *Ação Integralista Brasileira*, grupo de ultradireita que existiu no Brasil em 1930 e que tinha como lema 'Deus, pátria e família', o mesmo exaltado na campanha presidencial de Jair Bolsonaro.

Segundo matéria no *GI*<sup>153</sup>, o autor do crime, Eduardo Fauzi, foi identificado e preso na Rússia, e segundo a denúncia assinada pelo procurador da República Fernando Aguiar, a motivação religiosa do ato terrorista está explicitada na petição apresentada pelo advogado do próprio denunciado, Para o autor do crime, teria havido "escárnio de importantes personagens do catolicismo" (Gomes, 2021, s/p), bem como acrescenta o procurador:

[...] esta motivação religiosa estava, ademais, aditivada por preconceito homossexual, já que a indignação do denunciado e seus asseclas decorreu diretamente do fato de o vídeo produzido sugerir que Jesus Cristo teria tido uma experiência gay durante os quarenta dias que passou no deserto (Abraão, apud Gomes, 2021, s/p).

Os conservadores se sustentam dessa associação entre moralidade cristã - religiosa e político-econômica. Mesmo as esquerdas possuem atitudes conservadoras com relação a temas sociais que são atravessados por paradigmas religiosos. Segundo dados recentes do *Datafolha*<sup>154</sup> numa matéria que entrevista 'bolsonaristas e lulistas', ou seja, eleitores de Bolsonaro e eleitores de Lula, quando o tema é aborto ou a presença da religião na política, quase não há diferença entre um grupo e outro, ambos revelam uma alta porcentagem da população contrária ao aborto ou que considera pertinente a sua implicação político religiosa.

Ou seja, apesar de não vivermos uma guerra religiosa como em alguns países, os conflitos político-religiosos estão presentes na sociedade brasileira, e foram ainda insuflados pela extrema direita nos últimos anos. Não apenas os artistas e intelectuais sofrem com essa cruzada moral, mas também as religiões de matriz africana. Muitos terreiros de Candomblé e

<sup>152</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/01/tiroteio-deixa-vitimas-em-paris.html>>. Acesso em: 18 de julho de 2023.

<sup>153</sup>Disponível em:  
<<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/01/19/acusado-de-ataque-a-sede-do-porta-dos-fundos-eduardo-fauzi-vira-reu-na-justica-federal-por-terrorismo-e-incendio.ghtml>>. Acesso em 18 de julho de 2023.

<sup>154</sup> Mais informações disponíveis em:  
<[www1.folha.uol.com.br/poder/2023/07/datafolha-onde-lulistas-e-bolsonaristas-concordam-e-discordam-sobre-diferentes-temas-do-pais.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/07/datafolha-onde-lulistas-e-bolsonaristas-concordam-e-discordam-sobre-diferentes-temas-do-pais.shtml)>.Acesso em 18 de jul. de 2023.

Umbanda foram atacados, incendiados e desocupados. Testemunhamos uma associação supostamente improvável entre milícia, tráfico de drogas e igrejas evangélicas<sup>155</sup> no Brasil. Nesse sentido, a obra de arte implicada à uma crítica social-religiosa das formas de controle sobre os corpos e subjetividades impostas por instituições de poder historicamente associada produz uma transgressão enquanto transvaloração dos sentidos, reclama uma deformação do mundo em que as diferenças não precisam caber, mas fluírem.

A peça *Sebastian* (2018) do artista e pesquisador Ian Habib foi censurada no 31º Festival de Teatro Universitário de Blumenau por meio de melindres burocráticos da prefeitura de Gaspar (SC). Em sua pesquisa de mestrado, Ian fala da censura ao corpo transgênero através da noção de duplo vínculo, afirmindo a partir da experiência de censura vivida com sua peça, o interdito baseado num suposto erro de classificação etária para o conteúdo de nudez somado ao preconceito contra seu corpo trans.

No solo, relata Ian, "há uma cena de poucos minutos de banho ritual, onde apareço nu, no escuro e sem foco genital. A classificação etária indicada é 14 anos" (Habib, 2021, p. 280). Em nenhuma das matérias publicadas sobre o impedimento da peça há menção ao nome do artista, fato que é entendido por Ian como uma operação de anonimato que funciona também como uma censura a sua existência como pessoa trans. Segundo dados apresentados na pesquisa de Ian, o prefeito da cidade de Gaspar (SC) era evangélico desde a infância, e em uma das notícias veiculadas sobre a proibição à obra de Ian, o prefeito afirma que a cidade não estaria preparada para aquele tipo de apresentação teatral, intervindo na programação cultural da cidade e subestimando o público da cidade. Em nota, a organização lamenta a decisão e atribui a suspensão ao tema da peça que é a transsexualidade, argumento rebatido por Ian que afirma que:

O tema da peça nunca foi a transexualidade, visto que eu nunca me denomei como “transexual”; a sinopse enviada para o festival foi “Um jovem amarrado nu a uma árvore tem seu corpo flechado. Uma pessoa que busca a si em um encontro mítico com São Sebastião. Um corpo santo que busca encontrar seu lugar, papel e identidade no mundo” (Habib, 2021, p. 283, grifos do autor).

---

<sup>155</sup> "O crime é divino: a parceria entre tráfico, milícias e igrejas pentecostais na periferia do Rio Líderes religiosos fazem da conversão de ‘criminosos’ um capital na luta com os concorrentes, diz a socióloga Christina Cunha" Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-crime-e-divino-a-parceria-entre-trafico-milicias-e-igrejas-pentecostais-na-periferia-do-rio/>>. Acesso em 20 de jul. de 2023.

E nesse sentido o artista acusa o próprio festival de atitude transfóbica uma vez que uma das produtoras do evento solicitou que ele fosse embora, com a justificativa de que ele estaria cansado. O que levou a produtora a se dirigir dessa maneira ao artista? Ao que parece, houve uma indisposição do evento em lidar com as polêmicas e, ao invés de apoiar o artista, preferiu contribuir com a interdição. O fato de que a obra contém aspectos religiosos não é tratado como um motivo para que a censura aconteça, contudo está implícito, uma vez que impede a nudez relacionada a tal dimensão religiosa sob justificativas escusas. Mesmo havendo evidências de que a classificação etária era correta, como aponta Ian no seu texto:

De acordo com a OAB, a classificação etária de *Sebastian* está correta – na nudez presente no espetáculo há uma cena de banho em baixa luz e sem enquadramento genital: “A coordenadora da Comissão da Criança, Adolescente e Família da OAB de Blumenau, Denise Demmer, em entrevista ao Jornal de Santa Catarina, afirma que a classificação estabelecida, em sintonia com o guia prático do Ministério da Justiça, é compatível com cena de nudez.” (Habib, 2021, p. 281, grifos do autor)<sup>156</sup>.

O duplo vínculo a que Ian se refere também se articula com pressupostos censórios do regime militar, posto que, na constituição de 1934, havia proibição de manifestações públicas com matérias ofensivas à certas instituições, à “moral, aos bons costumes, às crenças religiosas e à família brasileira” (Habib, 2021, p. 282). Há, nesse caso, um conjunto de interditos e de interferências sobre a peça *Sebastian* que, na verdade, expõe interditos estruturantes sobre os corpos transgênero.

Uma vez que não está explícito na sinopse da obra a implicação da sua identidade de gênero na construção da peça, esse elemento é tratado pela produção do festival como sendo o motivo pelo qual a peça foi censurada. Isso impõe sobre o corpo de Ian uma impossibilidade de distanciamento entre sua existência e sua produção artística, como se ser uma pessoa trans fosse uma marca que o obrigasse a estar sempre falando sobre isso quando ele pode falar sobre qualquer coisa, como ele mesmo disse numa mesa da qual fizemos parte juntos<sup>157</sup>, ele entende muito sobre o *Butô*, mas nunca é chamado para falar sobre isso.

<sup>156</sup> HABIB, Ian. Corpos Transformacionais: A transformação corporal nas artes da cena. Dissertação (mestrado) Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

<sup>157</sup> 8ª edição dos *Diálogos sobre Gestão Cultural* promovido pelo Coletivo Gestão Cultural da Universidade Federal da Bahia. Conferência de abertura “O lugar político das artes” com participação do artista Wagner Schwartz e provocação de Isaura Tupiniquim (UFPB) e Ian Habib (UFBA). Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CcDv3MuJnTQ/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRlODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CcDv3MuJnTQ/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFIZA==)> <https://www.coletivogestacaocultural.com/c%C3%B3pia-di%C3%A7%C3%A3o-logos-sobre-gest%C3%A3o-cultural>>. Acesso em 24 jul. 2023.

Figura 41 - Espetáculo Sebastian de Ian Habib e Saulo Almeida



Fonte: Sofia Pulgatti (2018)

Na ditadura militar brasileira, segundo dados da Comissão da verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva, a ideologia dominante continha claramente uma perspectiva homofóbica, que relacionava a homossexualidade às esquerdas e à subversão (Comissão nacional da Verdade, 2015)<sup>158</sup>, do mesmo modo, o processo de apagamento de nomes de pessoas transgênero também é uma estratégia de censura no contexto atual. Com a censura às artes funcionando como base de campanha política da extrema direita, nem todos os artistas tiveram seus nomes expostos e mesmo aqueles que tiveram, não são reconhecidos pelo seu trabalho, mas por um conjunto de informações tendenciosas produzidas pelo mundo virtual que os mantém marginalizados. Então, não importa quem é o artista, como afirmou Wagner Schwartz nesse mesmo evento em que estávamos os três falando sobre o tema *O lugar político das artes e a questão da censura*, os artistas se tornam algoritmos, hashtags, sua trajetória não importa, o que importa é a polêmica.

Como já sinalizado, mesmo antes desse período de intensificação dos ataques e censuras contra os artistas no Brasil, já haviam diversas polêmicas envolvendo performances

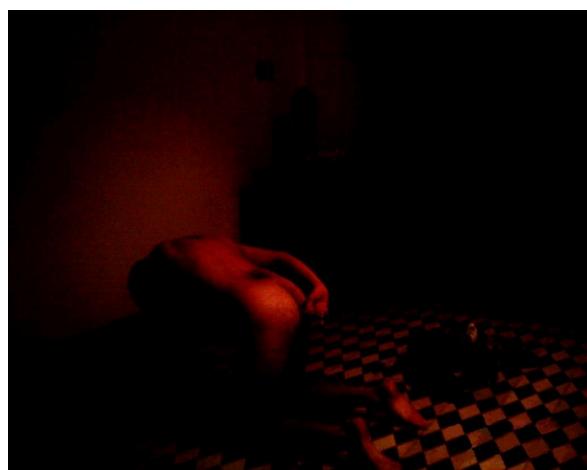
---

<sup>158</sup> Disponível em: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte-ii-cap7.html>>. Acesso em 24 jul. 2023.

com nudez, com questões de gênero e uso de símbolos religiosos. A artista Pêdra Costa<sup>159</sup> vivia em Salvador-Bahia e tinha uma banda underground chamada *Solange tô aberta* com a qual fazia shows performáticos que afirmavam a dissidência de gênero, críticas ao patriarcado e capitalismo.

Em um desses shows, no qual estive presente no pátio do curso de Filosofia da Universidade Federal da Bahia em 2007, Pêdra faz uma performance em que tira do ânus um rosário. Ela passou a repetir a performance fora dos shows em salões de artes visuais e no formato de vídeo. Em 2010, no *13º Salão de Artes Visuais de Natal* a performance *ele ficou de quatro completamente pelado e tirou um terço do próprio cu* gerou uma série de polêmicas e ataques à rede social do artista, à época *Orkut*, entre outras matérias e processos que surgiram de entidades religiosas e sociedade civil condenando a performance. Nas manifestações de repúdio à obra também havia especulações sobre o uso de dinheiro público nessas produções, bem como, no contexto recente, em que diversos artistas foram acusados de "mamarem nas tetas do Estado"<sup>160</sup>.

Figura 42 - Performance de Pedra Costa



Fonte: Autor desconhecido

<sup>159</sup> Nas matérias sobre o caso que apresentarei, a artista era conhecida como Pedro Costa. Atualmente, usa seu nome no feminino, é conhecida como Pêdra Costa e vive em Berlin. Optei por manter no feminino reafirmado a escolha mais recente da artista, contudo, as matérias sobre o caso abordado aqui estão no masculino.

<sup>160</sup> Esse tipo de fala foi constante e começou a ter força já no Governo Interino de Michel Temer. Após o Impeachment de Dilma Rousseff uma das primeiras medidas foi acabar com o Ministério da Cultura. Deputados evangélicos como Marcos Feliciano, que corroboraram com a proposta e em seguida, com o avanço do bolsonarismo e com os ataques contra os artistas no país. "O deputado federal Marco Feliciano publicou um vídeo em seu perfil do Facebook, onde critica duramente artistas que manifestaram sua insatisfação com a decisão do governo de Michel Temer de extinguir o Ministério da Cultura, que juntou-se com o da Educação." Disse ainda, "procurem o Ministério do Trabalho. Vá arrumar o que fazer. Parem de sugar nas tetas do governo e vamos fazer nosso país caminhar". Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2016/05/18/em-video-marco-feliciano-manda-artistas-procurarem-o-que-fazer/?cmpid=fb-uol&fbclid=IwAR1VCopMmWSOunddZpbL5dyxtnmZSen2jEVCP1V2MGcnWhF7NxyRCn40HH4>>. Acesso em 19 jul. 2023.

Em entrevista ao blog *N Zero*, Pêdra Costa fala um pouco mais sobre a performance e as reações que emergiram dela:

*De onde surgiu a ideia da performance?*

A ideia surgiu a partir de um show da Solange tô aberta! que foi realizada no "Dia do Índio" em Salvador. Eu comprei uns terços e, na hora do show, tirei um do meu ânus. Só que, no calor e na vibração do show, o trabalho se confundiu com as luzes, fumaça, figurino, música etc. Então pensei conceitualmente e refiz a performance de forma pontual, com a nudez e o ato em si. Percebi que era uma ação "simples" mas poderosa.

*Que tipo de reações você recebeu e está recebendo?*

Hoje [quinta-feira 18/03] dei uma entrevista para a televisão. O repórter vai entrevistar, também, um líder religioso (provavelmente um padre da igreja católica) e especialistas em arte contemporânea. Sei que há riscos de fortes reações. Leio na internet algumas coisas (opiniões de pessoas que leem as matérias) mas nada com um fundamento crítico para poder dialogar. Bem, **entraram no meu orkut e mandaram eu enfiar um abacaxi e depois chupar... eu pensei, pensei... mas não posso roubar a ideia das pessoas (risos).** Até pensei em enfiar um ananás que é mais grosso e mais doce (risos), mas desisti.

*No ano passado, uma escritora fez uma peça com um Jesus transexual. Mais recentemente uma exposição na Espanha foi cancelada porque lançava um olhar gay sobre Jesus. Por que parece haver uma fixação da arte contemporânea com as questões ligadas à religião?*

No Brasil temos o caso da **Márcia X** que há alguns anos, com a sua **imagem do terço em forma de pênis**, foi **barrada no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília**. Isso foi ótimo no sentido da mobilização dos artistas a favor da exposição da obra e em todas as questões que nos fizeram pensar criticamente. Qualquer religião envolve **tabus, interdições, crenças fortes sobre o que se pode e o que não se pode fazer**. Há valores morais envolvidos e, mais ainda, **ditaduras sobre corpo, sexo, comportamento**. Geralmente a instituição religiosa se torna **um impasse entre o desejo das pessoas e a ética que ela aplica**. Nisso, resultam **conflitos, desde os internos individuais até as guerras**. Então **religião também é um tema político a ser trabalhado**. A arte contemporânea possui essa característica de **questionar as relações de poder e da privação da liberdade de escolha**. É dessa forma que eu enxergo. Necessito citar dois ótimos artistas que, assim como eu, tiveram seus trabalhos sobre sexo e religião realizados. É o caso do documentário "**Bombadeira**" do diretor **Luis Carlos de Alencar** (BA) e do trabalho de **Marcelo Gandhi** com **velas em forma de pênis e terços**, que o registro fotográfico faz parte do "**Acervo em Movimento**", do **Museu da Pinacoteca do Estado (RN)**. Ambos publicados **com o apoio do Ministério da Cultura e outros órgãos importantes** do país. (VAZ, 2010, s/p, grifos do autor)<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Entrevista disponível em: <<https://jornalnzero.blogspot.com/2010/03/artista-tira-terco-do-anus.html>>. Acesso em 17 de jul. de 2023.

Esses trechos da entrevista oferecem aspectos interessantes para pensar a noção de guerra de narrativas que surgiu no contexto recente. Pêdra, responde com tranquilidade, humor e deboche, não parece haver o mesmo tipo de constrangimento que foi visível nos últimos anos entre os artistas, onde o medo real de ser atacado esteve mais presente. Embora corpos dissidentes como de Pêdra sejam alvo constante de violência, o bolsonarismo fez da intolerância um status legitimado. Na entrevista, também identificamos com clareza o conservadorismo presente na sociedade brasileira muito antes do bolsonarismo, o que comprova a tese de que o estímulo à política reacionária encontrava bases sólidas no plano concreto, do pensamento e dos hábitos. A diferença entre os dois contextos está numa ampla mudança de organização da política onde os valores morais vão assumindo lugra central.

Os católicos na ditadura militar brasileira tinham mais força política, hoje, testemunhamos a forte presença das igrejas evangélicas no centro das narrativas. São grupos que se afirmam em diferentes camadas sociais, possuem uma bancada no congresso nacional, unem com eficiência capitalismo e pauta de costumes, contribuíram com a censura e o estímulo à violência de pessoas LGBTQIA +, mulheres, indígenas ou artistas em dimensões micro e macropolíticas.

Vê-se que na entrevista de 2010, Pêdra já citava a peça de Jô Clifford, *Jesus Rainha do Céu*, antes mesmo dela ser produzida no Brasil e contar com a atuação de Renata Carvalho, alvo de censura e ataques no país. Tal aspecto rememora o modo como os estudos queer no Brasil estavam fortalecidos. Contando com referências como a autora Judith Butler,, muito traduzida e lida naquele contexto e que também foi agredida<sup>162</sup> junto com sua companheira, Wendy Brown, quando veio ao Brasil em 2017 dar uma palestra à convite da USP - Universidade de São Paulo. Butler, foi "descoberta" pelos conservadores e acusada por adeptos do movimento "Escola sem partido" de promover e disseminar a ideologia de gênero entre os estudantes brasileiros. Ou seja, em 2010, os debates acerca das questões identitárias no país já eram fortes, na Bahia já existiam grupos de pesquisa como NUCUS- Núcleo de pesquisa em culturas e sexualidade<sup>163</sup> que traz na sigla o som da palavra cu, e que vem se

<sup>162</sup> "Butler é professora universitária e referência no estudo da teoria de gênero no mundo. Ela foi uma das palestrantes no seminário “Os Fins da Democracia”, organizado em conjunto pela USP e a Universidade de Berkeley, onde leciona nos Estados Unidos." Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/filosofa-judith-butler-e-alvo-de-ofensas-em-aeroporto-de-sp-e-mulher-e-agredida-ao-defende-la.ghtml>>. Acesso em 18 de julho de 2023.

<sup>163</sup> "O CuS, grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade, foi criado em 2007, na Faculdade de Comunicação, da Universidade de Federal da Bahia, por uma turma de estudantes de graduação em Comunicação, Letras e Ciências Sociais, junto ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), liderados pelo professor Dr. Leandro Colling." Disponível em: <<http://politicasdocus.com/quem-somos/>>. Acesso em 18 jul. 2023.

fazendo de modo vanguardista nesse tensionamento político-lingüístico em ambiente acadêmico no país.

### 3.3 Rasgos feministas e a violência falocêntrica

Márcia X<sup>164</sup>, também citada na entrevista ao blog *N Zero*, foi uma importante artista visual brasileira, muito conhecida por suas performances com objetos eróticos, religiosos, brinquedos infantis e substâncias comestíveis, de modo a discutir paradigmas sociais em suas obras. Em 2006, na exposição *Erótica - os sentidos da arte* no Rio de Janeiro, a obra *Desenhando com terços*, gerou polêmicas e foi retirada da exposição que acontecia no Centro Cultural Banco do Brasil - CCBB por ordem do conselho diretor do banco<sup>165</sup>. A obra, de autoria da performer, traz, traz um fotograma que apresenta dois pares de terços unidos em duplas formando dois pênis entrecruzados. Este acontecimento se assemelhou aos casos recentes envolvendo exposições como *Queer Museu*, ou *Literatura Exposta*, eventos de literatura como a Flip de 2019<sup>166</sup>, em que as instituições recolhem as obras ou suspendem mostras e exposições legítimas após pressão popular de cunho moral.

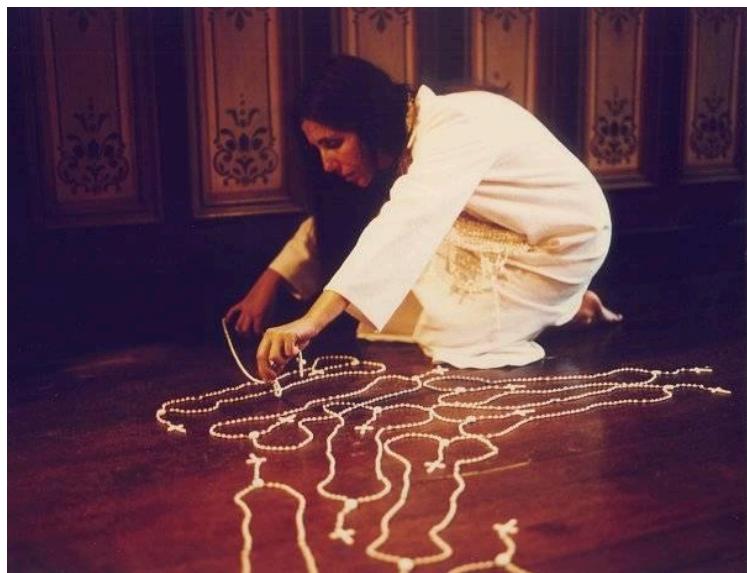
---

<sup>164</sup> Márcia Pinheiro de Oliveira (Rio de Janeiro 1959 - 2005). Artista visual. No início dos anos 1980, frequenta a Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage. Participa do 3º Salão Nacional das Artes Plásticas e recebe o prêmio de viagem ao país. Márcia Pinheiro de Oliveira (Rio de Janeiro, 1959-2005), conhecida como Márcia X, iniciou sua carreira nos anos 1980. Artista visual conhecida por suas performances, instalações e esculturas, tais como Lovely Babies – Os Kaminhas sutrinhas (1993-1995), Fábrica Fallus (1992-2004), Cair em Si e Ação de Graças (2002), Pancake (2001), Desenhando com Terços (2000-2003), entre outras obras. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21592/marcia-x>>. Disponível também em: <[http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/apresentacao#\\_ftn7](http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/apresentacao#_ftn7)>. Acesso em 23 jul. 2023.

<sup>165</sup> Mais informações disponíveis em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/2245#ftn27>>. Acesso em 18 jul. 2023.

<sup>166</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/09/06/jim-cheung-coautor-de-livro-com-beijo-gay-diz-que-so-mostrou-momento-de-carinho-de-personagens.ghtml>>. Acesso em 18 jul. 2023.

Figura 43 - Performance Desenhando com terços de Márcia X



Fonte: autor desconhecido

Na obra *Desenhando com terços*, de Márcia X, não há nudez. Então,, o problema não está no corpo nu como nos casos de *La Bête* e *DNA de Dan* de Maikon K., mas sim, os objetos religiosos e a relação deles com a sexualidade. Márcia X utiliza um 'objeto sagrado' da Igreja Católica para desenhar dezenas de pênis no espaço, vestindo uma espécie de túnica que remete ao 'tempo de Cristo', numa ação que é concentrada e minuciosa, silenciosa, ritualística, que provoca e tensiona os regimes de autoridade associados historicamente, ou seja, patriarcado-religião-política. Tendo em vista o modo como essa combinação afeta diretamente a vida de mulheres, a obra estabelece uma perspectiva feminista. Lembremos da inquisição como o maior extermínio de mulheres da história da humanidade, a violência e censura contra as mulheres, praticadas principalmente por homens, diariamente, ainda hoje.

Diferente do uso que Márcia X faz do terço, no uso feito por Pêdra, há uma performatividade mais explicitamente combativa. Quando Pêdra tira o terço do ânus, ela profana esse símbolo no sentido de reafirmar sua existência dissidente. Porque não se trata, nesse tipo de produção artística, de um ataque gratuito contra as existências, instituições e crenças religiosas, mas de uma resposta a um ataque sofrido historicamente e cotidianamente por esses corpos. Então, a crítica feita pela arte, reclama reparação histórica, deseja mesmo perturbar os interditos colonizantes, deformar os contornos do mundo patriarcal. Deformar aa ponto de não haver anistia aa quem tortura, escraviza, mata em nome de Deus ou do capital. E se a pauta de costumes existentes, reaparece com força política, como um véu sobre as verdadeiras violências que deveriam ser combatidas, os artistas respondem à altura, também,

com certo tipo de violência. A performance de Pêdra Costa combina nudez e uso de objetos religiosos em cena, ativa uma estética pornográfica também dissidente por meio da arte.

O mercado da arte quer pornografia, mas não a quer quando vem do feminismo. Cada coisa em seu lugar. O mundo da arte gosta de um salpicão de reciclados códigos pornográficos quando esses estão separados da sua função de crítica social e existem como meros resíduos estéticos. O Barbican gosta do Jeff Koons e os testículos (mesmo os peludos) são arte sempre que estejam bem desenhados por solenes senhores. A nudez de Paris Hilton esculpida por Daniel Edwards transcende singularmente o sórdido mundo da pornografia, e um pouco de carne e de entradas sempre realça a transgressão dos *Young British Artists* (YBA's). Não vamos pedir demais à historiografia ocidental da arte; durante os últimos anos já enfrentou e acalmou o suficiente as complicadas e cruciais interferências advindas de diversas minorias sexuais, raciais e culturais. Já tivemos Warhol, Mapplethorpe e Journiac (três homens que, diga-se de passagem, também sabiam desenhar testículos). Sejamos epistemologicamente cautelosos e eticamente pacientes ou colocaremos tudo a perder, desperdiçando todo o nosso esforço (Preciado, 2017, p. 20)<sup>167</sup>.

Esse tom de ironia da citação de Preciado no texto *Museu, lixo urbano e pornografia* é da mesma ordem daquele manifesto por Pêdra, porque não resta mesmo muita opção senão o deboche diante o absurdo político e seus disfarces inclusivos neoliberais. Só no Brasil uma média de 22 milhões de brasileiros assumem consumir pornografia, 76% são homens (Muraro, 2018, s/p)<sup>168</sup>. A erotização de crianças ou relações abusivas estão expressas de muitas formas em músicas populares tocadas diariamente nas rádios. O problema não é o tabu em si, mas a maneira como determinadas produções artísticas manipulam seus conteúdos enquanto crítica social e outras se alinham à indústria com respaldos econômicos vindos do agronegócio, de grandes mídias, e empresas diversas, então à quem interessa essa cruzada moral?

---

<sup>167</sup> Revista de estudos indisciplinares em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – Periódicus, Salvador, n. 8, v. 1, nov.2017-abr., 2018. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>>. Acesso em 20 jul. 2023.

<sup>168</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/22-milhoes-de-brasileiros-assumem-consumir-pornografia-e-76-sao-homens-s-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em 20 jul. 2023.

Figura 44 - Oscar Maroni Bahamas Club<sup>169</sup>



Fonte: Túlio Vidal (2018)

Figura 45- Oscar Maroni no Bahamas Club.



Fonte: Túlio Vidal (2018)

---

<sup>169</sup> O empresário Oscar Maroni comandando ato em comemoração à prisão de Lula no Bahamas Club, e usando de violência com uma de suas funcionárias.

Nessas fotos, o "cafetão" Oscar Maroni faz sua 'performance sádica' em comemoração<sup>170</sup> à prisão do então ex-presidente Lula, com apoio e aplausos de muitos. Nessa festa-encenação, que inclui distribuição de 9 mil cervejas gratuitas até a meia noite do dia da prisão de Lula, é possível ver a relação de poder do homem sobre uma mulher de forma erótico-violenta. Tratada com naturalidade, as pessoas, a maioria homens, assistem a cena de cunho pornográfico-abusivo e comemoram. Isso não gerou repúdio entre aqueles que acusavam artistas de blasfêmia ou pedofilia, não houve manifestação de grupos religiosos na porta do Bahamas no dia seguinte.

O MBL - Movimento Brasil Livre, que foi também responsável pela divulgação do trecho descontextualizado da obra *La Bête* de Wagner Schwartz entre outras manifestações persecutórias, colaborou com a divulgação desse evento no Bahamas Club em São Paulo e esteve presente no evento. Ao fundo, numa espécie de altar, vemos as imagens do então juiz Sérgio Moro e da ministra Cármem Lúcia, homenageados pelo empresário por condenarem o presidente Lula.

O que mais testemunhamos dos movimentos da extrema direita é, sobretudo, a hipocrisia, em outras palavras, a arte de exigir moralmente dos outros o que não se pratica. Oscar Maroni não foi condenado por promover a prostituição, Sérgio Moro se tornou ministro do governo Bolsonaro e depois acusado de parcialidade no julgamento de Lula, o deputado e pastor Marcos Feliciano foi acusado de assédio sexual, entre tantos outros casos, o que se vê é mesmo uma manipulação dos fatos à favor de um projeto político.

[...] a sexualidade se transforma, introduzindo-se como uma moralidade antes desconhecida, que reduz a objeto o corpo das mulheres e ao mesmo tempo inocula a noção de pecado nefasto, crime hediondo e todos os seus correlatos (ver Segato 2014). Devemos atribuir à exterioridade colonial moderna – exterioridade da racionalidade científica, exterioridade administradora, exterioridade expurgadora do outro e da diferença (Segato, 2014, p. 120)<sup>171</sup>.

A artista francesa Virginie Despentes, conhecida no Brasil depois da tradução do seu livro *Teoria King Kong*, além de escrever, realiza filmes com estética punk feminista, também

<sup>170</sup> Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/oscar-maroni-mulher-comemorar-prisao-lula/>>. Acesso em 19 jul. 2023.

<sup>171</sup> Segato, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. e-cadernos ces [Online], 2012. Disponível em: <<http://eecs.revues.org/1533>>. Acesso em 19 jul. 2023.

foi alvo de censura no ano de 2000 com um dos seus filmes, *Baise-moi*<sup>172</sup>. Neste filme, duas garotas, "após passarem por situações traumáticas, são marginalizadas pela sociedade ao embarcarem em uma jornada destrutiva de sexo e violência"<sup>173</sup>. A decisão de impedir a mostra do filme veio do Conselho de Estado francês tornando o filme como classificação X, ou seja, limitando a circulação dele ao cinema pornô, a decisão foi motivada por um pedido da associação conservadora *Promouvoir*, que defende os valores judaico-cristãos e da família. É no mínimo curiosa essa decisão e mobilização em torno de um filme contendo sexo e violência feito por uma mulher, porque isso não parece ser tão questionável quando os autores são cineastas brancos e famosos. Muitos dos quais, infelizmente, são acusados de assédio sexual por diversas atrizes em contexto hollywoodiano<sup>174</sup>.

No 27º Encontro da ANPAP, com o tema *Práticas e ConfrontAÇÕES*, apresentado por Natasha de Albuquerque - artista, pesquisadora e membro do grupo *Corpos Informáticos* coordenado pela professora Bia Medeiros da UNB - a artista relata a construção da sua obra *DIOTA poéticas do absurdo em tempos de crise* (2016)<sup>175</sup>. Uma performance que se tornou um vídeo arte, que segundo ela, surge de um momento em que ela estava em depressão. A performance de Natasha surge de uma ação concreta, de um estado emocional e da predisposição da artista em dar passagem às situações que emergem, nesse caso, urinar, chorar, não levantar a roupa, correr, cair, gritar... Ela diz que deu vazão a esse sentimento exacerbado e ela mesma achou graça ao perceber o quanto ridículo era.

No vídeo-performance *DIOTA*<sup>176</sup>, que fez parte de diversas mostras artísticas, Natasha está em um descampado de Brasília, um cerrado queimado pelo fogo, ela abaixa as calças até os tornozelos pra fazer xixi, e com a roupa criando um empecilho, ela corre e cai muitas vezes enquanto cospe, chora, ri, e grita a frase "eu falo", do sexo da artista escorre uma tinta que mancha sua pele e ofusca essa parte do corpo. Nesse trabalho, que aconteceu pela primeira vez durante um evento de arte, outros artistas entraram na ação com Natasha, também nus, Cássia Nunes e Naldo Martins compõem a dramaturgia do absurdo produzida pela performance. A estética do deboche e o conceito de 'fuleragem' que são parte da pesquisa

<sup>172</sup> Mais informações disponíveis em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0607200018.htm>>. Acesso em 18 jul. 2023.

<sup>173</sup> Mais informações disponíveis em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-25859/>>. Acesso em 18 jul. 2023.

<sup>174</sup> Sobre casos de assédio sexual envolvendo grandes nomes do cinema. Disponível em: <<https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/assedio-sexual-em-hollywood-multas-por-assedio-nas-ruas-ja-surgem-pelo-mundo.htm>>. Acesso em 24 jul. 2023.

<sup>175</sup> Palestra de Natasha de Albuquerque disponível em: <<https://youtu.be/0e3da0V42yk>>. Acesso em 24 jul. 2023.

<sup>176</sup> Vídeo-performance *DIOTA* disponível em: <<https://vimeo.com/194573362>>. Acesso em 25 jul. 2023.

do grupo que Natasha faz parte, compõem um universo de referências autopoieticas nos trabalhos dessa artista em que política e humor se afirmam com frequência.

Figura 46 - Frame de vídeo performance *Diota* de Natasha de Albuquerque



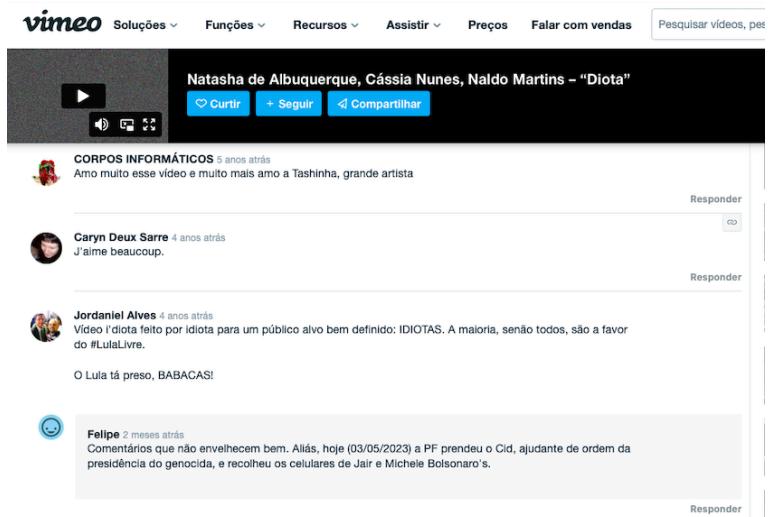
Fonte: Bruno Corte Real (2016)

A artista conta na palestra que quando o vídeo foi para as redes, em 2016, ele foi parar num site pornográfico sem o consentimento dela. Naquele ano de 2016, em um momento de crise política intensa, nos comentários do vídeo haviam dezenas de comentários sobre política, o vídeo foi parar em um site de direita com mais de mil visualizações, com criações de histórias questionando se aquilo era arte ou não, com críticas ao financiamento da obra, etc. Entre outras coisas, a artista relata também os comentários favoráveis à obra, contendo interpretações e narrativas com outros sentidos para a *imagem dos performers* (personagens) do vídeo. Segundo a descrição do vídeo no *Vimeo*...

Diota é um trabalho desenvolvido em residência artística durante o evento Participação Performance Política 2016. Foram analisados os aspectos participativos e inesperados durante uma proposta performática. Chega-se à ideia que o fracasso da performance seria a participação do público, sua intersecção e alteração. Em Diota, o fracasso torna-se evidência. Propõe-se uma corrida meio a um lugar devastado com intuito de cair, de revés. As interações modificam a narrativa. A sensação de perplexo transforma a ação em absurdo - jogo sem lógica ou paradoxo do acontecimento. O vídeo desta ação obteve mais de 600 mil visualizações no Vimeo e inúmeros compartilhamentos, em grande parte, agressivos e negativos em relação à obra. O paradoxo afirma o poder da dúvida, uma vez que o aspecto duvidoso

da obra concebeu questionamento, indignação e assim gerou compartilhamentos e a disseminação do vídeo. Os ditos haters divulgaram muito bem o trabalho. Um público que não frequenta museus e pouco estuda arte cumpriu a tarefa de crítico, às vezes supérfluas, às vezes elaboradas. Quem afirma que a arte seria o público ou os artistas? Palavras chave: fracasso, incoerência, desrazão de mundo (Albuquerque, 2016)<sup>177</sup>.

Figura 47 - Screenshot de comentários na página onde está o vídeo *Diota* de Natasha de Albuquerque



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

O que mais chama atenção nesse caso, e, que o diferencia dos outros, é a direção dada a ele: um site de pornografia. *Diota* foi atravessado tanto pela moralidade das páginas de extrema direita, como foi deslocado do seu contexto artístico e foi colocado ao serviço da indústria pornográfica, o que traz a questão sobre as possíveis associações éticas entre essa indústria e a extrema direita brasileira. Esse fato, que supostamente surge como uma tentativa de constranger a artista, é fracassado uma vez que a própria artista lida com o tema de modo debochado.

Natasha de Albuquerque, em outras obras, desconcerta e intervém ironicamente a partir de coisas corriqueiras e contemporâneas a ela, de modo que, a apropriação feita do trabalho dela pela extrema direita, se converte em matéria prima para suas criações, como verificamos nos nomes dados às suas exposições e obras, como: Poéticas do Absurdo; Se for pra chocar, eu choco (com pintos de plástico e ovos); Joguinho de poder (com armas em forma de dildo em plástico e que espirram água), etc. E, embora os sites de pornografia sejam

<sup>177</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/194573362>>. Acesso em 25 jul. 2023.

um universo diverso, o conteúdo da video-arte *Diota* naquele contexto, possivelmente provocou um desvio do olhar de quem acessou.

Atualmente, aqui no Brasil a artista Janaina Leite é a principal referência de encontro do teatro com a pornografia. A atriz e dramaturga pesquisa o real no teatro sob a luz do obsceno, como na premiada peça *Stabat Mater*.

A partir do texto teórico *Stabat Mater* (em latim, estava a mãe), da filósofa e psicanalista Julia Kristeva, a artista e pesquisadora propõe o formato de uma palestra-performance sobre o feminino, remontando à história da Virgem Maria, ao mesmo tempo em que tenta dar conta do apagamento de sua mãe em sua peça anterior, *Conversas com Meu Pai*. Acompanhada por sua própria mãe e pela figura de Príapo, personagem para o qual buscou-se um ator pornô, ela articula de forma radical temas historicamente inconciliáveis como maternidade e sexualidade. Tendo o terror e a pornografia como bases estéticas, Leite investiga as origens de um arranjo histórico entre o feminino e o masculino, que o trabalho tenta desarmar não sem antes correr riscos e enfrentar os mecanismos de gozo e dor que fixam essas posições (Leite, 2019, s/p)<sup>178</sup>.

Por algum motivo, essa peça passou despercebida pela extrema direita e não foi alvo de polêmicas midiatisadas. Contudo, ainda no ano de estreia da peça, segundo a autora, houve uma tentativa de censura institucional.

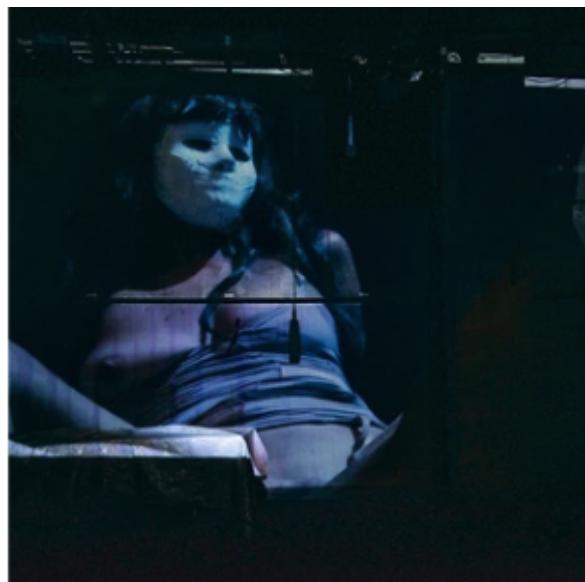
“Eu realmente cheguei muito perto dessas questões. A ponto de eu me questionar: ‘Estou realmente recebendo esse e-mail? Estão realmente me dizendo isso?’”, contou ela, embora sem revelar nomes. “As pessoas me diziam, ‘vamos esperar um pouco, ver o que pode ficar e o que tem que sair da peça’.” “*Stabat Mater*” é uma performance que investiga temas como maternidade, sexualidade e violência. A montagem tem uma cena de sexo explícito, mas que acontece em vídeo, e não no palco. “Ninguém se importa de ver cenas de sexo e violência no cinema ou na Netflix, mas o teatro hoje virou esse lugar estranho”, reclama Janaína. Mesmo depois de vencer o Prêmio Shell de Melhor Dramaturgia e de ser eleito o melhor espetáculo de 2019 pelos críticos do jornal Folha de São Paulo, ainda hoje “*Stabat Mater*” encontra dificuldades comerciais, principalmente em São Paulo, terra natal de sua idealizadora: programadores de teatro, responsáveis pelo que entre ou sai da grade desses espaços, se recusam a selecionar a peça (Matheus, 2023, s/p, grifo do autor)<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Sinopse do espetáculo *Stabat Mater* Disponível em: <<https://www.janainaleite.com.br/stabat>>. Acesso em 18 jul. 2023.

<sup>179</sup> Disponível em: <<https://jornalacena.com.br/stabat-mater-chega-ao-festival-de-curitiba-apos-tentativa-de-censura/>>. Acesso em 18 jul. 2023.

Figura 48 - Espetáculo Stabat Mater de Janaina Leite



Fonte: André Cherri

Outro trabalho de Janaina Leite interessante para pensar as aproximações das artes da cena com a pornografia é *Camming – 101 noites* obra produzida no contexto da pandemia de covid 19.

Em “Camming – 101 noites”, a diretora e performer Janaina Leite relata a experiência do trabalho realizado em plataformas de sexo virtual pago durante a pandemia, fazendo da pornografia um meio para problematizar os limites entre representação e performance, arte e vida, gênero e poder. A performance virtual e interativa, criada no contexto da pandemia e apresentada somente online, joga com a estrutura de trabalho das “camgirls”. Nessa performance, Janaina Leite retoma a figura mascarada de “Stabat Mater”, se propondo a aprender “como ser um camgirl”. Preparada por Anita Saltiel, camgirl profissional e atriz pornô que integra o processo de “História do Olho”, Janaina Leite se colocou como aprendiz para realizar esse verdadeiro experimento antropológico. A frase “Você gosta só de olhar ou posso conversar com você?” citada no espetáculo, pertence ao roteiro dramatúrgico que Anita disponibilizou para Janaina como ganchos de relação, abordagens, sustentação da relação com os clientes. O subtítulo 101 noites faz referência ao livro “As mil e uma noites” em que Sherazade precisa entreter o sultão com suas histórias, noite após noite, para não ser morta. Joga, de um lado, com o trabalho das camgirls que precisam manter a atenção dos clientes (visto que elas ganham por minuto então parte do trabalho delas não é sexual, mas erótico, imaginário, dramatúrgico, terapêutico de forma a prender a atenção do espectador/cliente pelo máximo de tempo possível), de outro, se refere ao tempo que Janaina se dedicou a essa experiência durante o período auge do isolamento social devido à pandemia: 101 noites. Quase 400 horas de arquivo, duas mil páginas transcritas, compõem o arquivo dessa performance de longa duração, a partir

das quais Janaina prepara um livro e um filme em parceria com a cineasta Lillah Halla recriando a jornada das 101 noites (Leite, 2021, s/p)<sup>180</sup>

Com a pandemia e a necessidade de confinamento houve um aumento do consumo de pornografia<sup>181</sup>, com base nessa informação, Janaina e um grupo de artistas se apropriam desse contexto para investir mais intensamente na relação entre arte, erotismo, o real e o virtual. Tanto em *Stabat Mater* como em *Camming - 1001 noites*, Janaina trabalha em parceria com atores do teatro, mas também com atores pornô e camgirls. A artista faz um mergulho nesse universo a partir de um entendimento sobre afirmação do desejo diante de tabus moralmente impostos em relação à pornografia. Ela joga com os esses limites dramatúrgicos, com a potência atrativa entre o alto consumo e pornografia e os interditos sobre sexo.

A *História do Olho*, obra mais conhecida de Georges Bataille e apropriada por Janaína para criar outro trabalho, tinha como um dos pilares da transgressão a profanação de espaços sagrados como igreja, presente nessa obra como cenário para orgias. Em *Camming*, a transgressão está no deslocamento feito pelos atores, as páginas de sexo são também um palco, de modo a borrar os limites institucionalizados da arte.

### **3.4 A violência como parte do processo artístico: uma breve consideração**

É necessário pontuar que o campo das artes não vive em um mundo à parte, nela também encontramos os traços do controle dos corpos, da objetificação de corpos femininos, do abuso e da violência muitas vezes travestida de estratégia dramatúrgica. De muitas maneiras, o campo das artes pode agir com os mesmos mecanismos do 'opressor'. Em nome de uma atuação realista, de uma presença viceral ou impactante, diretores de cinema reproduzem situações de violência como foi o caso do estupro da atriz Maria Schneider pelo

<sup>180</sup> Sinopse de *Camming – 101 noites* de Janaína Leite presente no site da artista. Disponível em: <<https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-hist%C3%B3ria>>. Acesso em 22 dez. 2023.

<sup>181</sup> No Webinário: Teatro, Virtualidade e Pornografia, conduzido por Janaina Leite e organizado pela Mostra Cênica Resistências no dia 25 de abril de 2021, Janaína fala sobre esse aumento no consumo de pornografia a partir de uma pesquisa feita por ela e pelo grupo. Com uma breve pesquisa na internet, é possível identificar estudos acadêmicos sobre o tema, bem como matérias jornalísticas, tais como: <<https://jornaldebrasilia.com.br/noticias/industria-do-entretenimento-adulto-cresce-na-pandemia-e-ultrapassa-sites-como-cnn-netflix-e-amazon/>>. Acesso em 19 jul. 2023.

ator Marlon Brando no filme *O último tango em Paris* do renomado diretor Bertolucci<sup>182</sup> - que depois de anos confirmou que a cena de sexo anal não foi combinada com a atriz. Essa experiência de violência parece exceção, mas é de fato muito frequente no mundo da arte, portanto, e mesmo entre os pares, as lógicas de dominação e poder se apresentam. A exploração de corpos femininos e a misoginia que tirou de cena grandes artistas mulheres, assim como acontece com artistas racializados e transgênero, não necessita de ditaduras ou crises políticas para aparecer, elas estão aí a todo tempo.

As transgressões radicais das performances de Otto Mühl e dos Acionistas Vienenses, por exemplo, produzem muita polêmica entre aqueles que consideram as proposições do grupo revolucionárias e os que as consideram perversas. No manifesto de Otto Mühl, um dos principais artistas do movimento austríaco, ele diz:

Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, massacrado, devorado, despedaçado, cortado, enforcado, esfaqueado, destruído ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte (Mühl apud Jones; Warr, 2000, p.93)<sup>183</sup>.

Em nome de uma radicalidade e crueldade (supostamente num sentido Artaudiano), de cisão com a dimensão apolínea da arte, diversos artistas da *Body Art* foram ao extremo. Como aponta a pesquisadora Priscilla Ramos sobre uma performance com animais de Mühl:

Em 1970, o artista austríaco Otto Mühl realiza uma de suas obras mais controversas. No vídeo *Oh Sensibility*, aparentemente inspirado no mito de Leda e o Cisne, o artista e uma performer encenam uma interação sexual com um ganso. Após uma longa seqüência em que o animal é manipulado por Mühl e sua parceira, segue-se o clímax da ação: o artista mata o ganso, decapitando-o, e em seguida utiliza a cabeça da ave para estimular sexualmente a mulher (Silva, 2008, p. 241)<sup>184</sup>.

A história da arte ocidental mostra que a Arte da Performance se estabeleceu por um viés de crítica social radical, por meio de experiências em que a violência, escatologia, mutilações, ou a fragilidade do corpo, podiam ser lidas como uma crítica à sociedade burguesa, patriarcal e capitalista. Os limites do corpo e da linguagem são exaltados, principalmente, com as primeiras gerações da *Performance Art* na metade do século XX com

<sup>182</sup> "Admissão de que houve estupro real em 'O Último Tango em Paris' revolta Hollywood. Bertolucci diz que a sequência entre Marlon Brando e Maria Schneider não foi combinada com a atriz. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/05/cultura/1480943998\\_443245.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/05/cultura/1480943998_443245.html)>. Acesso em 19 jul. 2023.

<sup>183</sup> JONES, Amelia; WARR, Tracey. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000.

<sup>184</sup> SILVA , P. R. da. Os acionistas vienenses: revolucionários ou perversos?. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 4, p. 240–248, 2008. DOI: 10.20396/eha.4.2008.3836. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3836>>. Acesso em 20 jul. 2023

Valie Export, Otto Mul e os Acionistas Vienenses, Josef Beuys entre tantos outros nomes. No teatro e na dança contemporânea, esse tipo de radicalidade não acontece da mesma maneira, como aponto na minha dissertação de mestrado *Repulsa e Abjeção da dança contemporânea: a crise como potência transgressora e o anestesiamento crítico* (Tupiniquim, 2014).

Há uma grande diferença quando a violência é praticada em comum acordo em um contexto de arte específico e os abusos sobre o corpo do outro pelo artista, mas o que essa violência presente na arte nos comunica? O que ela reclama, e qual o seu sentido ético? A pergunta colocada pelos conservadores sobre o que é arte, se recompõe a partir da própria história da arte desde de Duchamp, passando por Mühl, até Natasha de Albuquerque ou Janaína Leite como dobras de ressignificação. Com isso, interessa pensar os sentidos e usos dados a arte, se vai no sentido da vida e da avaliação do que está posto, ou se é criatividade 'cafetinada' - conceito de Suely Rolnik - sujeita ao poder político do capital e reforça a norma patriarcal-fascista.

## CAPÍTULO 4 - PUDOR INSTITUCIONAL E A CENSURA ESTRUTURANTE

### 4.1 (Auto)censura no *Jardim das Delícias*

A peça *Jardim das Delícias* do *Grupo Liquidificador* de Brasília, pode ser citada aqui como um exemplo de obra que foi previamente censurada por instituições promotoras de arte e cultura. O termo que ficou popular para se referir a essa prática foi 'pudor institucional', e se caracterizava normalmente pela quebra de contratos ou pela não seleção de obras que pudessem causar algum tipo de polêmica para as instituições culturais. A sinopse da obra *Jardim das Delícias*, diz:

A obra convida o público a um passeio lúdico, jogando com o tema da transformação de horizontes éticos e estéticos. Em cena, a diversidade é retratada por meio da nudez de homens e mulheres, que utilizam os corpos de maneira política e expressiva. O Liquidificador se inspirou em imagens do quadro *O jardim das delícias terrenas*, de Hieronymus Bosch, que apresenta uma versão poético-transgressora da criação do mundo (Carvalho *et al.*, 2018, s/p)<sup>185</sup>.

Segundo relatos de um dos diretores e dramaturgo da peça, Fernando de Carvalho, com quem conversei em 2019 por telefone, o grupo havia recebido um convite, por telefone, da Caixa Cultural de Brasília para apresentar uma de suas obras no local, numa concessão de pauta aberta pela instituição. Na ocasião, o grupo indicou a peça mais recente feita por eles, *Jardim das Delícias*, que segundo Carvalho (2020, informação verbal)<sup>186</sup>, “era uma peça que ficaria bonita num teatro grande, porque era feita por muitos atores”. No site do grupo encontramos mais informações sobre criação produzida em 2018 pelo grupo:

Jardim das Delícias

“Um jardim faz-se de luz e sons. As plantas são coadjuvantes.”  
Burle Marx

Um quadro dantesco de 1500. Mesma data da Criação da nação Brasil pós invasão destas terras, com as graças de Padre Anchieta e seu teatro que não cansou de catequizar. 2000 anos após a criação do mundo cristão e suas mitologias. 60 anos após a Criação e denominação do espaço paradisíaco que se chamaria Brasília, com as graças de religiosos e políticos “profetas”.

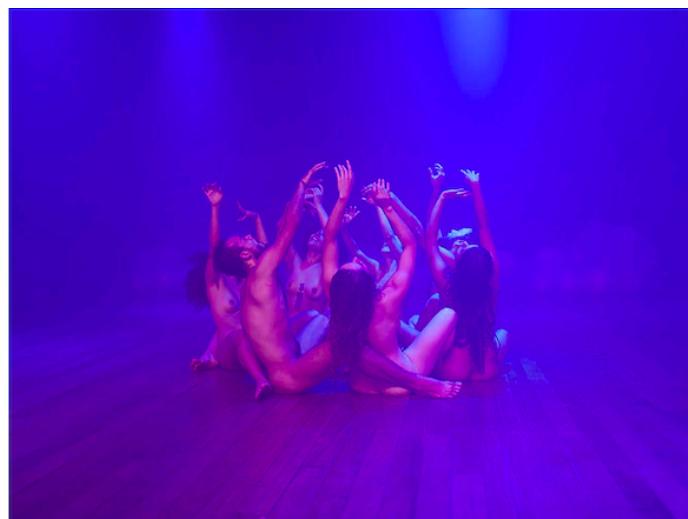
---

<sup>185</sup> Disponível em: <[http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2018/06/15/noticia\\_programese\\_160229/grupo-liquidificador-peca-jardim-das-delicias.shtml](http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2018/06/15/noticia_programese_160229/grupo-liquidificador-peca-jardim-das-delicias.shtml)>. Acesso em 14 jun. 2023

<sup>186</sup> Fala de Fernando de Carvalho em entrevista concedida à autora desta tese por telefone em 24 de outubro de 2019.

Jardim das Delícias surge neste contexto. Sétima peça do Grupo Liquidificador, que tem a convivência em grupo como projeto de pesquisa aliado à ética dos criadores de cada um dos espetáculos. A mistura de linguagens e a pesquisa de fronteiras entre as artes é motor primordial para esta criação. Sete anos é o tempo total necessário para trocar completamente a pele do corpo. Sete é o portal simbólico que se abre neste novo trabalho. Pegamos emprestadas (ou pirateadas) as cenas do quadro De Bosch com o desejo de pôr no palco os conflitos das imagens nos corpos, os ambientes sonoros e as paisagens apresentadas. No decorrer do processo surgiram inspirações dramatúrgicas que partem das peças paisagens de Gertrudes Stein, além de trechos textuais de autoria dos atuadores, de Clarice Lispector, Antonin Artaud, Shakespeare entre outros. Além desses textos, o que é soberano no espetáculo são cenas líricas e imagens de Corpos Discursos para um tempo em que a linguagem se modifica a passos largos. Convidamos a um passeio lúdico com vontade de transformação de horizontes éticos e estéticos numa espiral de vertigens, imagens e corpos políticos. A pólis num liquidificador, um organismo anti apaziguador. Em tempos de disputa pelas imagens midiáticas, fake news, pós-verdades e desespero moral para definir o que é bom, belo e verdadeiro, o Jardim das Delícias surge de uma necessidade da indefinição e (re)construção de horizontes. Uma vontade de buscar (e borrar?) fronteiras linguísticas tentando outras comunicações expressivas (Carvalho et al, 2018, s/p)<sup>187</sup>.

Figura 49 - Espetáculo *Jardim das Delícias*



Fonte: Duda Affonso (2018)

Após o envio do material por e-mail, a funcionária da Caixa Cultural de Brasília que havia contactado o grupo, entrou em contato novamente por telefone e sugeriu que eles apresentassem “uma peça com um tema mais leve” (Carvalho, 2020, informação verbal)<sup>188</sup>,

<sup>187</sup> Disponível em: <<https://www.grupoliquidificador.com/jardim-das-delicias>>. Acesso em 14 set. 2023.

<sup>188</sup> Fala da funcionária segundo o entrevistado Fernando de Carvalho.

uma vez que *Jardim das Delícias* era uma peça que continha nudez e eles queriam evitar trabalhos com nudez. Essa situação, fez com que o grupo se recusasse a enviar outro trabalho entendendo que se tratava de uma censura institucional, ou, para usar o termo trazido por Fernando Carvalho na entrevista, "um pudor institucional".

Fernando relata que a funcionária, ela mesma, dizia que não se tratava de censura, mas de uma tentativa de não produzir polêmicas num ano de transição de gestão. Embora os artistas tenham se negado a propor outro trabalho do grupo para ocupar a pauta concedida pela instituição, eles também optaram por não divulgar abertamente o que aconteceu para evitar outras retaliações por parte de outras instituições culturais, já que eles não são um grupo estabelecido nacionalmente. Ou seja, se expor nesse sentido, expondo também a instituição, seria um risco para continuidade dos projetos desse grupo, o que explicita a complexidade do histórico de relações entre artistas, instituições e o mercado de arte para além desse contexto de repressão em específico.

Assim como a instituição quis se preservar e para isso produziu censura, os artistas, para não sofrer outras retaliações no futuro, produziram uma autocensura. A auto-censura praticada pelo grupo, só existe associada ao pudor institucional produzido pela Caixa Cultural de Brasília executado pela funcionária. Assim, observamos um encadeamento de interdições. Isso revela a fragilidade dos mecanismos de produção e difusão da arte no Brasil independente do contexto político pautado aqui.

De um lado, a condição precária de produção dos artistas no Brasil os levam a temer posicionamentos políticos mais radicais, de enfrentamento e exposição da censura vivida, temendo que isso afete acordos possíveis de trabalho em outra circunstância. Por outro lado, em um contexto de autoritarismo político, as instituições culturais, mesmo filiadas a bancos, deveriam fortalecer a comunidade artística, apoiar e programar as obras sem produzir censura internamente. O que poderiam temer os agentes de instituições como os bancos? Essa omissão de algumas instituições de arte foi uma crítica, de certo modo recorrente, no contexto dos ataques<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> Nas falas de artistas como Wagner Schwartz, Maikon K e Celso Sim nas entrevistas apresentadas nesta pesquisa, identificamos um incômodo com a postura assumida por algumas instituições frente aos ataques e polêmicas contra esses artistas. Falou-se sobre um sentimento de abandono dos artistas quando as instituições poderiam dar suporte jurídico, entre outras coisas, falou-se também sobre a tendência de algumas delas em cancelar contratos, etc.

#### 4.2 Curadorias parciais e canibalismos institucionais em *Ué, eu Ecola ocê' U É Eu?*

Um caso semelhante ao *Jardim das Delícias*, mas que teve um pouco mais de repercussão, envolveu os artistas Celso Sim, Cibele Forjaz e Manoela Rabinovitch com a obra *Ué, eu Ecola ocê' U É Eu?*, que é uma performance audiovisual que estava programada para acontecer no *Festival de Brasília Cena Contemporânea* em 2020. A obra dialoga com problemas do presente: a pandemia e o caos político. Em cena, os artistas apresentam um rito de antropologia funerária em homenagem aos indígenas mortos em decorrência da Covid-19. A sinopse da obra diz que:

Ué, eu ecoa ocê'u é eU?, estudo #1 para díptico, é uma performance audiovisual e um curta-metragem, onde duas narrativas são desenvolvidas paralelamente, uma sobre Canibalismo Funerário, inspirado no ritual da etnia ameríndia do Brasil, Paka'a Nova, e a outra, Canibalismo Guerreiro, inspirado no texto de Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro, “Vingança e Temporalidade - Os Tupinambás”. Cibele Forjaz, dirige e atua na narrativa sobre Canibalismo Funerário. Celso Sim, dirige e atua na narrativa sobre Canibalismo Guerreiro; a parte onde estão as cenas censuradas. Participação especial da Cineartvista Manoela Rabinovitch (Sim, et al. 2020, s/p)<sup>190</sup>

Figura 50 - Foto montagem do díptico *Ué, eu ecoa ocê'u é eU?*



Fonte: Manuela Rabinovitch (2020)

Em entrevista concedida a mim através do aplicativo *Whatsapp* em 23 de dezembro de 2020, o artista Celso Sim relata uma negociação com o curador, produtor e empresário

<sup>190</sup> Texto disponível na rede social do artista Celso Sim. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/ClIjdP9neKv/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/ClIjdP9neKv/?utm_source=ig_web_copy_link)> Acesso em: 23 de dez. de 2023.

Guilherme Reis, programador do Festival. Segundo Celso Sim (2020, informação verbal)<sup>191</sup>, o programador questionou o conteúdo da produção audiovisual dos artistas sob o argumento de que a obra expunha imagens do presidente Jair Bolsonaro e do vice presidente, o general Hamilton Mourão, de maneira vexatória e que a produção do festival poderia ter problemas com o jurídico e os patrocinadores do evento, como o Banco do Brasil. Diante da situação, algumas reuniões foram realizadas. Segundo nos conta Celso no relato que apresento a seguir, a obra foi censurada pelos próprios artistas que inseriram tarjas pretas em algumas cenas, contudo, ainda assim, houve a censura já realizada.

#### Relato de Celso Sim:

Já vivi outras formas de censura. Mas pra chamar de censura mesmo é este caso. Até porque eu tenho tudo registrado, documentado. Gravado a negociação da censura. Ou melhor, a censura da censura. Vejamos. Cibele Forjaz, minha parceira nessa obra para o Festival de Brasília Cena Contemporânea, recebeu um convite do curador, produtor, empresário, gestor e homem público chamado Guilherme Reis. E ela disse, eu quero fazer um duplo curta-metragem, um diptico que eles chamaram de performance audiovisual porque é um festival de teatro, né

[...] E eu escrevi um curta-metragem com linguagem de cinema, decupado... Foi o meu filme que foi censurado. Então, o nome da obra é: ué, eu ecoa ocê ou é eu? (Ué, eu Ecoa ocê? U É Eu?) Que é um palíndromo inclusive que eu fiz. E são duas narrativas sobre canibalismo. O canibalismo funerário e o canibalismo guerreiro. Cibele Forjaz faz canibalismo funerário baseado no ritual da etnia Pakar Novar. Eu fiz um curta-metragem baseado no texto de Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiro de Castro de 1986, que se chama “Vingança e Temporalidade, os Tupinambá”.

E no dia seguinte veio uma resposta dizendo que não poderia ser exibido porque tinha alguma coisa. Eu estou dizendo assim porque o Guilherme ligou para Cibele Forjaz e a Cibele me disse isso. E passamos três dias esperando a reunião de segunda-feira, isso foi numa sexta, dia 27, e a reunião seria dia 30, marcada para “O que fazer?” meio que já tinha o que fazer porque se o filme não pode passar, não vai passar, vamos tentar fazer de uma jeito que o filme passe, isto é, propor uma auto censura ou um drible da censura do que uma auto censura que é onde não podia aparecer as imagens dos excelentíssimos presidente e vice presidente, Mourão/Bolsonaro, e colocar uma tarja preta em cima escrito censurado como mais uma forma de resistência e drible do que autocensura de fato.

E foi feito, enviamos depois de uma reunião de uma segunda-feira do dia 30 de novembro, que foi uma reunião de 42 minutos que eu estava muito puto, me preparei muito para essa reunião e eu tenho transcrita essa reunião... quando a reunião acabou... não, não é melhor eu dizer isto... enfim, nessa reunião então perguntamos o que é que ele achava, o curador, que o filme

---

<sup>191</sup> Relato de Celso Sim em entrevista concedida a mim no dia 23 de dezembro de 2020.

fosse exibido com tarjas, ele disse que ainda assim, não poderia resolver sozinho, e, que daria uma resposta, ele queria ver, queria que envíssemos as cenas com as tarjas pra ele ter noção do que se tratava do que seria esteticamente, mas que não nos daria uma resposta naquele dia, eu fiquei mais puto ainda e disse então que ia decidir se ia mesmo censurar ou se a conversa acabava ali mesmo. Lógico que eu decidi fazer o drible e colocar as tarjas com a palavra 'censurado'.

[...] E na segunda reunião, como ele estava com a personalidade completamente trocada, uma polaridade trocada, ele estava esfuziante, inclusive termina a reunião dizendo “é, eu sei que vai dar confusão na imprensa, eu estou até esperando a Mônica Bergamo me ligar”. Bom, eu preparei uma nota para imprensa, pra ser divulgada na segunda ou terça-feira seguinte, alguns dias antes da exibição do filme. Ele ficou puto!

Tem uma coisa que pra mim é uma novidade, que é a censura da censura. Uma pessoa, no caso do Guilherme me disse, “eu tinha quatrocentos mil reais do FAC – Fundo de Artes Cênicas do Distrito Federal”, mas ele precisava de mais cem mil, então aí ele faz o erro trágico que é assinar com o Banco do Brasil. E qualquer pessoa, hoje que faça qualquer evento artístico, principalmente um festival, que tenha dinheiro de empresas estatais sabe que vai fazer um evento chapa branca.

Tentando resumir a história porque é tão difícil! [...] Como se constrói a censura, e, como se decide então censurar a censura para poder se manter os privilégios a boquinha, o nome que se quiser dar, porque se trata disso e eu não vou compactuar com isso. Porque o momento mais agudo da história do Brasil e se eu deixar passar isto, da próxima vez que eu fizer um filme como o que eu fiz, ele não vai ser censurado, eu vou pra cadeia. Porque é disso que se trata, nós estamos vivendo uma aceleração em avalanche do apagamento das coisas (Sim, 2020, informação verbal)<sup>192</sup>.

Eu pergunto qual a justificativa que ele (o curador) utiliza depois da matéria que saiu no jornal expondo esse caso, isso porque nas conversas por WhatsApp, Celso compartilha comigo trechos de uma outra conversa que não poderia publicar, mas onde ocorre um debate em torno desse caso e o diretor do festival a quem o Celso se refere, se mostra incomodado.

Celso responde:

A justificativa que ele faz é a justificativa do censor que faz a censura da censura, o curador que vira censor, e para preservar seu patrocínio seu privilégio ou rasteiramente a sua boquinha, ele entre a primeira reunião e a segunda ele prefere então chamar para si a censura. Como se isso fosse glorioso, mas a justificativa dele não tem alicerce, porque justamente qualquer pessoa tem o direito de se sentir ofendida e abrir um processo, mas não um processo contra um festival de arte, ou contra uma peça de teatro ou contra um filme, porque aí é o Artigo 5º, o Artigo 5º é a liberdade de expressão, então quando o Guilherme pede, implora para que a versão social a versão escrita para nota para impresa seja a que ele quer, ou seja, eu

---

<sup>192</sup> Relato de Celso Sim em entrevista concedida a mim no dia 23 de dezembro de 2020.

Guilherme decidi censurar porque meus advogados disseram que estou correndo risco, isso é uma mentira, o que ele quer é esconder a censura do Banco do Brasil para não ter atrito com o poder. (Sim, 2020, informação verbal).<sup>193</sup>

Segundo Bittencourt (2020) em matéria na Revista Fórum, de acordo com a diretoria do festival,

[...] a explicação para os cortes seria a de que as cenas violariam os termos do patrocinador, o Banco do Brasil. Guilherme Reis, diretor do festival, por sua vez, afirma que não houve censura por parte do patrocinador. “Eles nos deram total autonomia curatorial”. A decisão, segundo ele, foi tomada para proteger o festival. “Qualquer pessoa retratada da forma que a dupla retratou, sendo ou não o presidente ou vice-presidente, se sentiria ultrajada”. Ele diz ainda que conversou com os autores, consultou advogados e apenas concordou com a ideia dos diretores de colocar tarjas. “Não nego o momento difícil de desmonte das artes, mas não recebi ordens para cortes”<sup>194</sup>.

Nesse caso, alguém do próprio meio artístico, o curador, faz uma avaliação moral da obra dos artistas. De modo geral, mesmo quando um festival encomenda uma obra, eles não podem interferir na dimensão compositiva da obra, e no contexto como esta situação se apresenta, fica evidente uma posição censória por parte do curador/diretor. Além de chamar para si a censura para preservar o patrocinador, no caso, o Banco do Brasil, ele estabelece uma alteridade com os políticos de extrema direita que atuaram efetivamente no desmonte da democracia brasileira, os quais, na visão do diretor do festival, não poderiam ser ultrajados’.

Neste caso, a liberdade de expressão artística é ignorada. Os artistas foram impedidos de produzirem um discurso estético crítico ao governo, mesmo sendo esse governo denunciado por genocídio e crimes contra humanidade em Haia<sup>195</sup> por uma equipe de advogados indígenas no contexto da pandemia de Covid 19. Nesse sentido, a posição política tomada pelo diretor do festival foi infeliz, considerando a gravidade do contexto autoritário da política no Brasil. A diferença entre os dois casos é que neste, o censor é uma figura intermediária entre os artistas e o banco, no caso dos *Jardim das Delícias*, a negociação é direta com o banco.

Essa relação do mercado de arte com os bancos é tão delicada quanto com o Estado, mas com os bancos o acordo neoliberal é mais explícito. Os artistas são apenas contratados

<sup>193</sup> Relato de Celso Sim em entrevista concedida a mim no dia 23 de dezembro de 2020.

<sup>194</sup> Matéria escrita por Juninho Bittencourt para Revista Fórum. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/2020/12/9/diretor-denuncia-censura-em-espetaculo-por-conteudo-imagens-de-bolsonaro-mouro-87337.html>>. Acesso em 23 dez. 2020.

<sup>195</sup> O governo de Jair Bolsonaro é denunciado em Haia. Disponível em: <<https://brasilelpais.com/brasil/2021-08-09/bolsonaro-e-denunciado-por-genocidio-em-haia-em-processo-guidado-por-advogado-indigena.html>>. Acesso em 14 set. 2023.

por uma instituição financeira que pensa o mundo estritamente pelo viés do lucro, como em uma empresa, sua política é econômica, a censura, portanto, não fica tão evidente como aquela praticada pelo Estado, mais imediatamente ligado a um discurso político ideológico.

No Estado e suas Secretarias de Cultura, as pessoas que assumem os cargos de diretoria, que fazem programação e curadoria, podem assumir uma posição política mais explícita de acordo com o governo da vez e as limitações giram mais em torno dos recursos e da burocracia desse sistema. Entretanto, no caso do diretor/curador do Festival, ele não está em nenhuma dessas duas posições, ele está muito mais próximo do campo da arte e poderia abraçar com mais firmeza uma posição a favor da arte e contra a censura e as ações de um governo autoritário. Casos como estes expuseram a necessidade de se repensar as alianças econômicas e de mercado no campo da arte.

#### **4.3 Regimes de visibilidade e o tecnopopulismo algorítmico da censura**

*"A visibilidade é uma armadilha"*

(Michel Foucault)

Os regimes de visibilidade referem-se a sistemas de normas, práticas e dispositivos que governam como as pessoas são vistas e como são representadas na sociedade. Esses regimes podem influenciar a forma como a identidade, a cultura e o poder são construídos e mantidos. Na perspectiva foucaultiana, o controle dos corpos se dá como um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder na passagem da sociedade disciplinar à biopolítica.

Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. De modo que não é necessário recorrer à força [...] A eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado — para o lado de sua superfície de aplicação. [...] O dispositivo panóptico não é simplesmente uma charneira, um local de troca entre um mecanismo de poder e uma função; é uma maneira de fazer funcionar relações de poder numa função, e uma função para essas relações de poder (Foucault, 1987, p. 167-168-171).

Se a biopolítica se dá por um refinamento dos dispositivos técnicos e subjetivos de controle dos corpos, de fazer viver e deixar morrer, para Achille Mbembe, o colonialismo e o

racismo, conservados e atualizados nos regimes de visibilidade e dispositivos de controle, conduzem à necropolítica, ao poder de ditar quem vive e quem morre, assim:

Tecnologias de destruição tornaram-se mais táticas, mais anatômicas e sensoriais, dentro de um contexto no qual a escolha se dá entre a vida e a morte. Se o poder ainda depende de um controle estreito sobre os corpos (ou de sua concentração em campos), as novas tecnologias de destruição estão menos preocupadas com a inscrição de corpos em aparatos disciplinares do que em inscrevê-los, no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo "massacre" (Mbembe, 2018, p. 59).

As novas tecnologias de destruição convergem historicamente com as novas formas de comunicação e consolidação do sistema capitalista. O poder de controle dos corpos passa a ser também o das *bigtechs*, da vigilância algorítmica, a indução dos desejos, capitalização das subjetividades, da comercialização de tudo. "Que o pensamento tenha ele mesmo sido transformado em mercadoria, é algo que apavora" (Tiburi, 2023, s/p)<sup>196</sup>.

O dispositivo panóptico foucaultiano de hoje seria o Vale do Silício a serviço do capital e das megacorporações do mundo digital compõe alianças entre neoliberalismo e conservadorismo político? Com a ajuda de um simples aparelho celular, empreendem sobre os mais diversos âmbitos da vida e experiência humana, se presentificam entre promover a visibilidade, sensação de pertencimento, e, ao mesmo tempo, testam os limites de governanças, desestabiliza democracias.

Graças a internet e às redes sociais, nossos hábitos, nossas preferências, opiniões e mesmo emoções passaram a ser mensuráveis. Hoje, cada um de nós se desloca voluntariamente com sua própria "gaiola de bolso", um instrumento que nos torna rastreáveis e mobilizáveis a todo momento. No futuro, com a "internet das coisas", cada gesto irá gerar um fluxo de dados não mais exclusivamente ligado aos atos de comunicação e de consumo, mas também a fatos como escovar os dentes ou adormecer no sofá da sala. Éric Sadin fala, a propósito, de uma "indústria da vida", o setor mais promissor da nova economia, destinado a canibalizar todos os outros (Empoli, 2020, p. 145).

Na epígrafe do livro *Engenheiro do Caos*, Giuliano Da Empoli cita Woody Allen : "os maus, sem dúvida, entenderam alguma coisa que os bons ignoram". Os maus, nesse caso, podem ser representados pelos que fazem o uso eficiente das novas ferramentas tecnológicas e de comunicação no sentido de produzir um vetor de coesão, tendo o absurdo e a mentira como

---

<sup>196</sup> Texto de Márcia Tuburi disponível em: <[https://marciatiburi.substack.com/p/o-pensamento-reflexivo-mais-uma-vez?utm\\_source=profile&utm\\_medium=reader2](https://marciatiburi.substack.com/p/o-pensamento-reflexivo-mais-uma-vez?utm_source=profile&utm_medium=reader2)> Acesso em 20 de nov. 2023.

ferramentas mais eficientes do que a verdade. Como vimos, a política passa a ser moldada pela internet.

Na "era do narcisismo de massa" (Empoli, 2020), a lição de desenvolvimento pessoal das campanhas da extrema direita, em diferentes lugares do mundo, "pretende libertar as energias do indivíduo muito tempo reprimidas" (Empoli, 2020), esse é o sentido implicado em frases como "retome o controle" da campanha do *Brexit* na Inglaterra. "Na maioria dos lugares, o colapso das instituições policiais formais sob a pressão da violência tende a conduzir à formação de economias de milícia" (Mbembe, 2022, p. 57).

Mbembe discute na citação anterior a instituição policial, mas podemos dizer que o colapso do sistema político democrático também conduz a formação de economias de milícia. A milícia digital é uma resultante desse processo. Estamos diante de um novo paradigma da política global, "com a política quântica, a realidade objetiva não existe. Cada coisa se define, provisoriamente, em relação a uma outra, e, sobretudo, cada observador determina sua própria realidade" (Empoli, 2020, p. 174). E ainda:

A política quântica é plena de paradoxos: bilionários se tornam os porta-estandartes da cólera dos desvalidos; os responsáveis por decisões públicas fazem da ignorância uma bandeira; ministros contestam os dados de sua própria administração. O direito de se contradizer e ir embora, que Baudelaire invocava para os artistas, virou, para os novos políticos, o direito de se contradizer e permanecer, sustentando tudo e seu contrário, numa sucessão de *tweets* e de transmissões ao vivo no Facebook que vai construindo, tijolo apôs tijolo, uma realidade paralela para cada um dos seguidores (Empoli, p. 176).

Essas realidades paralelas criadas pela extrema direita digital, por sua vez, parecem priorizar o uso de imagens, principalmente imagens em movimento, textos curtos, ou, de preferência, postagens sem texto seguidas apenas com algumas *hashtags* que indiquem uma posição política e ideológica, caracterizando os conteúdos com maior índice de engajamento nas redes sociais. É principalmente fazendo uso indevido das imagens de pessoas e obras, na forma de *meme* e *fake news*, que os ataques à democracia e as censuras contra os artistas, acontece.

[...] O novo carnaval não se afina com o senso comum - ele tem sua própria lógica, mais próxima daquela de um teatro do que de uma sala de aula, mais ávida de corpos e imagens que de textos e ideias, mais concentrada na intensidade da narrativa do que na exatidão dos fatos (Empoli, 2020, p. 22).

Com esse entendimento de Empoli (2020), é possível considerar uma das hipóteses evidenciadas no início desta pesquisa sobre a centralidade da imagem do corpo no que tange a

perseguição às artes, tendo em vista uma presença maior de obras de dança e performance como alvos recorrentes do novo contexto de censura, em relação ao contexto da ditadura militar de 1960, mais preocupada com a textualidade.

A imagem se tornou a linguagem preferencial do sujeito. Esse é o caso particularmente da imagem do corpo, o corpo do prazer, mas também do ego sofredor e vitimizado, de preferência na tela. Rodeado de imagem, o sujeito faz-se imagem. [...] Agora somos apenas uma série de corpos-imagem (Mbembe, 2022, p. 95).

A censura e os ataques produzidos e mediados pelas imagens conferem aos artistas um regime de visibilidade controverso. De um lado, a exposição pela via do terror, a demonização e perseguição do artista transformado em imagem, por outro lado, o artista se torna mais visto, mais acessado, observado, ganha notoriedade a depender das articulações e alianças feitas por esses artistas vítimas da perseguição política.

#### **4.4 Visibilidades contrárias na experiência de artistas e gestores culturais com a censura e os ataques**

*"A própria coerção tornou-se produto do mercado".*

(Achille Mbembe)

Um dos aspectos levantados por esta pesquisa se refere à visibilidade criada em torno dos artistas que foram vítimas de ataques ou de censura. Seria possível afirmar que a experiência desses artistas com os ataques e censuras lhes favoreceu a nível econômico ou de prestígio no mercado das artes? O que aconteceu depois da experiência da censura e dos ataques contra esses artistas? A censura produzida e capitalizada pela extrema direita também foi capitalizada pelas esquerdas? Se sim, como isso se deu? Qual o sentido ético dessa questão para os artistas vítimas da censura e dos ataques?

Ao que parece, alguns artistas e obras vítimas da censura tiveram suas imagens capturadas e capitalizadas primeiro pelo trauma, depois como matéria de resistência histórica que lhe atribui um status de referência estética de uma geração, ou de uma linguagem artística. Contudo, esse prestígio se converte em valor econômico. Embora isso não possa ser

afirmado, sabe-se que a censura e a arte são mobilizadas por forças políticas distintas, mas sempre modulados pelos poderes de comunicação e de mercado.

Durante a entrevista *IC Encontro de Artes* realizada com os integrantes da peça *Domínio Público*, Elisabete Finger, Maikon K. e Wagner Schwartz, eu perguntei sobre como eles estavam lidando com a questão da visibilidade após os ataques, e de como isso interferia na vida profissional deles. A partir dessa questão, as falas dos artistas vão na direção de que essa visibilidade produzida pela censura visa apenas a polêmica e não a obra ou pessoa do artista, e que isso dificilmente se converte em valor econômico, em emprego, pelo contrário, há um risco de perdas.

Maikon começa sua fala dizendo que houve sim uma visibilidade porque, do contrário, ele não estaria ali falando sobre aquilo, mas pontuou a questão de que quando acontece o ataque ou a censura, é necessário assumir uma posição de forma ágil para não ser engolido pelas mídias. Ele cita o exemplo de ser chamado para falar na revista *Veja*, por exemplo, e de ficar em dúvida sobre isto ser ou não a melhor estratégia, tendo em vista o posicionamento ético e político da revista e ponderar também sobre os possíveis leitores e a possibilidade disso alcançar mais os grupos conservadores do que o próprio público que assistiria ao seu trabalho. Dentre outras coisas, ele reafirma que, depois que acontecem os ataques, além do artista passar por um processo intenso de avaliação sobre como se posicionar, com quem falar, etc., precisa lidar estrategicamente com as instituições de arte. Ele, assim como os outros, se preocupam com ficar estigmatizados e não conseguirem circular com suas obras.

Maikon: Ocorreu uma visibilidade porque eu acho que eu não estaria aqui nesse momento se não tivesse acontecido... o que eu posso falar sobre isso? Porque eu acho... é delicado mesmo porque quando aconteceu... Primeiro aconteceu, daí você tem que se posicionar de alguma maneira, justamente porque você vê, tá se eu ficar quieto vai acontecer isso pode acontecer com os artistas é eu tenho que explicar um pouco enfim eu tenho que marcar meu espaço, para não me engolirem, primeiro. Daí quando você, por exemplo, acontece, você vê a *Veja* te ligando né, pra querer uma reportagem, sei lá, uma entrevista, daí você tá, cara, eu vou falar com a *Veja* ou não vou falar com a *Veja* por que me falaram várias coisas na época. Ah, é bom falar com a *Veja* porque esse pessoal almofadinha lê a *Veja*, só que tem que ver bem o que vão falar sobre você ali, pode ser bom ou ruim, enfim, você começa a ser procurado, mas na verdade, é só por causa da polêmica. Pouquíssimas pessoas querem realmente discutir e refletir sobre o que está por trás daquilo, ah mas você estava pelado lá, mas o que aconteceu? Então, isso é um pouco frustrante por um lado porque você vira um pouco um bagaço, você é expandido e só, e você também tem que... não sejamos ingênuos você tem que pensar em tudo isso. Ah tá, estou no meu país tenho minha comunidade

de artistas, o que eu faço? Como isso vai afetar minha carreira, entre aspas? Vou ficar estigmatizado agora a vida toda? Não vão me chamar mais para trabalhos, você tem que pensar tudo isso muito rapidamente e você tem que tomar decisões e você vai aprendendo assim, tipo... E quem sou eu? Sou um artista experimental que mora em Curitiba... Entendeu? Daí a Bete fala de formação de público... não sei, o meu trabalho talvez seja desformar público, entendeu? (Kempinski, 2018, informação verbal)<sup>197</sup>.

Elisabete: Eu não falei de formação de público. Eu falei diálogo! (Finger, 2018, informação verbal)<sup>198</sup>

Maikon: É, não... o diálogo, não formação, realmente você não falou, mas assim, você entende? Por exemplo, eu fico pensando se o negócio realmente é falar com o público, que público é esse? que pessoas são essas? Os meus trabalhos são pra 50 pessoas, sei lá 100 pessoas. Então não sei, é complicado, eu ainda acho que é, voltando ao assunto que eles estavam falando, que eu pensei que é um projeto político mesmo que visa atacar artistas e que alguns artistas que têm os trabalhos que mexem um pouco mais em certas questões. Porque é isso, a gente não é ingênuo claro que quando eu coloco meu corpo no espaço público estou lidando com questões de moral e tudo mais, o que não pode é a polícia chegar lá ele decidir que aquilo não é arte meter pancada e ele me tirar dali né? Ele não está ali para isso, não cabe a ele decidir isso. Mas como é que a gente lida com essa visibilidade? É... continuando a fazer o nosso trabalho, na verdade, tentando continuar a fazer. E aí você pergunta se altera alguma coisa, no meu caso, não altera na verdade o meu trabalho DNA de DAN acho que é um dos trabalhos mais... onde eu tenho trabalhos com nudez que são três maiores de 18 anos que nunca apresentariam em um espaço público, então eu ainda acho que aconteceu com o meu trabalho mais leve, digamos assim, eu acho que é importante firmar esses espaços pra gente não voltar atrás, né? No tempo mesmo... Porque a gente não estaria falando de censura a três anos atrás, seria meio idiota estamos aqui falando sobre isso questões que já estejam superadas, nudez na arte! Ah, pelo amor de deus, né! A gente acha... talvez seja essa a questão do público, pra nós já está superado, mas talvez, agora a internet bota tudo no mundo, talvez não esteja. Algo que acontecesse em galerias para 50 pessoas realmente. Talvez seja, realmente, como falar com essas pessoas? Eu acho que a gente tenta de alguma maneira nesse trabalho que a gente trouxe pra cá, com certa ironia tal, mas a gente também não quis fazer algo bélico que a gente chegassem lá tirando a roupa fazendo seu que gritando tal poderia ser assim, a gente... eu acho que o no nosso trabalho pensou sobre isso, mas o meu trabalho eu quero continuar metendo o terror (risos) porque eu acho que a gente tem que continuar fazendo, não adianta! A gente pode estar fazendo num porão, escondido, não sei o que, sem dinheiro, sem apoio, mas eu acho que vai continuar a fazer, entendeu? Agora o que está acontecendo, tá uma censura institucionalizada sim, em algumas instituições. Então eu passei por um caso de um festival agora que o curador me ligou porque dentro do festival tinha um apoiador, uma empresa e tinham dois curadores e uma pessoa dessa empresa junto na curadoria e eles escolheram por exemplo um dos meus trabalhos e o cara da empresa estava querendo vetar. E o cara falou assim,

---

<sup>197</sup> Maikon K em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

<sup>198</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

olha se você não deixar eu trazer esse trabalho vou escrever uma carta aberta falando que está havendo censura é que o pudor institucional a palavra que eles usaram, pudor institucional, então assim, o que pode acontecer aqui eu sei que eu vou fazer um trabalho onde eu vou, sei lá, não vou descrever o que eu faço aqui em alguns trabalhos, mas, uma coisa envolvendo a sexualidade, meu corpo eu posso correr o risco de não circular com esse trabalho sim, e de eu apresentar para pouquíssimas pessoas, não ganhar dinheiro, é isso que eu tenho que pensar... Por isso na balança. (Kempinski, 2018, informação verbal)<sup>199</sup>.

Wagner: Desculpa, porque assim, a questão da visibilidade, ela não acompanha o emprego não, gente! Se é essa a pergunta. Você ganha lá três capas de jornais e ao mesmo tempo perde três trabalhos em três instituições. A Renata Carvalho, desculpa, mas é porque assim, isso é uma coisa que estão... ontem eu tive embate assim com uma amiga que estava falando ‘ah, as pessoas só prestam atenção em você, não... nos artistas, mas não prestam atenção nos professores’. Nossa, eu senti assim um desespero, porque eu não tinha saco pra explicar isso, sabe? Que tipo... A Renata Carvalho quando começou a fazer de Jesus Cristo estava tudo bem, quando teve o problema do primeiro impedimento, que aí a Renata virou capa de todas as grandes revistas, ela perdeu todas as apresentações que ela ia fazer no SESC! Todas foram canceladas! Vocês imaginam uma turnê que você programa a sua vida... Todo mundo aqui é artistas, não sei, tô vendo algumas caras de pessoas que são artistas, entendem mais ou menos o que é isso. De repente você tem ali na sua frente, você tá em junho... não em janeiro, e tem ali na sua frente é junho, uma possibilidade de uma turnê em junho. Você fala, ai meu deus de janeiro até junho eu vou fazer essas coisinhas aqui pra quê junho eu possa pagar... é combinar, vender o almoço para pagar o jantar que o povo fala, né? É assim. E aí você de repente faz essa logística econômica dentro da sua vida, você se arruma, e de um dia para o outro você perde, porque não tem contrato, artista é assim não tem contrato, né? É um convite... Aí um convite que pode ser muito bem abandonado, anulado e foi... Então ela tá aí, olha que famosa Renata Carvalho, o nosso Jesus travesti, e daí? E daí? Está sendo sustentada por quem? É por isso que às vezes ela sente muitas vezes cansada, porque ela é muitas vezes convidadas para falar, mas ela tá dizendo, falar não está pagando aluguel, então eu vou pra praia eu vou deitar, eu vou descansar um pouco, olhar para o céu, porque ela, eu não sei se eu estou fazendo uma defesa que não poderia fazer, mas me dói muito imaginar que eu não posso representar, ou apresentar, ou ser alguém numa peça de teatro por causa da minha condição. É como se eu dissesse para você: você é a mulher, então não pode fazer isso. E pra ela deve ser muito difícil, por exemplo não poder ser, fazer Jesus Cristo, porque ela é uma travesti. Então assim, ela é uma pessoa que a todo momento, ela escuta que ela não presta. E essa imprensa que talvez dê lugar de local, lugar de fala pra ela também reafirma esse lugar do marginal. Então, é uma coisa que acontece, você pode... Porque a gente faz isso então? Porque a gente continua? Porque acredita que pelo menos eu tô falando, eu não preciso pagar terapeuta, tá? (risos). Eu tô aqui falando pra vocês, vocês estão escutando, entendeu? Porque o dinheiro pra terapia não existe, não vai dar pra tomar, não vai dar, não tem, não entra. E aí quando entra são uns pingados dos festivais que estão aí sobrevivendo não sei como. A gente está

---

<sup>199</sup> Maikon K em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

agora com uma sequência grande, maravilha! Conseguimos depois de muita luta, mas é aqueles pouquinhos que entram pra tapar aquele buracão que essas imprensas não sabem que existe. Convite para falar eu tenho um monte lá, de entrevista... A gente na época dos ataques, era, gente, era o festival, o jornal de Araguari, com o The Guardian e com o Fantástico. Era, assim, tudo que você pode imaginar. Agora lancei um livro. Eu mandei pras imprensas um release. Quem que fez? Só o Globo foi lá na FLIP e fez uma matéria dizendo o Wagner.. aí tem que colocar, né... que é o criador da performance La Bête, o nome gigante, né? Tem que indexar essa coisa, senão não vai, e eu, estou assim oi! oi! Eu fiz! Eu tô com uma foto na cabeça que eu vou contar pra vocês, que eu tô ainda pensando se eu faço ela, se eu não faço, mas eu acho que eu vou fazer. Já me mandaram umas propostas, alguns amigos. Eu vou pegar a capa do livro, vou botar uma criança tocando assim o... (risos) a capa do livro, e eu vou postar no Facebook dizendo: olha agora podem procurar! Porque é isso, é uma, é um momento específico, não é o Wagner aparecendo na imprensa é imprensa fazendo o trabalho dela de imprensa. Não confundam! A gente não vai fazer sucesso, entendeu?... Não é sucesso! [...] Ninguém vai te reconhecer, é quase um vacilo do olhar, da perspectiva, dos conceitos sobre quem é que está na moda quem não tá... daqui a pouco vai ser outro aqui, sabe? Eu tenho certeza disso. Vai ser outro que vai estar no lugar mas eu espero que não por essas condições, porque olha, dá trabalho sair da depressão viu, dá trabalho! Dá trabalho pra si, dá trabalho para os amigos, dá trabalho para quem tem uma mãe evangélica, sabe? Uma mãe protestante, mas que sabe entender tudo isso que está acontecendo de uma forma extraordinária, bom, a gente pode conversar sobre isso um dia, pra não perder o papo da imprensa, né? Mas é isso eu acho que a gente precisa ficar esperto também onde a gente tá na hora que de jogar uma seta no julgamento rápido, entendeu? (Schwartz, 2018, informação verbal).<sup>200</sup>

A atriz Renata Carvalho foi a única artista integrante da peça *Domínio Público* que se recusou a estar presente na série de entrevistas *Censura nas Artes* feita por mim na programação do IC Encontro de Artes em 2018. Eu só soube que ela não estaria lá alguns minutos antes de começar a entrevista, informação que me desestabilizou emocionalmente, fiquei ainda mais insegura do meu lugar naquele espaço e com a pesquisa, como se não estivesse à altura daqueles artistas, ou como se não fosse famosa ou relevante o suficiente para entrevistá-los, mas com as falas dos seus colegas, eu compreendi a decisão de Renata, percebi que não era sobre mim, mas sobre um contexto mais complexo e um momento da artista, e era exatamente dados sensíveis como estes que buscava naquele encontro.

Esse trecho da entrevista traz bastante informação sobre os conflitos do campo das artes com os ataques. A questão da visibilidade se apresenta como uma espécie de conflito interno. Todos concordam com o fato de que estar na mídia não pagava o seu aluguel, que não era o equivalente a ser bem-sucedido, como fica explícito na fala de Wagner quando cita o

---

<sup>200</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

caso da Renata Carvalho, que começou a virar capa de vários jornais, quando a peça o *Evangelho segundo Jesus Rainha do céu* estava sendo proibida de ser apresentada e ela perdeu uma possibilidade de circulação pelo SESC. E todos afirmam também que houve uma escassez de trabalhos devido aos que chamaram de pudor institucional, configurando mais uma vez uma crítica às instituições de arte que passaram a evitar trabalhos desses artistas, ou trabalhos com nudez para evitar polêmicas. Mas é possível observar uma diferença sutil da relação dos três sobre a questão da visibilidade, e os diferentes tipos de visibilidade.

Ao que parece, nas falas de Maikon e Elisabete a visibilidade é uma consequência dos ataques, apesar do incômodo em relação ao assédio dos jornalistas na época e a esse lugar de virar apenas uma 'manchete', uma polêmica. Já para Wagner, além de ser uma consequência, a questão da visibilidade parece ter se tornado um fardo, ele parece desconfortável e impaciente com o tema e expressa isso na sua fala quando se refere a um debate que teve com uma amiga, demonstrando que mesmo os possíveis aliados, pareciam julgá-lo, como se a visibilidade midiática deslegitimasse o seu sofrimento.

Wagner, na entrevista, continua sua fala compartilhando um aspecto relevante para este debate, quando da sua participação no programa de TV do Bial na rede Globo. Ele conta que, depois de aparecer nesse programa, houve uma suspensão dos ataques e ele recebeu pedidos de desculpas. Esse dado, parece ser bem interessante para pensar a relação da visibilidade mediada por determinados meios de comunicação, da linguagem de cada um desses meios, e de como cada uma dessas formas sugere diferentes alcances no campo dos afetos. A seguir, compartilho trechos da entrevista em que os artistas Wagner e Elisabete debatem, a partir da questão da visibilidade sobre outros atravessamentos na experiência com os ataques.

Wagner: Uma coisa que aconteceu comigo foi quando eu fui na Globo, por exemplo. Tinha uma amiga intelectual que me escreveu um e-mail, só falando sobre uma entrevista da Eliana Brum que ela tinha achado meio sensacionalista, eu também jamais faria algo parecido, até que conversando com Eliane Brum, que pra mim é a pessoa mais séria que existe hoje no Brasil, que eu conheço dos grandes jornais, para fazer artigos como os dela, porque ela não sente medo dessa violência, ela diz o que ela acha que ela tem que dizer. Ela me disse: "Wagner, para as pessoas entenderem, primeira coisa, você não está mais falando com os intelectuais, ok? Então, pare de falar entrelinhas, porque entrelinha quem entende é intelectual". Então, a gente construiu uma entrevista durante quatro meses. Ela disse: "Quando eu leio agora..." Isso era num domingo e a entrevista seria publicada na segunda-feira. "Eu estou lendo e falta uma coisa, Wagner, na sua entrevista", eu falei o quê? Ela disse: "Seu corpo" [...] São quatro meses trabalhando, não aguento mais olhar para isso. Ela falou, "só falta o seu corpo, se você não

falar sobre a sua dor, as pessoas não vão incorporar aquilo que você está sentindo, elas não vão te encontrar, então elas não vão saber quem você é. Até o presente, você é uma imagem, você é um robô, robô não tem sentimento, robô a gente pode matar, a imagem também". A partir do momento que eu entendi isso, que aí eu abri um pouco mais esse espaço subjetivo da intimidade sobre a dor, realmente o inverso aconteceu eu parei de receber ameaças. E, quando decidi ir no Bial, no programa do Bial na Globo que é um programa extremamente superficial, você está ali para mostrar um rosto, olhar a expressão, porque nem as conexões entre uma coisa e outra não dá pra fazer, porque não tem tempo. Eu, por exemplo, pra pensar eu, às vezes, preciso de um aquecimento, lá não dá tempo. Mas depois do Bial, eu recebi pedidos de desculpa de pessoas que me escreveram pedindo desculpa, porque não tinham compreendido quem era eu. Eu não sei o que elas viram ali, mas elas viram isso, eu não recebi nenhuma ameaça de morte mais, e nenhum comentário vexatório, como lixo, essas coisas. Só agora, depois do "La Bête", lá... bom, enfim, foi estúpido, porque um cara escreveu no *Instagram*, depois de muito tempo, "liliixoxo", aí eu respondi, 'reciclável', aí ele apagou, ele apagou o comentário. Está entendendo, gente? É essa questão de o atacado passar ao ato, vai e fala. A questão desses caras é que eles sabem que eles intimidam, mas aí quando você mostra quem você é... E, eu tenho aprendido muito com a Renata, ela diz: "você não está sozinho, está com uma travesti!" Aí eu aprendi isso, realmente às vezes é só falar, dar o troco, mas assim, dá bem dado, né? (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>201</sup>.

Elisabete: É, mas é que tem as proporções, né? Lá no auge dos ataques, a gente não consegue entender nem o que está acontecendo. E quando você, Wagner, fala da biblioteca, do que eles estão lendo e a gente não tá lendo, eu não acho que tenha a ver com ler, eu acho que tem a ver com dinheiro e instrumentos, assim, o que eles têm que a gente não tem (Finger, 2018, informação verbal)<sup>202</sup>.

Wagner: Sim... porque estão investindo num lugar, eu acho que se alguns deles não têm tempo pra ler, alguém lê pra eles... tem uma escola. Eles não são três meninos, agora com 22 anos, que chegaram ontem e 'vamos montar aqui uma rede para fazer o mal', isso tem um monte... e porque que a deles dá certo? [...] Agora quando a gente está sendo atacado, não dá, né gente! Isso vai fazer um ano agora, que a gente foi atacado, então meu corpo está conseguindo reagir agora, mas a base de ajuda, tem remédio, tem psiquiatra, tem amigo, tem massagem, tem osteopata, tem peça, o trabalho novo tem investimento de milhares de pessoas têm abraço do Caetano Veloso, sabe? Um monte de coisa que faz bem para a saúde. Tem tudo isso senão o corpo não levanta. Só agora que a Bete está falando pela primeira vez. Provavelmente, pelo que a gente conversou muito, e, eu posso chutar que você não estaria aqui se a gente tivesse fazendo esse papo em outubro do ano passado (Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

<sup>202</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

<sup>203</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

Elisabete: Não estaria. Eu também demorei a entender a situação da imprensa que era esse, o Fantástico ligando, o The Guardian, enfim vários jornais e era assim a sensação, acessando a sensação do Pop Star, mas sem dinheiro né senhor quer ver se o telefone não pára, todo mundo quer falar com você, e todo mundo em volta quer falar com você e eu mesmo estava naquela confusão. Mas aí é difícil até você entender que a imprensa, ela não quer falar sobre o trabalho do Wagner, ela quer falar sobre o peladão do MAM, né? Então a imprensa não queria falar comigo Elisabete Finger, ai como é que está a Monstra? Como está a sua produção? O que você está fazendo? Não, ela quer falar com a mãe do MAM, que ainda criou-se esse título, né? A hashtag mãe do MAM. Lembrando da Renata, uma vez... vou ter que contar essa piada, a gente começando, pensando no Domínio Público e ela fala assim, ‘é interessante isso né? A mãe do MAM, m  edomam, mamãe, mamãe! (Risos) ai meu deus são rindo! mas ´... você vê isso era o tamanho desse assédio ´... era o interesse artístico no que a gente estava fazendo, então não ´... essa visibilidade que traz trabalho ´... uma visibilidade que traz manchete e que afasta o trabalho, muitas vezes. A gente teve um período de estiagem imenso desde que aconteceu a situa  o do Mam, até o início do ano. E assim, foi muito dificil. As ´...icas pessoas que olharam pra essa situa  o e falaram: ‘não, vamos trazer isso pra dentro da arte discutir isso na arte’, foram Márcio Abreu e o Guilherme Weber no Festival de Curitiba que ´... um festival privado (Finger, 2018, informa  o verbal).

Wagner: Que ´... carro, indústria, não sei como, mas enfim... (Schwartz, 2018, informa  o verbal).

Elisabete: Eles fazem edital mediante lei de incentivo ´... cultura, enfim. Mas eles tem apoio de grandes empresas em Curitiba, e tal. Mas eles tiveram essa... ´... uma grande produtora que faz festival e sei l  a eles tiveram essa felicidade de chamar essas duas pessoas para fazer a curadoria e foram eles os primeiros sabe, a abrir uma porta e falar vamos trazer essa discussão para dentro da arte. Enfim mas vou contar um caso rápido dessa visibilidade que aconteceu agora aqui também tem uma tem um lado positivo assim o ladinho positivo que eu dei um workshop em São Paulo esses tempos atrás e era um workshop totalmente privado as pessoas tinham que pagar a inscri  o para fazer e tal, e teve uma procura imensa, e daí chego l  a no primeiro dia e eu sempre faço, não faço a rodada do currículo quem somos, cada um fala o seu currículo, eu sempre falo o nome nome nome p  , vamos l  a! e daí, mas naquele dia teve um rapaz que chegou antes l  a um homem na verdade e você via no corpo dele que ele não vinha da dança nem das artes, era grande careca... assim e daí eu fui falar com ele, falei: ‘de onde você veio, como ´... que você soube desse Workshop?’ E daí ele falou: ‘ah, a dona do est  udio est  a no meu Instagram e eu vi seu nome, eu vi que você tinha alguma coisa a ver com aquela criança do Mam, e eu vim te conhecer’. Aí eu falei: Caramba! e daí eu falei, nossa o que eu faço com isso agora? Daí t  , eu falei, sim era minha filha e conversamos assim muito brevemente e daí eu fiquei com aquela nóia também porque a gente ganhou essa cicatriz n  ? Agora a gente tem nóia das coisas, tipo agora, você est  a com medo, a gente tem medo de fazer muitas coisas e daí nossa, eu dei aquela aula assim pensei, meu deus será que a gente tem um espião? aí ao mesmo tempo fiquei pensando que um espião não ia vim me dizer oi prazer sou um espião. então não sei, mas foi lindo porque essa pessoa veio fez um workshop inteiro rolou no chão fez tudo o que eu propus para fazer e era aquele corpo que nunca tinha feito isso e aí no final escreveu um e-mail agradecendo, fofo assim, falei nossa, que

bom sabe, de algum jeito isso chegou do outro lado, e, eu sei que ao mesmo tempo que a gente recebeu várias avalanches de ameaças e tal, de vez em quando vem um coraçãozinho, sabe? uma mensagem de apoio né, a gente também viu isso né? (Finger, 2018, informação verbal)<sup>204</sup>.

Wagner: Veio muito, veio muito!(Schwartz, 2018, informação verbal)<sup>205</sup>.

Elisabete: Então acho que também teve essa visibilidade assim de apoio e de pessoas que se aproximaram para ver o que é, de um jeito um pouco mais aberto assim (Finger, 2018, informação verbal)<sup>206</sup>.

A interferência de uma mídia legitimada como a TV Globo, em um programa de um comunicador popular como Pedro Bial, reafirma ainda o lugar de poder dessa indústria da informação sobre as subjetividades, sobre a formação de opinião pública apesar do crescente número de influenciadores em redes sociais, e da negação dos grupos de extrema direita às mídias oficiais. É interessante observar ainda, na fala deles, o reconhecimento dos bons encontros promovidos pela visibilidade resultante da censura e dos ataques. A visibilidade trouxe também manifestações de afeto, admiração e reconhecimento dos seus trabalhos.

Na tentativa de traçar uma cartografia sensível dos conflitos de ideias e experiências às quais esses artistas estiveram submetidos, torna-se ainda mais complexo abordar o problema da visibilidade produzida pela censura. Por um lado, há a dimensão traumática da experiência, o medo, o constrangimento, por outro, há o lugar de resistência que se estabelece pelas redes de afeto no campo das artes e que, por vezes, só conseguem se legitimar quando há uma articulação com meios de comunicação de amplo alcance ou se associando à imagem de grandes artistas.

Depois do que aconteceu com Wagner, ele teve a oportunidade de conhecer pessoalmente grandes nomes da música Brasileira como Caetano Veloso e Chico Buarque, que são também símbolos da resistência política contra o regime militar de 64. No ano seguinte aos ataques, Wagner estava lançando o romance *Nunca juntos mas ao mesmo tempo / Jamais ensemble mais au même temps*, que estava previsto para ser lançado quando os ataques aconteceram. Contudo, ao mesmo tempo, segundo ele, as pessoas não se aproximavam dele para saber do livro, mas das polêmicas. O livro foi também divulgado nas redes sociais pela atriz global Maria Fernanda Cândido. Esse respaldo de celebridades

<sup>204</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

<sup>205</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

<sup>206</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

solidárias a alguns artistas vítimas de ataques, em alguma medida, beneficia a posição desses artistas no campo social e da arte.

Como sinalizou Wagner na entrevista, a visibilidade, ou a fama, não são equivalentes a novas oportunidades de trabalho, pelo contrário, podem gerar uma escassez de propostas de trabalho. No entanto, é importante frisar que a popularidade que o artista Wagner alcançou, por exemplo, pode sim se converter em contratos e mais espaços de atuação, e isso não precisa ser um constrangimento. Pelo contrário, isso pode se tornar uma ferramenta de luta e de abertura de outras portas na vida profissional desses artistas. A repercussão do caso *La Bête* gerou centenas de matérias jornalísticas e artigos que o próprio Wagner concentrou e disponibilizou no seu site. Nos anos que se seguiram aos ataques, Wagner esteve presente em dezenas de encontros para falar sobre o tema da censura, através de convites diversos, com pessoas conhecidas ou desconhecidas.

Wagner Schwartz já vivia entre Paris e São Paulo e tinha sua rede de trabalho principalmente no Brasil. Com os ataques e o governo de extrema direita em vigor, ele perdeu possibilidades de trabalho no seu país, e se sentiu coagido a ficar em Paris, e conseguiu se estabelecer lá, principalmente por meio de residências artísticas. Em uma delas, produziu o livro *A nudez da cópia imperfeita*, lançado no Brasil em 2023 pela editora Nós, onde conta sobre sua experiência com a violência política nos ataques contra *La Bête*. O lançamento da obra no Brasil tem contato com a presença de pessoas públicas entre artistas e intelectuais.

Eu mesma fui selecionada e pude realizar uma residência artística na França em 2022, não apenas por ter um bom currículo artístico e como pesquisadora, mas também, porque meu projeto artístico estava ligado à minha pesquisa de doutorado sobre o tema da censura, das questões políticas no Brasil. Nesse sentido, parece haver um interesse dessas instituições por esse tipo de abordagem política na arte, pode-se dizer que isso se confunde com uma espécie de reparação histórica ou exotização de países de primeiro mundo em relação a países como Brasil.

Já Maikon K. e Elizabeth Figer, conseguiram sair do país por meio de uma bolsa de estudos em uma universidade de arte alemã, destinada a pessoas vítimas de ameaças políticas nos seus países. O Brasil, para esses artistas, tornou-se inviável nos anos do governo Bolsonaro, apesar de Elisabete conseguir manter sua produção ativa no Brasil, mesmo estando distante, Maikon intensificou suas parcerias e projetos em Berlin. Ainda em 2017, Maikon recebeu um pedido de desculpas do governador de Brasília dizendo que a arte dele era bem

vinda na cidade e que ele poderia concluir a obra que foi interrompida pela PM, ele retornou a convite do *Festival Cena Contemporânea* em setembro do mesmo ano.

Um outro aspecto apontado por muitos artistas, que emerge do jogo de visibilidades em relação a censura, é o da censura seletiva, ou a militância seletiva contra a censura. Essa crítica foi abordada por Laís Machado e Diego Alcântara, dois artistas negros do teatro que também entrevistei durante o *IC*. Na ocasião, eles trouxeram o problema da invisibilidade e da censura estrutural fundada no racismo, e de como esse tema não ganha a mesma relevância social como quando surgem vítimas brancas da censura. Considero esse ponto fundamental também para perceber os regimes de visibilidade em que estavam situados as obras que foram atacadas e o alcance que elas tiveram, ou quais corpos estavam ocupando quais lugares quando se tornaram alvos.

Após o ataque terrorista contra o grupo *Porta dos Fundos*, que teve a sede da produtora incendiada depois de fazer um programa com o tema do natal, onde a representação de Jesus Cristo sugere que ele era gay, a atriz Renata Carvalho se posiciona solidária ao grupo, e também aponta para uma espécie de militância seletiva ao afirmar que as situações vivenciadas por ela não tiveram a mesma repercussão e apoio que o *Porta dos fundos*, segundo ela, pelo fato do grupo ser formado basicamente por “homens brancos famosos e sui generis”<sup>207</sup>.

É notório, que alguns anos depois do que aconteceu com a atriz Renata Carvalho, ela conseguiu criar novos trabalhos artísticos e circular em festivais de arte no Brasil e no exterior, tendo se tornado uma atriz ainda mais celebrada no meio artístico. A peça *Manifesto Transesofágico* de Renata Carvalho que também foi publicada como livro foi bem recebida, lotou salas de teatro. E, assim como Wagner, ela fez parte de filmes e documentários importantes sobre os casos de censura como o filme *Quem tem medo?* (2022), dirigido por Dellani Lima, Henrique Zanoni, Ricardo Alves Júnior. Houve portanto, um movimento que partiu dos próprios artistas e do campo da arte, em torno do reconhecimento e acolhimento desses artistas que sofreram ataques e censuras.

Dentre os aspectos contraditórios da visibilidade produzida pela censura num contexto de repressão neoliberal, é de como isso pode ser apropriado pelas próprias estruturas do Estado. Com as instituições políticas também divididas ao meio, ideologicamente, os mecanismos entre a censura e a promoção de artistas censurados se deram ao mesmo tempo.

---

<sup>207</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/porta-dos-fundos-esta-sentindo-um-pouco-da-violencia-que-sofremos-diz-atriz-que-interpretou-jesus-trans-24182966>. Acesso em 24 nov. 2022. e

Esse foi o caso do *Festival Verão sem Censura* que teve sua primeira edição em Janeiro de 2020. Durante a semana do evento tive a oportunidade de conversar com o diretor de espaços culturais da Secretaria Municipal de São Paulo, e um dos organizadores do Festival, Pedro Granato.

Figura 51 - Flyer de divulgação do *Festival Verão sem Censura*



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2020)

Pedro Granato na conversa/intervista defende a ação da secretaria como um posicionamento político a favor da classe artística e contra a censura. E conta que a ação criada pela secretaria municipal de cultura da cidade de São Paulo não foi ideia de uma só pessoa, mas veio como síntese de um conjunto de ações da secretaria que já vinham acontecendo em solidariedade às obras e aos artistas censurados nos últimos tempos (2020). A secretaria tinha como gestor o ativista Alê Youssef, autor do livro *Novo poder: Democracia e Tecnologia*, e a prefeitura da cidade estava sob a gestão de Bruno Covas (PSDB)<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> O que achei bastante curioso do ponto de vista político partidário é que Bruno Covas era vice de João Doria (PSDB), que sempre se posicionava a favor do governo Bolsonaro e contra os artistas (relembrando o episódio em que o então prefeito mandou pintar de cinza muros com grafittos na cidade). Bruno Covas assume a prefeitura de São Paulo quando Doria se afasta para assumir o Governo do Estado, e, curiosamente adota uma atitude inesperada ao se posicionar contra a censura, já que seu partido vinha assumindo um discurso à direita, tendo por exemplo, apoiado o impeachment da presidente Dilma Rousseff, e, em muitos casos, feito campanha pró Bolsonaro.

Considerando a conjuntura político partidária em São Paulo naquele contexto, em que os articuladores do evento eram engajados politicamente mais à esquerda, enquanto a prefeitura era de direita, o evento deu à ver campos de flexibilidade entre o jogo político e as estruturas do Estado. E, o Estado, aliado ao capital, mesmo havendo uma crise de representatividade, ainda tem o poder de legitimar coisas.

De acordo com os dados oferecidos por Pedro na entrevista concedida a mim, houve um aumento significativo de público nos eventos promovidos pela secretaria de cultura nos últimos meses de 2019, bem como também não houve conflitos explícitos ou polêmicas em oposição ao *Festival Verão sem Censura*. Ao que parece, as polêmicas e a censura em torno de obras e dos artistas, teve influência no aumento do público nos espaços de arte. Isso sugere a solidariedade que emerge em períodos de crise, em conflito com a lógica do escândalo produzida pela mídia e grupos partidários.

O sucesso sem polêmicas e a amplitude do festival pode ser também um indicativo de que a tutela do Estado sobre as artes e a cultura garantem uma espécie de respeitabilidade social sobre essas práticas? Embora não tenha um dado qualitativo, apenas quantitativo do público, possivelmente o aumento do público continuou sendo de pessoas já interessadas em arte. E os agitadores da extrema direita, já no poder, não tiveram muito interesse pelo evento.

A segunda edição do festival foi rebatizada de *São Paulo sem Censura* e segundo matéria do Guia Folha de São Paulo o evento não escapou às tentativas de interdição por grupos políticos.

Às vésperas do início do festival, a vereadora paulistana Sonaira Fernandes, do Republicanos, protocolou uma ação para tentar barrar o evento, alegando que haveria caráter político. O pedido foi negado na terça (1º) pelo juiz José Eduardo Cordeiro Rocha, que apontou que era a vereadora que poderia estar incorrendo em tentativa de censura. Para o secretário municipal de Cultura, Alê Youssef, a ação da vereadora só reforça a importância do festival. Coincidemente, o evento acontece dias após as manifestações contra o presidente. "Parte da insatisfação com o governo tem a ver com o tratamento que a cultura tem recebido", diz Youssef. "São processos que marcam o cerceamento da liberdade artística e o ataque contínuo que o setor sofre" (Consiglio; Menon; 2021, s/p.)<sup>209</sup>

Na programação de 2020 havia releitura de peças que foram censuradas, exposição de livros e filmes também censurados pelo regime militar de 1960, além de abranger na programação casos emblemáticos de repressão à artistas contemporâneos internacionalmente

---

<sup>209</sup> Disponível em:

<<https://guia.folha.uol.com.br/passeios/2021/06/festival-sao-paulo-sem-censura-discute-proibicoes-as-artes-com-pecaes-e-debates.shtml>>. Acesso em 10 ago. 2023.

conhecidos como a banda punk feminista da Rússia as *Pussi Riot*. O show foi um dos principais acontecimentos do evento, reunindo centenas de pessoas no entorno do Centro Cultural São Paulo. A banda, que já teve a maior parte de suas integrantes presa pelo governo autoritário de Putin, teve uma presença intensa naquele contexto. A plateia ficava acuada entre a polícia e o desconforto de vizinhos, ambos mostrando-se vigilantes.

O festival como um todo tinha um tom pedagógico, as exposições distribuídas em diferentes regiões, museus, teatros e centros culturais da cidade rememoram as perseguições aos artistas e obras durante a ditadura militar brasileira, bem como proporcionou um espaço para apresentações de obras que haviam sido perseguidas no contexto recente, possibilitando debates em torno do tema da censura, saraus de poesia, entre outras coisas. A dimensão do festival era grande e via-se um público diverso, contudo, em grande parte das atividades as quais pude estar presente, havia poucos jovens e adolescentes em comparação com um público adulto maior de 40 anos. Observei isso com certa curiosidade, como um reflexo do modo como a conexão com um passado mais próximo do que foi a perseguição na ditadura militar, tornava esse público mais presente.

Já em 2022, fui convidada para um evento intitulado *Diálogos sobre gestão cultural*<sup>210</sup>, organizado pela professora Gisele Nussbaumer, para compor uma mesa com o artista e pesquisador Ian Habib e o artista Wagner Schwartz. O objetivo da mesa era debater o tema da censura, mas a ideia inicial era promover perguntas em torno da experiência de Wagner com os ataques sofridos por ele, bem como mediar questões do público. Decidimos, junto a programação do evento, realizar uma conversa, sem colocar toda centralidade na figura de Wagner. A partir dessa abertura, em um dos momentos desse debate, falamos novamente sobre a questão da visibilidade promovida pela censura, de como a censura poderia produzir uma espécie de economia em torno dela. Wagner relembrou a pergunta que tinha feito a ele na entrevista de 2018 e retomou a fala sobre a presença dele no programa do Bial na Globo, de como isso mudou o modo como muitas pessoas se dirigiam a ele. Entre outras coisas, o artista reafirmava não haver necessariamente uma correlação entre visibilidade e fama, oportunidades de trabalho e dinheiro.

---

<sup>210</sup> 8<sup>a</sup> edição dos Diálogos sobre Gestão Cultural promovido pelo Coletivo Gestão Cultural da Universidade Federal da Bahia. Conferência de abertura "O lugar político das artes" com participação do artista Wagner Schwartz e provocação de Isaura Tupiniquim (UFPB) e Ian Habib (UFBA). Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CcDv3MuJnTQ/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRlODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CcDv3MuJnTQ/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFIZA==)>. Acesso em 24 jul. 2023.

Já o Ian Habib, apesar de concordar com o que disse Wagner, diz que também foi vítima da censura, mas que o caso não teve repercussão, de tal forma que nem mesmo o nome dele foi citado nas poucas matérias sobre o caso. Apresento o caso dele a partir da obra *Sebastian* em outra passagem desta tese, com mais detalhes sobre o que aconteceu. Contudo, interessa nesse momento pensar sobre essa invisibilidade do artista que, nesse caso, soma-se ao fato de Ian ser um artista trans, e seu trabalho não estar inserido em contextos de maior visibilidade. A sua fala revelava um descontentamento com aquela condição, posto que, se invisível mesmo quando atacado ou vítima da censura política e institucional, ele não tinha nem mesmo ferramentas de defesa mais consistentes, a possibilidade de reparação era ainda mais improvável sem visibilidade midiática.

Entretanto, a experiência vivida por ele fez com que o artista investisse ainda mais no seu projeto MUTHA - Museu Transgênero de História e Arte<sup>211</sup>, espaço pensado para preservação, pesquisa, mas também de tecnologias transformacionais. A relação com o âmbito pedagógico e artístico, no caso de Ian, se torna um vetor micropolítico de continuação do enfrentamento das forças repressoras que se dão muito antes e de diferentes maneiras contra os corpos trans, independentemente de haver ou não um governo autoritário e a perseguição legitimada contra os artistas.

Essa questão da visibilidade ou invisibilidade de artistas que tiveram suas obras censuradas, ou foram perseguidos, parece ser mais embarçosa no contexto atual do que nos anos de chumbo no Brasil. Embora naquele período o clima fosse muito pesado e a possibilidade de perseguição política e da tortura fossem iminentes, artistas que tiveram suas obras censuradas, em alguns casos, tinham também um maior alcance dessas mesmas produções. Para citar ao menos uma referência nesse sentido, lembremos da capa do disco de *Índia* (1973) de Gal Costa que destacava o quadril da artista vestindo apenas uma tanga vermelha e franjas de saia de palha, que teve a venda do LP proibida pelo regime:

Na semana do lançamento do disco, Roberto Menescal, à época diretor da gravadora Polygram, foi intimado pela censura, que não liberaria o LP para a circulação por causa da capa e das outras fotos do encarte, em que Gal aparece de seio de fora. A saída de Menescal foi fazer uma capa com um plástico azul que encobrisse a original. Foi a primeira vez que um disco saiu com uma embalagem lacrada, o que despertou a curiosidade do público e impulsionou as vendas de *Índia* (Moura, 2020, s/p)<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> MUTHA - Museu Transgênero de História e Arte. Disponível em: <<https://mutha.com.br/>>. Acesso em 19 out. 2023.

<sup>212</sup> Disponível em: <<https://casanaturamusical.com.br/a-capa-de-gal-costa-censurada-pelo-regime-militar/>>. Acesso em 19 out. 2023.

Os burburinhos gerados em torno de obras e artistas censurados, de modo geral, produz curiosidade sobre aquele conteúdo "proibido". Alguns poucos artistas expostos à violência política puderam construir alianças que constituem valor simbólico, ofertadas pelo próprio campo (artistas renomados que apoiam e mediatizam nomes antes restritos a um circuito hermético da arte contemporânea), e por instituições nacionais ou internacionais (o exílio em outros países através de programas de acolhimento de pessoas em situação de risco político em seus países). Esse aspecto não diminui o fato desses artistas terem sofrido sobremaneira com a violência dirigida a eles, de terem suas vidas ameaçadas, e o apoio que veio para alguns deles por meio de programas e instituições estrangeiras são, de fato, uma ajuda fundamental quando esses artistas se encontram sem trabalho e vulneráveis em seus países de origem.

Certo constrangimento em relação aos possíveis "benefícios" provenientes da visibilidade produzida pela censura ocorre pela carga moral que se impõe sobre a experiência da censura, pois se tratando de algo aterrorizante para aqueles que prezam pela liberdade, e pela necessidade de preservar o entendimento comum, dicotômico e pouco complexo entre o que é bom ou ruim, entre tristeza ou alegria, parece aberrante que alguém consiga rir ironicamente de uma situação de violência, a condição de vítima pode ficar abalada nesse lugar. Contudo, ao longo dos últimos anos foi possível ver como os artistas, intelectuais e políticos, criaram modos de lidar, criar e falar sobre essas experiências desde uma perspectiva que compreenda as contradições e complexidades desse tema.

#### **4.5 A censura nas ruínas do neoliberalismo à brasileira**

O ataque às artes no Brasil se intensificou com as campanhas eleitorais à presidência do candidato de extrema direita Jair Messias Bolsonaro. Esse processo estimulou uma série de linchamentos virtuais, processos e censuras contra profissionais do campo da cultura. A arte assim como os movimentos minoritários e os partidos políticos de esquerda, tornam-se vulneráveis às manipulações de um projeto político que une neoliberalismo e autoritarismo. Essa relação, entre neoliberalismo e autoritarismo enquanto estratégia política, é desenvolvida pela autora estadunidense Wendy Brown no livro *Nas ruínas do neoliberalismo*, publicado no Brasil em 2019.

Tomando como base para sua argumentação as críticas de Friedrich Hayek à social democracia<sup>213</sup>, bem como as prescrições de Milton Friedman e dos ordoliberais, Brown fará uma análise dessas perspectivas a fim de compreender a utopia neoliberal em ruína, posto que, ameaçada pela justiça social dos Estados-Nação e pela perda de soberania do homem branco e dos valores tradicionais. Condição que corrobora com o desmonte da democracia, já desejado por esses intelectuais, e que permite, para manutenção de tal projeto e sua permanência, a instauração de um liberalismo autoritário.

Havia para os neoliberais uma preocupação com a desmassificação, a desproletarização. O indivíduo deveria tornar-se um empreendedor de si mesmo, e a família deveria ser fortalecida para ser a base de sustentação desse regime competitivo, e não o Estado, pois o Estado, para os neoliberais, deveria ser apenas um regulador desse jogo baseado na economia. O âmbito da moralidade tradicional se justifica nessa abordagem porque, para eles, havia um entendimento de que as leis e normas de conduta entre os indivíduos se davam naturalmente e não por uma imposição política externa.

No livro, Brown (2019, p.36) diz que "a democracia é o mais fraco dos trigêmeos nascidos da modernidade europeia ao lado dos estados nação e do capitalismo", e que o ataque neoliberal ao social é fundamental para gerar uma cultura antidemocrática. Assim, "a alternativa de Hayek ao planejamento, ou, à justiça administrados pelo Estado, não é, como se diz comumente, o capitalismo de livre mercado. Em vez disso, a moral e o mercado juntos geram uma conduta evoluída e disciplinada para criar e sustentar a ordem ampliada" (Brown, 2019, p. 44). Ela sugere ainda as quatro maneiras pelas quais o neoliberalismo corrói a sociedade:

Epistemologicamente, o desmantelamento da sociedade envolve a negação de sua existência [...] Politicamente, privatização do Estado social [...] Legalmente, envolve o manejo de reivindicações de liberdade para contestar a igualdade e o secularismo [...] Culturalmente implica a "desmassificação" no sentido ordoliberal que visava combater a proletarização por meio da empreendedorização (Brown, 2019, p. 48).

Assim, com o indivíduo fragilizado, a família aparentemente em extinção e, à medida que a esquerda busca tornar visíveis as forças sociais da diferença, a direita zomba desse projeto, reduzindo a luta por direitos à modos de censura e coerção das liberdades individuais. "Desnaturalizadas até seu núcleo, as versões neoliberais das unidades individuais e familiares

---

<sup>213</sup> Segundo Brown, "De todos intelectuais neoliberais, foi Friedrich Hayek quem criticou de forma mais sistemática a noção de social e de sociedade e ofereceu a crítica mais sólida à social-democracia" (Brown, 2019, pg. 41).

podem acabar se mostrando mais fortes do que quaisquer interações anteriores” (Brown, 2019, p. 51).

O resultado de mais de quarenta anos de política neoliberal se exprime por meio do niilismo e da dessublimação repressiva articulada no campo dos afetos. Embora não desenvolva essa dimensão da afetividade produzida pelo neoliberalismo, Brown oferece uma análise coesa a partir de Nietzsche, Foucault e Marcuse acerca da degradação do valor dos valores. Para ela, o lado *economicizante* do neoliberalismo adicionou força e acelerou o niilismo de nossa era. A partir de Marcuse, o qual faz uma análise freudiana que antecipa os sintomas do neoliberalismo, Brown (2019) identifica que a consciência, entendida como coação das energias instintivas, foi transposta à vontade de potência, resultando em menos consideração ética e política em geral.

O sujeito desobrigado da consciência e compreensão social impõe o que parece liberdade, mas apoia a dominação. Esse aspecto fica explícito no Brasil: com grupos que exaltam a volta da ditadura militar em nome da liberdade, como se sofressem com a censura de não poderem manifestar sua intolerância ou preconceito. Para Marcuse, o mercado torna-se o princípio da realidade e verdade moral, o capitalismo torna-se necessidade, autoridade e verdade. Destituído de valores implicados ao bem social, com base nas diferenças e na isonomia de direitos, o sujeito recorre às dimensões autoritárias e religiosas para afirmar sua existência. Se, para Nietzsche, essa crise estaria ligada a perda de Deus, para Brown é a perda da própria noção de humanidade. A “liberdade desenfreada e inculta” de uma:

humanidade sem projeto senão vingança”, faz com que a própria moralidade regida. Com isso, “a grosseria e rompimento das regras de Trump, longe de estarem em desacordo com valores tradicionais, consagra a supremacia branca (Brown, 2019, p. 214).

E continua:

Essa política do ressentimento emerge dos indivíduos que historicamente dominam quando sentem tal dominação em declínio” (Brown, 2019, p. 215). E, com a vida pública privatizada, produzindo desigualdade, um quadro de valores emerge do ressentimento, ou seja: “se os homens brancos não são donos da democracia, então não haverá democracia” (Brown, 2019, p. 220). Esses seriam os investimentos afetivos do neoliberalismo.

Feridos pela razão neoliberal e com o horizonte perdido do Estado-Nação em consequência da globalização, somados à ascensão do digital que gera uma outra forma de sociabilidade, o homem branco afirma sua soberania entre mercado e tradição moral, mesmo

que esse último seja até mesmo o seu espaço de transgressão. Mesmo as diversas atitudes, condenáveis pela moralidade cristã, de líderes políticos como Trump e Bolsonaro não são condenadas porque, além de afirmarem a posição do poder masculino legitimadas socialmente, para muitos, já não faz diferença, porque há uma perda de referência dos valores e a descrença na política enquanto espaço de debate e regulação social.

Embora Brown (2019) não dê ênfase ao modo como as novas formas de comunicação estão a serviço desse projeto neoliberal, no livro *Os engenheiros do caos* de Giuliano Da Empoli, o autor sinaliza o fato de como pessoas desconhecidas tiveram um papel fundamental para alavancar campanhas de plutocratas e autoritários por meio das novas tecnologias e *fake news*. O experimento desse sistema, que segundo o autor se inicia na Itália, demonstra que é com base em conteúdos populares, visíveis, aparentemente apolíticos que se cria uma engenharia de desinformação, mobilizando diversas pessoas já descrentes da política porque vulnerabilizadas pela racionalidade neoliberal.

Esse aparato que contribuiu com a ridicularização das esquerdas, as quais “ainda busca tornar visíveis as complexas histórias e forças sociais que reproduzem a superordenação e a hegemonia masculina branca” (Brown, 2019), é categoricamente o recurso técnico mais eficiente para o avanço das forças antidemocráticas produzidas pelas ruínas do neoliberalismo. Os resquícios afetivos foram ativados pelas direitas promovendo o declínio não só da democracia, mas dos valores que garantiriam a justiça social. Essa conjuntura, conclui Brown (2019), pode se tornar cada vez mais perigosa.

A distorção da ideia de liberdade de expressão, que promove discursos de ódio no Brasil, foi usada constantemente pela extrema direita como direito à liberdade individual e de opinião. Contudo, o Artigo 19 da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* que determina que: “todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão”<sup>214</sup> - foi um conceito desenvolvido historicamente para proteger as populações contra governos autoritários e, no entanto, vem sendo usada no Brasil para corroer o processo democrático.

Defender atos de violência como a tortura não pode ser considerado liberdade de expressão. O caso do Deputado Daniel Santos condenado por fazer críticas ao Supremo e defender o AI5. Outra situação que ilustra esse problema é o caso do blogueiro militante

<sup>214</sup>

Disponível

em:

<<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/novembro/artigo-19-deve-ser-humano-tem-direito-a-liberdade-de-expressao-e-opiniao-1>>. Acesso em 14 nov. 2022.

bolsonarista Allan dos Santos que foi condenado pela 1ª Câmara Criminal do Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul (TJ-RS) por calúnia contra a cineasta Estella Renner, da *Maria Farinha Filmes*. Em um vídeo no canal Terça Livre, Allan Santos fez comentários sobre a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença*, realizada em Porto Alegre pelo Santander Cultural, em 2017. Ele insinuou que a cineasta estimulava o consumo de drogas por crianças e diz na transmissão:

Está aqui, ó... Maria Farinha Filmes, Estella Renner... Não estou brincando... Veja com seus próprios olhos. Esses filhos da p\*\*\* ficam querendo botar maconha na boca dos jovens. P\*\*\* que pariu... Querendo ensinar isso para criancinha. Tudo isso aqui é o que está por trás do Santander Cultural, quando eles fazem zoofilia, pedofilia... (Santos, 2017. Informação verbal)<sup>215</sup>.

Os discursos de ódio da extrema direita se manifestam como uma verdade moral contra supostas transgressões presentes na arte. Contudo, esses sujeitos são eles próprios transgressores no sentido de testar os limites das instituições. É com essa ideia de verdade moral que os ataques contra artistas ganham o apoio da sociedade civil. A instrumentalização de grupos políticos, de evangélicos ultraconservadores e *influencers* digitais, alimentam a opinião pública. É através da produção do 'pânico moral' e de ideias baseadas no desejo de eliminação do outro que o radicalismo político de direita se forjou na sociedade brasileira nesse contexto.

Com o estabelecimento de organizações de imposições de regras, a cruzada torna-se institucionalizada. O que começou como uma campanha para convencer o mundo da necessidade moral de uma regra torna-se finalmente uma organização dedicada à sua imposição. Assim como movimentos políticos radicais se transformam em partidos políticos organizados, e seitas evangélicas vigorosas se tornam denominações religiosas moderadas, o resultado final da cruzada moral é uma força policial (Becker, 2008, p. 160).

Assim, testemunhamos o aparelhamento das forças do Estado engajadas no jogo político reacionário, o uso da máquina pública para fins ideológicos, religiosos, foi intensamente utilizado pelo governo Bolsonaro, mas antes disso, a polícia, por exemplo, alinhada, em parte, ao governo, protagonizou diversas atitudes de abuso de autoridade contra artistas como foi o caso do performer Maikon K.

---

<sup>215</sup>

Disponível

em:

<<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/allan-dos-santos-e-condenado-a-um-ano-e-sete-meses-de-prisao-por-calunيا/>>. Acesso em 31 out. 2022.

A criação constante de polêmicas fez parte da violência de Estado contra a arte e os artistas, e de modo mais amplo, contra a democracia no governo Bolsonaro. Um dos exemplos mais nefastos e explícitos desse processo de ataque às artes e à democracia, foi o discurso do ex. Secretário especial de cultura Roberto Alvim, baseado em referências nazistas. Roberto Alvim havia emulado um discurso proferido pelo ministro de propaganda da Alemanha Nazista.

Roberto Alvim - “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional, será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada” (Alvim, 2020, informação verbal).

Joseph Goebbels - “A arte alemã da próxima década será heróica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande páthos e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será nada” (Portal G1 apud. Goebbels, 2020, s/p)<sup>216</sup>.

Alvim foi afastado do cargo, logo depois da grande repercussão negativa do vídeo na comunidade judaica e nas redes sociais. O pronunciamento que tinha por finalidade apresentar um prêmio destinado às artes se tornou uma ameaça pública aos artistas no sentido de determinar a forma ideal de arte daquele governo, exaltando um dos sistemas políticos mais violentos da história da humanidade. E, o que mais esperar de um governo que ganhou popularidade e foi eleito se posicionando publicamente contra o Estado democrático e a favor da tortura e da ditadura<sup>217</sup> militar? Todas as atitudes performadas pelo então presidente do país, legitimam ações como a de Roberto Alvim, dentro e fora das instituições do Estado. No contexto de ascensão da extrema direita brasileira, o absurdo ganhou forma do ordinário, e a exceção virou regra.

Segundo Mbembe, “o Estado pode por si mesmo se transformar numa máquina de guerra” (2018, p. 54). Essa máquina, aqui no Brasil, opera não apenas no extermínio de pessoas pobres, periféricas e indígenas, mas também em comunhão com os novos recursos de comunicação na criação de conflitos sociais. Ela produz uma política fundamentalmente transgressora, uma vez que o Estado goza de uma espécie de soberania sob os limites da lei e da ética.

<sup>216</sup> Trecho retirado de matéria do G1. "Secretário nacional da Cultura, Roberto Alvim faz discurso sobre artes semelhante ao de ministro da Propaganda de Hitler" (17/11/2020). Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/17/secretario-nacional-da-cultura-roberto-alvim-faz-discurso-sobre-artes-semelhante-ao-de-ministro-da-propaganda-de-hitler.ghtml>>. Acesso em 24 nov. 2023.

<sup>217</sup> Me refiro aqui à sessão de impeachment da presidente Dilma, em que Bolsonaro homenageia o torturador Brilhante Ustra.

Ainda segundo Mbembe, se referindo a perspectiva da transgressão e da soberania a partir de Georges Bataille, a “Política, nesse caso, não é o avanço de um movimento dialético da razão. A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite” (Mbembe, 2018, p.16). Nesse sentido, o uso da violência como censura que acusa a arte de transgressão é a própria transgressão no seu aspecto negativo, já que no Estado o direito de matar e violentar pode ser legitimado, quando em outras esferas da vida social isso seria equalizado de outra maneira.

Agentes do Estado estiveram empenhados em interferir em setores da cultura, como aconteceu com a Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Quando o presidente diz que os filmes devem passar antes por uma equipe avaliadora aliada ideologicamente ao governo, ele está tentando promover a censura. Quando suspende editais, dificulta os trâmites para liberação de recursos de projetos aprovados, e o secretário de cultura tenta interferir em órgãos que sempre tiveram autonomia, como a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), a fim de selecionar obras de modo a eliminar àquelas críticas ao governo, ou que tivessem nudez.

E essa dimensão se estende ainda com a produção da autocensura por parte de instituições que utilizam a lei de isenção fiscal para apoiarem a cultura, como aquelas ligadas a bancos e marcas, como CCBB, Santander, Itaú Cultural, Caixa Cultural, etc. O sociólogo Howard Becker (2008) diz que:

As cruzadas morais são em geral dominadas por aqueles situados nos níveis superiores da estrutura social - significa que eles acrescentam ao poder que extraem da legitimidade de sua posição moral o poder que extraem de sua posição superior na sociedade (Becker, 2008, p. 155).

Acontece que no Brasil há uma diferença significativa entre a elite econômica e uma burguesia culta. A elite brasileira que patrocinou as cruzadas está mais preocupada em manter a distinção social por meios capitalistas, e só empreende uma moralidade tradicional quando percebe que esse pode ser um caminho para manutenção do seu lugar de poder. A moralidade empreendida nesse contexto é uma transgressão baseada na mentira e na intolerância às minorias, mas que ainda é capaz de cooptar os mais pobres por meio do discurso populista. Becker descreve o cruzado como “fervoroso e probo, muitas vezes hipócrita” (2008, p. 153).

"Há uma espécie de retorno do recalcado na razão neoliberal – uma erupção feroz das forças sociais e políticas a que os neoliberais de uma só vez se opuseram, subestimaram e deformaram com seu projeto desdemocratizador" (Brown, 2019, p. 220), isso explica, em

parte, a ascensão dos movimentos de extrema direita contemporâneos, que recorrem a uma tradição moral aliada ao neoliberalismo como forma de manutenção das hierarquias tradicionais contra o alcance do poder político democrático.

#### **4.6 Censura estruturante de práticas e representações simbólicas**

Num pequeno texto intitulado *La censure*, Pierre Bourdieu (1977) discute a censura a partir de uma perspectiva estruturante das práticas, as quais respondem a um conjunto de representações simbólicas que só podem ser lidas hermeneuticamente quando observadas como uma produção entre outras de um sistema como um todo. Para ele uma expressão 'qualquer' já é um processo de eufemização próprio de um conjunto de limites relativos a um campo. Bourdieu diz ainda que:

[...] se a história da arte ou a sociologia da arte são tão atrasados, é porque o discurso artístico conseguiu com sucesso impor sua própria norma de percepção, é um discurso que diz: ‘trate-me artisticamente’, ‘trate-me como uma finalidade sem fim’, ‘trate-me como forma e não como substância’ (citando Saussure)<sup>218</sup> (Bourdieu, 1977, s/p).

Esse aspecto empregado pela arte faz com que toda interdição sobre um campo que a princípio pode não ter limites, se imponha como uma violência simbólica mais radical do que em outros campos, uma vez que, para o autor todo discurso é uma violência simbólica produto de mediações eufêmicas.

Esse modo de abordar a censura, aparentemente reducionista como o próprio autor sinaliza no texto, se impõe como uma problemática de âmbito macro, e nos coloca diante de tramas sociais históricas que envolvem a linguagem, as ações, a construção de espaços físicos e urbanos, enfim, sugere uma análise um pouco mais sistemática sobre a produção de regras nos contratos sociais.

[...] a pior violência é aquela que interrompe o fluxo de informação. [...] Em 1988, uma publicação importante a este respeito chamada *Censorship and Silencing, practices of cultural regulation*, editada por Robert C. Post, reuniu artigos de vários autores para discutir o que seria a ontologia da censura e das estratégias de poder. O que é salientado em alguns dos principais textos

---

<sup>218</sup> “Si l’histoire de l’art et la sociologie de l’art sont si arriérées, c’est que le discours artistique n’a que trop réussi à imposer sa propre norme de perception: c’est un discours qui dit: “tritez-moi artistiquement”, “tritez-moi comme une finalité sans fin”, “tritez-moi comme forme et non comme substance” (c’est Saussure qui parle)” (Bourdieu, 1977).

(Schauer, 147-168) é que não existiria uma ontologia especificamente da censura, uma vez que ela está embrenhada em todas as ações. Ou seja, há uma capacidade de censura e silenciamento em toda ação e não apenas nos casos mais evidentes. A proposta de Schauer é a de que o ato de censura não emana exclusivamente do aparato regulatório do estado político e dos centros de poder (econômico, por exemplo), mas também das ações cotidianas da vida social. [...] a operação da censura e os atos de violência se anunciam muito antes de serem percebidos em ações específicas. Ontologicamente, estão atados a todas as ações e à gravidade de seus micro-movimentos na sociedade (Greiner, 2010, p. 88).

A noção de campo de Pierre Bourdieu é estratégica para pensar as especificidades e os regimes de interação entre Arte e Estado. Analisar a arte como campo desmistifica sua existência como superior às outras áreas, ela se apresenta como parte indissociável de disputas sociais exteriores a ela. O que observamos nesse contexto de modo bastante acentuado é o campo da política estimulando as disputas dentro do campo da arte, dando a ver as fragilidades e relações de força nesse campo.

Os capitais simbólico, cultural e econômico como divisão determinante das disposições e do *habitus*, mostram-se pertinentes na análise qualitativa das implicações entre Arte e Estado no contexto brasileiro em que se situa a pesquisa. O conceito bourdieusiano de distinção aponta para ideia do saber como forma de poder, quando afirma que as desigualdades sociais não se dão somente pela desigualdade econômica, mas pela desigualdade de acesso à distribuição de bens simbólicos ou de capital cultural, entendimento que supera a divisão de classes marxista.

A distinção na arte, do ponto de vista de uma autonomia relativa dos campos, das disposições ou configurações entre os artistas e os meios de distribuição da sua produção, se caracteriza como um capital simbólico. Através do prestígio, o artista consegue maior ou menor mobilidade tanto no campo, como nas relações que se estabelecem em outros campos, sendo a implicação entre os campos inerente a um modelo social compartilhado. Compõe-se assim, níveis de subordinação entre sistemas de controle, por exemplo, quando o acesso aos bens simbólicos é escasso no seio familiar e as estratégias de governo limitam os acessos aos bens simbólicos (formação escolar e acadêmica, políticas públicas, etc.), a capacidade de mobilidade social de alguém entre os campos torna-se também limitada.

O próprio Bourdieu também questiona o saber estabelecido como legítimo, quando 'a alta cultura', como um bem simbólico, garante um modelo de distinção e se torna uma forma de colonizar o conhecimento. Esse debate se atualiza entre as teorias pós-coloniais e as artes que, em relação a uma hegemonia (branca e eurocêntrica), produzem estratégias para criação

de uma outra perspectiva de mundo baseada em valores que atendam à multiplicidade de saberes, a exemplo das cosmovisões ameríndias.

É possível considerar que, até mesmo para tornar-se alvo de um ataque ou de censura, seja necessário fazer parte de um circuito de visibilidade que garanta, de alguma maneira, tanto a visibilidade por parte de quem censura ou ataca como da extensão de apoio social às vítimas consideradas legítimas no campo.

No caso dos ataques vividos pelos artistas brasileiros, a mediação de instituições de arte ficou muito evidente. Sendo por vezes vítima, por vezes omissa em relação aos ataques, elas são responsáveis pela afirmação do que é ou não digno de estar em determinado circuito de visibilidade. Podemos então pensar que esse momento tenha tornado mais visível os níveis de visibilidade e invisibilidade entre o campo da arte e o campo social? Por essas e outras questões torna-se imprescindível ter como premissa uma sociologia que considere a complexidade dos campos em relação constante, principalmente num momento de crise político-ideológica.

A socióloga francesa Nathalie Heinich (2008), ao apresentar um estudo sobre a formação da sociologia da arte como disciplina, oferece alguns caminhos interessantes para pensar a construção do imaginário social da figura do artista que, de algum modo, atravessavam as perspectivas teóricas produzidas sobre a arte. Para ela, "o imaginário do artista não está menos intimamente ligado ao status ou à identidade efetiva dos criadores, cujas mutações estão presentes na história das estruturas que organizam sua atividade" (Heinich, 2008, p. 56). Num paralelo com o problema atual, talvez seja possível observar como isso tem implicações diretas no modo como a política pode se apropriar desses imaginários para agir contra ou a favor da arte.

No caso do contexto desta pesquisa, há a evidência de que os ataques contra os artistas, se estabeleciam por se tratar de uma ameaça ideológica. Nesse sentido, o artista<sup>219</sup> é tido como um rebelde (comunista), sua figura pode ser também associada à imagem do vagabundo, daquele que vive às custas do Estado, argumento muito comum entre figuras que consideram a arte supérflua, inútil, um gasto extra para o Estado.

O trabalho de Heinich, em alguns aspectos, reforça as teorias de Bourdieu sobre arte como campo, de reconhecimento, ou mediação, por exemplo, algo que pode ser interessante para discutir os processos de visibilidade nesse circuito entre artistas que sofreram algum tipo de ataque e/ou censura contra eles e suas obras nesse período. Quando uma artista negra ou

---

<sup>219</sup> Normalmente os não famosos (que estão fora de um circuito midiático televisivo).

transgênero fala em censura estrutural relativa ao racismo ou em militância seletiva, ela questiona o modo como a visibilidade em torno dos casos de censura expõem problemáticas das estruturas sociais e a disposição da arte com seus regimes de visibilidade nessas estruturas. Explicitam portanto, a implicação entre arte e Estado, e os usos políticos da censura e da arte enquanto potência mediadora e revolucionária na esfera pública.

#### **4.7 Censura estruturante na experiência de artistas negros: entrevista com Laís Machado e Diego Araúja.**

*Liberdade é não ter medo!*

(Nina Simone)

No período em que me preparava para realizar as entrevistas no *IC Encontro de Artes* em 2018, eu havia trancado o doutorado para viajar com o espetáculo *Desastro*, de Neto Machado, no Palco Giratório do SESC. Esse contexto me colocava num lugar de dispersão em relação à pesquisa acadêmica, principalmente pelo fato de o programa de pesquisa onde desenvolvo o doutorado ser em outra área e eu não saber muito bem como me movimentar em termos conceituais. Então, observo hoje, que houve uma imaturidade da minha parte naquele momento no sentido de pensar, de forma mais complexa, as dimensões que o tema da censura produz em termos de classe, raça, gênero, e, para além do que foi a ditadura militar, acessada por mim através da história (contada de modo quase romantizado), e a experiência com os casos de censura e perseguição que eclodiram no país.

Considero ainda, essa imaturidade como um privilégio de pessoa branca, cisgênero, que embora pobre, sensível e atenta às lutas sociais, pode não ver o evidente. Isso ficou explícito para mim quando, conversando com os organizadores do evento, definimos quais grupos ou pessoas da programação eu iria entrevistar nesse contexto que eles abriram para acolher minha pesquisa. Eu havia falado que meu interesse era principalmente entrevistar os artistas do espetáculo *Domínio Público*, os quais eram os mais vizibilizados pelo contexto de censura, e a produtora *Dimenti*, que também foi alvo de perseguição depois da apresentação de *La Bête* de Wagner Schwartz no *IC* do ano anterior, um mês antes das polêmicas envolvendo a obra no Museu de Arte Moderna - SP. Contudo, os programadores, que são também amigos, sugeriram realizar entrevistas com mais artistas da programação, como o elenco da peça *Quando quebra queima* (*ColetivA Ocupação* - grupo formado por estudantes

secundaristas que participaram das ocupações nas escolas em São Paulo entre 2015/2016), e a artista Talita Andrade (Talibã) que naquele contexto ainda assinava a arte do festival com sua obra *Luto*.

Eu observei que não havia o nome da peça *Quase Ilhas* dos artistas Laís Machado e Diego Araújo, no entanto, não questionei porque considerei que eles não haviam sido alvos de ataques recentes, nos moldes como essas interdições vinham acontecendo, e que os diretores do festival, compreendendo a minha demanda, não colocaram o nome deles. Entretanto, mesmo Talita ou a *ColetivA Ocupação*, apesar de não terem sofrido algo semelhante ao que aconteceu com a maioria dos casos que apresento na pesquisa, os quais esboçam as estratégias tencio-políticas na censura recente, tinham em comum uma produção artística abertamente ativista de experiências com a violência policial. Talita, uma pessoa não binária, lésbica e feminista que mesmo antes daquele contexto era perseguida pela polícia quando grafitava nas ruas de Salvador, e o grupo da peça *Quando quebra queima*, que emerge partir dos confrontos com a polícia e o governo de São Paulo durante a ocupação das escolas. Então, de fato, não me questionei muito sobre a realidade dos artistas da peça *Quase Ilhas* no que tange o problema da censura atual e confiei também na escolha dos curadores do evento.

Assim, depois de alguns dias, faltando pouco tempo para o início do Festival e já com o material gráfico impresso e divulgado, Laís e Diego (diretores da peça *Quase Ilhas*), entraram em contato com os diretores do festival para conversar sobre a ausência deles na programação das entrevistas e demonstrando interesse em aproveitar a ocasião para sugerir um outro recorte sobre o tema da censura relacionado à invisibilidade e à censura estrutural como condições que atravessam o fazer artístico e a existência de pessoas/artistas negras. Prontamente aceitei o recorte, não sem algum constrangimento por não ter pensado nessa dimensão tão importante que é, na verdade, a base para que ocorram ações censórias, ou seja: o preconceito às minorias, aos dissidentes.

Já havia um recorte previsto na minha pesquisa em torno da visibilidade produzida pela censura, e isso aparecia no meu questionário: ou seja, o modo como artistas censurados passaram a ser mais conhecidos em outros contextos e circuitos intelectuais, artísticos e midiáticos do país. Apesar de reconhecer também que a censura estava sempre interligada ao discurso de ódio às minorias, de maneira geral, eu estava com o foco nos casos recentes, e não na dimensão conceitual e histórica da censura na experiência de pessoas negras. Não considerei as possíveis contribuições que esses dois artistas negros de Salvador trariam sobre a invisibilização das poéticas de artistas negros como processo de censura estrutural

independente de regimes ditatoriais, mas como resquício colonial, e como essa dimensão colocava mais luz sobre um dos aspectos trazidos por mim no projeto de doutorado que ficou esquecido.

Tratava-se de pensar o "paradigma do artista como etnógrafo" (um desvio do sujeito definido em termos de classe para um sujeito definido por implicações identitárias) proposto pelo crítico de arte Hal Foster, como um dado emergente no campo das artes do corpo no Brasil. Esse paradigma está em consonância com a ascensão dos movimentos identitários em âmbito acadêmico e político fomentada a partir da ascensão da extrema direita, entendendo esse processo como uma reação dos grupos de poder à emancipação das minorias. Entretanto, esse aspecto tinha deixado de ser o foco, começou a ficar ofuscado pelo aspecto da recorrência da dança e da performance como alvos da censura, a imagem dos corpos, a nudez, as manifestações da extrema direita.

É evidente que o racismo é um dos pilares da produção da censura. No contexto recente, não havia como ignorar o assassinato da vereadora Marille Franco como um marco, um anúncio da força reacionária que se legitimava na política brasileira e se movia no sentido de silenciar outras vozes. Essa condição atroz, que tornou-se apenas um dos assuntos entre tantos outros produzidos nesse período, tratado de forma amena no conjunto do que muitos chamaram de "guerra de narrativas" ou "guerra cultural", fez parte da estratégia elementar desses grupos que é a banalização da violência contra pessoas pobres, negras, periféricas e que, depois com a pandemia da Covid-19, tornou-se generalizada, como banalização da vida.

Esta condição expressa o que afirma Mbembe (2022) sobre a função dos poderes contemporâneos de fraturamento, fissuração e esgotamento os quais têm produzido "a universalização da condição negra, o devir-negro de uma enorme parcela de uma humanidade atualmente confrontada com perdas excessivas e com uma profunda síndrome de esgotamento das capacidades orgânicas" (Mbembe, 2022, p. 15). Em todo esse tempo, a produção massiva de informações, desinformações, o poder ilimitado da tecnologia digital à serviço dessas forças, produzia um esvaziamento de sentido, um apagamento da memória, não pela falta, mas pelo excesso.

Tendo em vista a contribuição intelectual dos artistas Laís Machado e Diego Araúja sobre a implicação das relações de poder sobre a existência de pessoas negras como um processo de censura estrutural, colonial, baseado sobretudo no abuso e expropriação material e simbólica dessas vidas, decidi por compartilhar a entrevista feita com eles, praticamente de modo integral. Diferente da estratégia metodológica utilizada com outras entrevistas na escrita

da tese, onde pude usar trechos de falas em diferentes tópicos, aqui, optei por transcrever quase que por completo a fala do artistas com poucas intervenções minhas, porque identifico nessa entrevista em específico um conjunto de informações experiências, conceituais e históricas que serão melhor compreendidas se colocadas em sequência, são falas co-implicadas que referenciam falas anteriores.

Por exemplo, no começo, quando Diego Araúja começa a falar da obra *Quase Ilhas*, o leitor pode se perguntar onde está o tema da censura, ou em que momento um fato específico vai se apresentar. De fato, isso não se dá imediatamente, mas sustenta toda argumentação que emerge na sequência, quando Laís Machado começa a tecer críticas sobre o modo como os debates recentes sobre censura ignoram a dimensão da experiência negra com a censura como um elemento constante na formação desses sujeitos, os processos de apagamento de memórias e a importância na construção e manutenção da memória.

A partir da experiência pessoal, os artistas refletem macroestruturas históricas, epistemológicas e políticas que envolvem a nós todos. Grada Kilomba, artista, psicanalista e intelectual portuguesa demanda "uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico" (Kilomba, 2019, p. 58), porque não há discurso neutro e cada um parte de um contexto específico de fala. Nesse sentido, o conteúdo desta entrevista<sup>220</sup> marca um traço diferencial importante, no que tange a perspectiva primeira desta pesquisa interessada em evidenciar, através da fala dos artistas, seus pensamentos e modos de ver o mundo e fazer arte, um contraponto à discursividade fascista exaltada no país.

Eu sou Diego Pinheiro, diretor da obra *Quase Ilhas*. Ela parte de duas motivações minhas, que me inquietam. Há mais ou menos dois a três anos faço uma investigação ligada ao tempo, e, ao tempo ligado à corpos negros, a performatividade negra, e também uma pesquisa que faço pessoalmente, mas que demorei muito de entender ela também, que integrava a investigação do tempo, que era a ancestralidade negra de minha família Araújo, a origem Araújo é ligada a uma árvore do mesmo nome, foi então que eu descobri que essas duas coisas se entrelaçavam e se completavam nesse entendimento de tempo e memória afrodiáspórica ligada a performatividade negra, de maneira geral, não só nas artes do corpo, mas em outras linguagens artísticas também, né... Tem um movimento muito forte ligado a essas memórias principalmente pessoais e que se soma no entendimento de memória da afrodiáspora brasileira Latina. Então *Quase Ilhas* parte dessas memórias minhas, pessoais, de minha família materna descendente de negros da etnia Ijexá... Vou passar para Laís (Pinheiro, 2018, informação verbal).

---

<sup>220</sup> A entrevista está disponível em: <[https://youtu.be/rYXF\\_u0xvTQ](https://youtu.be/rYXF_u0xvTQ)>. Acesso em 23 dez. 2023/

Então, eu sou Laís Machado e tenho militado por me chamar de *Alarinjo*, não mais a atriz, não mais de performer, não dançarina, não cantora porque eu comprehendo que esse termo já abarca essas realidades e eu acho que me identifica melhor esse termo. Então os *Alarinjo*, eles são uma outra possibilidade de origem teatral com a qual comecei a me identificar após Escola de Teatro (UFBA), e aí eu vou entrando nessa coisa da censura, tá. Quando sai da Escola de Teatro, eu e Diego, começamos a empreender uma outra busca. Assim, queremos outras referências que não só a Grécia, e aí nesse processo, fomos parar na Nigéria, mas assim, foi no mesmo momento que estava lançando meu solo *Obsessiva Dantesca* que na medida que a gente foi descobrir sobre os *Alarinjo* a gente percebeu que *Obsessiva Dantesca* se parecia muito com o que acontecia, primeiro era um ritual que é geralmente muito ligado a divindades, aspectos sagrados, era o ambiente itinerante era muito canto, improvisação, era um espaço satírico também, então comecei a me identificar muito com esse termo e pensar sobre ele. Quando chego em *Quase Ilhas* isso toma uma radicalidade, é quando eu falo, não, agora vou começar a me chamar assim, mesmo que ainda precise ficar explicando o que é por um tempo, até o momento que me canse e fale, vai dar um google que você consegue achar, se botar lá você acha... Uma coisa que eu fiquei pensando é sobre... quando teve a entrevista soube que estava acontecendo e tal... Primeiro queria marcar que eu comprehendo o quão absurdo é o momento que a gente está vivendo, comprehendo, mas uma coisa que eu fico pensando, isso tenho falado nos espaços que têm me chamado pra falar que, na história, ao longo da história, a gente consegue perceber ciclos, ciclos de crescimento de um pensamento mais conservador onde os artistas ficam diante desse impasse que muitas vezes coloca a própria vida em risco e em algum momento esse ciclo arrefece e depois ele retorna. E uma coisa que eu fico pensando sobre os artistas negros, é que esse tipo de censura como invisibilidade ela não é transitória ela é estrutural, e ela influencia, acho que de diversas maneiras, tanto na minha construção como indivíduo e como artista, seja de pressão do processo colonial ligado à infância e à adolescência, a pressuposição de que você não se encaixa como intelectual, nas afirmações de áreas sobre você, e sua capacidade intelectual que te fazem desenvolver inúmeras questões relacionadas à autoestima, segurança, como você chega nos espaços... Até quando você entra numa formação você tem dificuldade para acessar determinadas referências, a dificuldade que você tem para visibilizar o seu pensamento, a dificuldade que você tem para visibilizar sua obra, a dificuldade de transitar pelos espaços com a obra que está questionando outros aspectos, é uma coisa que eu fiquei pensando assim... Vocês estavam falando de denúncia da Sucom (se referindo a entrevista anterior com os realizadores do IC) E eu lembrei de um babado... a gente montou essa estrutura que é super complexa de *Quase Ilhas* lá no Forte do Barbalho, primeiro a gente passou por uma imensa treta para achar um espaço que conseguisse abarcar uma instalação daquele tamanho, e logo depois que acabou a temporada veio o convite pra gente participar do IC, então a gente tinha uma possibilidade de retomar e aí a gente precisava principalmente da garantia de que aquela estrutura ficaria ali.

Começamos então as questões institucionais e isso precisa sair daqui... “mas nossa, porque lá no Forte do Barbalho?” No pátio, tem essas coisas de outros espetáculos que ficam lá sempre, daqui a pouco tem ensaio de quadrilha, aí a gente diz: mas a quadrilha pode ficar do lado, a gente não ocupa o pátio inteiro, várias questões. Quando a gente achou que não tinha mais questões, aparece o centro de zoonoses. Alguém, até hoje não sabemos quem denunciou ao centro de zoonoses que aquela instalação estava trazendo bichos para o Forte do Barbalho, foi! Então no Forte do Barbalho já tem inúmeras questões, espaço imenso com muito tipo de material, que ratos adoram, por exemplo, e aí de repente a instalação se tornou uma questão, e aí a gente recebeu uma denúncia anônima até hoje não sabemos de onde veio e o centro de zoonoses foi parar lá. Enfim teve uma treta, arrancaram o teto de um dos espaços e a gente correndo contra o tempo para conseguir apresentar dentro do IC... Era apenas um preconceito estético porque a instalação estava devidamente dedetizada, mas ela é um barraco “e um barraco atrai bichos”! (Machado, 2018, informação verbal).

Diego: Inclusive um preconceito estético assumido. Inclusive a pessoa chegou pra me falar, “não, porque isso aí é um barraco, né!” E isso é impressionante porque também vai voltando à memória... era como eu sentia quando as pessoas falavam de minha casa, né. Então minha casa era daquele jeito que vocês viram. Durante muitos anos era a casa de meus pais, agora de alvenaria muito recentemente, entende?... Então naquele momento ele falou aquilo pra mim, aí eu fiquei meio paralisado rememorando mais coisas, aí eu consegui falar um pouco mais alto e a pessoa ficou meio assim, se sentindo um pouco reprimida, sei lá, coisa e tal aí depois deu-se uma forma da instalação ficar lá e a gente conseguir apresentar aqui no IC. Tanto que a gente pediu até apoio pra vocês, pro Goethe, com as cartas e coisa e tal pra gente manter a instalação lá porque realmente a gente não ia conseguir à tempo de desmontar e montar de novo... só os tapumes a gente aproveitou ali pelo carnaval quem estava fazendo, quem já tinha guardado, o que tinha sobrado de coisas, então, é isso... (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: É isso porque foi interessante pra mim também estar aqui depois de ouvir vocês conversando antes... porque acho valoroso o esforço de, como você falou, de pensar mais consciente sobre essas questões, porque quando a gente pensa *Quase Ilhas*, por exemplo, é uma equipe imensa e uma equipe majoritariamente negra, uma equipe que a gente tem consciência que não consegue o tempo inteiro manter, bancar a própria participação naquele espaço, então a gente precisa sempre captar isso. A dificuldade para quando a gente vai atender um convite, entender a dimensão daquilo, entender financeiramente, não só quanto vale, mas o quanto é necessário para que aquilo aconteça. Porque essas discussões sobre a censura desde o golpe que tem aí vigorado, e de novo, não é que eu não reconheça o quanto é absurdo o que está acontecendo, mas o que eu sinto é que se a gente desperdiçar essa oportunidade de entender outros mecanismos de censura, eu acho que a gente perde uma oportunidade imensa de entender a lógica da censura...

Porque a gente se passa realmente de pensar a complexidade, o tamanho dessas relações das implicações de interdição que são constantes em outras formas de produção em outras vidas e outras existências... É engraçado porque quando você estava falando na mesa anterior sobre como tem lidado com essa situação, e tal, acho que uma das estratégias têm sido um pouco essa assim, de tipo... Ei, oi, deixa eu falar aqui uma coisa! Que tem um recorte que não está aí, e aproveitar que há essa mobilização e inserir a questão. Porque esse é um momento possível pra gente compreender essa lógica mais profundamente. Porque sei lá, o corpo, essa dinâmica que você estava tendo que lidar, por exemplo, quando traz o show de Lin da Quebrada (se referindo a fala anterior dos programadores do festival), e entender o que isso significa... do ataque vir apenas pelo fato do corpo dela existir... Essa é uma dinâmica que a gente lida desde a hora que vai pro mundo, que sai de casa, então é uma parada que é bem complexa em todos os sentidos. Porque não é só o lugar de, agora vou me posicionar, a gente tá num outro lugar que eu vou sobreviver a isso e vou encontrar uma maneira de me posicionar. Então é um espaço que precisa se pensar... muito antes do golpe artistas negros se colocam politicamente seja afirmado uma bandeira, seja afirmado o seu corpo no espaço, e isso eu já vi várias vezes, isso do artista daquela obra ser questionado por isso e ser chamada de panfletário...(Machado, 2018, informação verbal).

Diego: E era muito comum isso no que se refere a obras de artistas negros não só nós mesmos, mas de muitos outros. Como se o seu valor artístico não existisse, e como se estivesse usando só uma oportunidade de fazer um palanque, um pouco pra falar de um protesto não atualiza já está inserido numa ética de produção inclusive não aquela, já não é só um, por mais que eu artisticamente, não coloque isso a níveis de um tema da obra eu tenho minhas questões inclusive com a ideia de tema porque eu acho que é muito mais fácil do sistema capitalista assimilar as coisas. Eu prefiro mais falar de motivações para criar uma coisa entende, e que isso abarca a ética de funcionamento das coisas, da criação em si. E já ouvi muito, inclusive de artistas ditos contemporâneos, chegando pra mim falando isso sabe, e não só de minhas obras, mas obras e muitos outros artistas no que se refere a essas coisas da censura que está aí nesse campo da invisibilidade, ou seja, é como disse pra Jorge (criador do IC), a censura é impedir que algo ou alguém exista na sua total expressividade isso é muito comum desde sempre no que se refere à obra de artistas negros, também muito pelo fato do Brasil talvez ser um dos países que se relaciona mal com a história dele, se relaciona muito mal. Então, levando em conta todo esse processo de uma escravidão que é muito recente e pós escravocrata, tudo isso é jogado numa espécie de limbo, né, você vai organizando uma série de mortes intelectuais, artística... essas situações, esses fatos, essas produções, parece que nunca existiram, entende... Eu sinto que hoje muitos artistas negros estão com essa coisa de ter que estar além, de lutar para que ele não suma, ele tem que trabalhar dobrado e puxar essas memórias de pessoas que deixaram de existir por algum motivo sabe? De repente em 2016 a gente começa a falar de uma

mulher chamada Beatriz Nascimento, assim de repente. Lembro que encontrei essa mulher e mostrei pra Laís, inclusive é uma das referências dela em termos de criação em *Obsessiva Dantesca*, e ninguém estava falando dessa pessoa e de repente ela começa a ser lita, não por mim, nem por Laís, na verdade a gente não citava ninguém sozinho, mas de repente ela surgiu de repente as pessoas começaram a falar sobre Beatriz Nascimento que é uma pensadora que não deixa a dever nada à filósofos como um Deleuze e são conceitos, que são pelo menos parecidos, não iguais, de uma pensadora nordestina, que teve uma carreira no Rio de Janeiro, uma carreira acadêmica numa época muito efervescente nos anos 80, no que se refere a um movimento intelectual de pessoas negras como Tereza Santos, Lélia Gonzáles, e essa mulher chega assim... Inclusive acho que, se não me engano, o Muniz Sodré chegou a ser orientador dela, e essa mulher não consegue concluir os pensamentos conceituais dela porque ela foi assassinada, porque ela estava ajudando uma amiga branca a sair de um relacionamento abusivo, o companheiro foi lá e matou essa mulher, entende... encerrou uma produção que ainda bem que hoje ela ressurge numa ideia de continuidade, mas que essa mulher nunca mais... o pensamento intelectual de Beatriz parece que morreu junto com aqueles nove tiros... É o que a gente não pode deixar acontecer agora no caso de Marielle, fazer com que passe 20 anos sem saber de Marielle, porque depois, isso é trabalho dobrado, entende... Quantas revoluções talvez políticas, e por que não estéticas, claro, que a gente não sabe, é feita por artistas negros inclusive por outras classes sociais minoritárias e que a gente não sabe que existiu porque, não que a gente pense que está inventando a roda, porque eu também não acho que as coisas são originais essencialmente, não, por isso que eu falo até com os meninos quando crio, acho que estou lembrando de alguma coisa, não invento muita coisa não, acho que eu tô lembrando de coisas...(Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: E é isso, até porque essa censura, esse tipo de censura estrutural cotidiana é eficiente. Você tem dificuldade até de conseguir dar visibilidade ao que está acontecendo até porque se você pega, sei lá, o golpe... Do golpe pra cá é tanta coisa, é tanta coisa que parece que só tem espaço para duas outras polêmicas por vez, em algum momento aquela polêmica vai subir outra vez e vai tomar o lugar, então eu acho que é estratégico a gente fazer esse aprofundamento, de entender essa lógica... (Machado, 2018, informação verbal).

Diego: Só pra não deixar de lado essa coisa da censura não é que eu sou um especialista, eu acho que existe... uma coisa que eu venho pensando há uns anos né, as descobertas feitas por mim, por Laís, por Samara, por Malaika, por Diego (integrantes da peça), de muitos artistas negros que vão movimentando, sacudindo a poeira sem sair de coisas, enterrando coisas cavando mesmo, é em do atlântico... Essas paradas de trazer esses nomes pouco falados, ou nunca falados, produções nunca ditas, conceitos e pensamentos nunca retomados... É porque é obrigação praticamente de

continuar, por exemplo, o que Beatriz não conseguiu. Na prática, pelo menos eu como artista negro, eu sinto essa responsabilidade... Eu não acho que deva ficar sumido, isso deve ser continuado, assim como muitos outros pensamentos de artistas brancos são continuadas. Porque essa é a lógica de qualquer tipo de avanço intelectual e tecnológico, por exemplo, então, porque vai ser diferente com essas pessoas negras e negros... e também artistas e por aí vai... saber, e trazendo pra hoje. Essa coisa de invisibilidade também eu acho que é interessante trazer uma experiência o *Oberin* também nesse sentido porque como um evento que é idealizado e coordenado por Laís é uma das ações de nossa plataforma que aconteceu durante uma ocupação durante três meses na Barroquinha e que teve muito pouca reverberação na cidade, ou seja inclusive um evento internacional entende, o dia de mulheres negras da Latino América, e teve muito pouco alcance. (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: E é louco, porque quando vocês estavam falando do embate município e Estado foi uma das questões do *Obirin*, por exemplo, era o edital do Estado no espaço do município, então você ficava no fogo cruzado, muito tranquila tentando sobreviver e manter o projeto minimamente, para que ele seguisse minimamente. O conceito que serviu de base para idealizar ele, porque enfim ano de eleição... E uma outra coisa que eu fico pensando sobre espaços de mídia... teve muita dificuldade para encontrar os espaços de mídia para divulgar coisas... como a gente estava conversando lá fora. Como o interesse muda de acordo com o espaço que estão veiculando essas informações, e aí fica quem veio primeiro, o ovo ou a galinha? As pessoas não vão porque os espaços não divulgam, ou os espaços não divulgam porque entendem que não têm demanda? Então é eternamente esse conflito. É um evento que durou três meses para resgatar a figura de três mulheres negras, para resgatar a história do candomblé da Barroquinha com 12 mulheres praticamente todos os dias lá de quarta a domingo, porque na verdade a programação era de domingo a domingo, mas foram tomando um dia e outro, e ficou de quarta a domingo. Eram cinco meses, ficou três, mas ainda assim, vamos do jeito que dá pra fazer com mulheres daqui, de Manaus, de São Paulo, Trindade e Tobago, República Dominicana, e isso passou... Outra coisa que eu fico viajando, eu vou começar a fazer tipo Nelson Rodrigues, quando alguém vier falar pra mim inbox uma coisa que achou, falar, bota público b! não menospreze o *Facebook*. Então a quantidade de pessoas negras que eu conheço que tem comentários incríveis, críticas interessantíssimas no inbox, mas que aquilo nunca é público, e aí eu fico me perguntando várias questões, mas enfim...(Machado, 2018, informação verbal).

Diego: Isso é complicado né, esse negócio principalmente com essa palavra cooptação<sup>221</sup> porque... eu cheguei inclusive a escrever sobre isso quando era

---

<sup>221</sup> Essa fala surge a partir de uma intervenção minha sobre o modo como o capitalismo tende a cooptar até mesmo os discursos que se opõem a ele. Sugerí que falassem sobre como eles pensavam na cooptação de pautas e de personalidades negras na arte, por exemplo.

da *Revista Barril*<sup>222</sup>. Ah, inclusive só um detalhe, a *Barril* também sofreu muitos ataques na época do *La Bête* porque um dos nossos escreveu, acho que o Daniel, aí foram lá na página também, resgataram a crítica e blá blá blá... Mas a cooptação existe mesmo, mas o que acontece, que sinto... acho que todo artista negro no momento em que... o conceito de negritude que é um conceito filosófico e estético trazido pelo Senghor e o Aimé Césaire já é abraçado, ou seja, se torna um tema assimilado pelo capital, então todo artista negro ele tem grandessíssimas chances de ser cooptados. É um trabalho árduo mesmo de não ser assimilado, porque isso vai acontecer. Ou seja, mais cedo ou mais tarde eu serei assimilado, todos nós seremos, porque é selvagem do mesmo jeito. Então a luta é de como a gente é assimilado. Então como uma vez assimilado a gente consegue provocar algum tipo de fissura, tanto que, por exemplo, querendo ou não, a partir dessa sugestão, a partir da conversa que eu tive com Jorge, isso aqui é um espaço conquistado, querendo ou não, eu não gosto muito de conquistar espaços, mas eu gosto de tentar inventar um espaço um pouco diferente do pensamento... eu gosto dessa ideia de inventar um espaço. Então todo artista negro ele corre esse risco de uma possível cooptação, ainda mais quando ele ganha uma certa visibilidade e geralmente no Brasil são poucos negros que ganham algum tipo de visibilidade. É tanto que tem uma certa fala né, é o negro da vez... Sempre é isso, né! agora é o momento desse especificamente. Isso em determinadas linguagens e disciplinas, agora é a vez dessa pessoa negra, ou seja, é um por vez, ou dois por vez, poucos né, então o risco é muito grande de ser cooptado por instituições políticas, por sei lá, eventos etc. (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: Até porque, a gente está vivendo um momento que acho engraçado, dentre muitas coisas, engraçado também, ninguém quer ser o reaça, então existe uma cartilha com determinados temas sobre os quais você deve falar, para os quais você deve abrir algumas portas, para não ser o reaça da vez. Por exemplo, você estava falando, foi Ellen que falou, - não o pessoal do ministério público não achava que era pedofilia, mas não comprehende o que era... há dinheiro público pra isso... Então assim, é como se existisse um discurso reaça brando que o capital consegue assimilar, então eu acho que é isso que abre essas portas para a cooptação. Ao mesmo tempo que eu acho que é uma discussão muitíssimo complexa que é... não acho que seja o momento exato considerando que os espaços ainda são muito poucos, então quando você fala assim como vocês lidam, como escolhem o lugar para falar, se não vai falar, sei lá, sou chamada para tão poucos ainda que eu não sei com que parâmetros dá pra dizer nem se eu falo, ou não falo. Em *Obirin* teve um caso desse que me chamaram pra, me chamaram vírgula, a assessora estava tentando espaço numa rádio, eu falei: nessa eu não falo porque é muito misógina, eu não vou ficar lá sozinha... Achei muito misógina está e não vou estar lá sendo interpelada dessa maneira, eu não tenho força jurídica, emocional, psicológica para estar lá sozinha ainda, só que depois de um

---

<sup>222</sup> Revista Barril. Disponível em: <<https://www.revistabarril.com/>>. Acesso em 23 dez. 2023.

tempo soube, que eles mesmos não queriam a pauta, então tá, já disse não antes, e eu me senti terminando o relacionamento primeiro. Então assim, eu acho que é cedo pra gente essa discussão ainda, considerando que os espaços são muito restritos ainda. Estão por exemplo, me chamaram esse ano, fui na MIT (Mostra Internacional de Teatro/SP) com um grupo de críticos e aí me botaram uma mesa que era o “Amor e ódio ao corpo do Brasil”. Estábamos eu, Gaudêncio Fidelis do *Queermuseu*, Leonarda Glück que é uma atriz trans de Curitiba, e aí a primeira coisa que eu falei na mesa foi, eu achei interessantíssimo o tema, o *Amor e ódio ao corpo no Brasil*, então vamos partir da premissa que determinados corpos nunca viveu a experiência do amor... E aí, é por isso que eu falo da ética porque pra mim quando as bandeiras são temas de criação e não posicionamento ético, de mudança no modo de gestão ou de produção, de difusão e divulgação de compartilhamento, eu acho que é facilmente assimilado pelo capital... e aí pensando em criações artísticas eu acredito que isso está na obra, esse pensamento sobre produção, gestão, visibilidade, está na obra, fica na obra, por isso que sou muito orgulhosa de *Obsessiva Dantesca* porque eu acho que foi o meu experimento em que eu consegui colocar ali meu posicionamento ético em cena e foi uma coisa que ficou em cartaz dois anos, passou, eu até falei alguma coisa na mesa dos *Fuxicos* (evento sobre negritude que acontecia no pátio do *Goethe Institute Salvador*), assim, se você é um artista negro, está experimentando, vão te jogar na Sibéria, é essa a maneira de censurar, isso nunca passou pela cidade isso nunca existiu...(Machado, 2018, informação verbal).

Diego: E essa ideia de censura como invisibilidade também aumenta com esses artistas negros que estão nessa zona de risco de experimentação de linguagem. O acerto é uma coisa muito forte na história da gente, é essa coisa de como disse, essa conversa nas famílias negras de que a gente tem que ser duas vezes melhor do que qualquer pessoa branca é legal, é formador coisa e tal, mas é muito aprisionador, ainda mais para um universo artístico onde a experimentação devia ser uma questão tranquila que você pode se relacionar com outras possibilidades de criação de relação de produção, então isso acaba atormentando qualquer artista negro, por isso que eu não julgo não, um artista negro que chega numa linguagem x mais conservadora e tudo e ele decide fazer aquela paradinha dele, não julgo não porque é a segurança que se tem de uma sobrevivência artística de uma projeção talvez e de uma possível não morte nem física e psíquica, artística e por aí vai, entende... Então, práticas que estão nessa zona de experimentação é bem complicado a visibilidade porque pô, a gente tem que ver, por exemplo, como artistas sei lá, não só como eu, como Laís, é Diego também estava no último IC se não me engano com a Casa Monstra, pessoas como Sanara Rocha por exemplo, que a gente sabe pouco sobre a poética desses artistas...(Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: Uma coisa que acho complicado nesse lugar do preto da vez é a ideia de um modelo que não é nem a realidade da pessoa, é do sistema que

transforma aquela poética aquele posicionamento aquela linguagem em modelo como se não houvesse diversidade na produção artística negra e há, e é muito diverso. Então assim, esse lugar do modelo acho que a maneira bizarra de limitar também... (Machado, 2018, informação verbal).

Diego: É muito comum, por exemplo associar, a produção cênica ou obra de teatro negro ao Bando de Teatro Olodum, nada contra o Bando, a primeira peça de teatro que vi foi deles, inclusive me impulsionou demais, mas só que o que eles fazem, não é o que eu faço, e não é o que muitos artistas experimentais fazem, entende... essa ideia de modelo né, também é outro tipo de aprisionamento é o aprisionamento na sua condição social, no caso de você falar de coisas muito abertamente em suas obras, a estética Bando mesmo, que também influenciou muitos outros artistas, mas que por mais que tenha me impulsionado no sentido ético, não no sentido estético a coisa me pegou, entende... como minha produção, minha parada, mas me impulsionou muito em termos de ver claro um grupo consolidado com um certo renome com uma produção máxima, foi Sonhos de uma noite de verão que eu vi e aquilo me ajudou muito em termos de enxergar possibilidades, e nesse sentido, especificamente a representação importa sabe, funciona para alguma coisa, não exatamente o que você faz, no meu lugar para fazer no lugar ninguém faz no lugar de ninguém sabe... a partir do que você olha, alguém que é mais ou menos parecido com você, vem de lugares parecidos e criando algo falando sobre, produzindo algum tipo de coisa, seja intelectual, artística, ou não você vê como uma possibilidade também de você fazer uma outra coisa também e aquela figura lhe aquela representação naquele momento que impulsiona para que você também faça, para que você também possa produzir algo, mas jamais aquela pessoa vai estar falando no meu lugar porque existem... porque quando a gente fala de uma representação negra também é muito complicado porque parece que é uma massa de pessoas iguais, que pensam iguais e não é, entende... não é, existem individualidades proposições diferentes que a gente discordar entre si também ou que a gente não gosta simplesmente, ou que a gente gosta e por aí vai e produzindo de maneira diferente o que eu faço não é parecido por mais que ela esteja, por exemplo, em *Quase Ilhas* e eu esteja também em *Obsessiva* também com ela, que é esse o pensamento poético de Laís que é diferente do meu, é diferente do de Sanara, de Andréa, é diferente de Diego, entende... e por aí vai, de Nefertiti... são pessoas com poéticas pessoais com referências também pessoais, e com proposições também particulares (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: Uma das ações de Obìnnrín era criar um glossário de mulheres negras que foram importantes na cultura, na política e que sumiram. Nivalda ela se formou na Escola de Teatro, onde me formei, ela era diretora e dramaturga, fez uma carreira internacional inclusive com muito vínculo com a Alemanha, por meio de intercâmbio na instituição que me formei e eu nunca ouvi falar sobre ela, fui descobrir agora (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Diego: Justamente, quando eu falo que esse nível de visibilidade, de visibilidade a partir da polêmica como algo a ser usado como estratégia... as pessoas brancas têm esse privilégio de visibilização a partir daí. Por exemplo, teve um caso de um dramaturgo mineiro que é Anderson Feliciano e ele foi entrevistado, o único negro entre todos os outros dramaturgos brancos, isso é uma reportagem onde saiu uma nota sobre ele e as fotos dos espetáculos e a foto das pessoas só eram dos dramaturgos brancos, ele não aparecia, isso é uma forma de censurar também sabe, e como eu disse, do Brasil por se relacionar mal com a própria história, e a gente está falando também de um processo educacional que fazem com que a gente não se comova com dois grandíssimos holocaustos no Brasil que foi o indígena e o negro, e que fazem com que existam sei lá, terra planistas, que faz com que existam o MBL, porque se relaciona mal com a história da gente, entende... dá chance para essas ignorâncias aparecerem a nível institucional. Por exemplo, o genocídio indígena não sei exatamente, mas isso foi em nível Brasil né, aqui na Bahia teve um gigantesco no Sul da Bahia em Ilhéus e Itabuna na época da ditadura e foi um genocídio químico, biológico, sei lá, ele exterminou toda uma etnia indígena, no período da ditadura e tudo isso é esquecido sabe... Por mais que seja interessante o modo como ressignificam as coisas no mundo, como por exemplo, o Forte do Barbalho que foi um dos maiores centros de tortura da Bahia talvez no nordeste não sei, e lá se tornar um complexo cultural, está em seguindo com essa importante memória, mas é algo que a gente não pode apagar, o que aconteceu lá a gente não pode apagar... Por mais que seja ressignificado um espaço turístico onde as pessoas vão e tudo mais, que até hoje é o nome do bairro instrumento de tortura como Pelourinho, entende... não pode esquecer, é como se fosse lá Auschwitz, entende... você sente... Eu nunca entrei no Pelourinho sem sentir coisas, sabe... tipo isso, desde criança, inclusive eu voltei para o ônibus da escola, por exemplo, eu desci e voltei no passeio da escola, eu fiquei lá (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: eu só fui no mercado modelo uma vez e nunca mais... (Machado, 2018, informação verbal).

Diego: É algo que não passa, então aquilo é óbvio que aquilo ali é bonito é um exemplo de uma representação, querendo ou não, de uma grande resistência negra e tudo mais, mas a gente não pode esquecer o número de pelourinhos que existiam. No Pelourinho, o número de pessoas que foram mortas ali, vendidas, entende... se não você não entra ali naquele campo de concentração que eu nunca fui, mas todas as pessoas que geralmente vão... um conhecido meu foi, ele disse que não, que não foi assim, e o processo é parecido com o que sinto no Pelourinho... É como me sinto no MAM (Museu de Arte Moderna da Bahia)... ainda mais quando você sabe dessas coisas. É como me sinto no MAM ali embaixo naquelas galerias dos arcos onde tem um restaurante, ali era onde os negros ficavam atochados para serem vendidos. Então tudo isso também, se a gente sabe disso, eu acho que não tem como, ou pelo menos a gente dificulta esse mal de censura, não só

para artistas, mas para outros profissionais de outras disciplinas... Isso é um resquício também, isso é um dos fatores que facilita a censura, o entendimento histórico o entendimento histórico no nosso país, eu acho que a gente deve... sei lá, a gente se comove com o holocausto judeu, e é pra se promover entende, é para se comover mesmo, mas a gente teve dois nas Américas, não falo nem no Brasil, nas Américas no que se refere à os povos indígenas e aos povos africanos (Pinheiro, 2018, informação verbal).

Laís: Eu só vou falar uma frase da professora que foi citada aqui, uma frase que ouvi durante a minha formação e que ela deve reproduzir até hoje... E é o tipo de frase que mexe com outros aspectos como auto estima, segurança, tudo mais. Teve um conflito em algum país africano que não me lembro agora e ela compartilhou isso nas redes e escreveu: "é por isso que eu digo aos meus alunos afrodescendentes, vocês precisam agradecer aos ancestrais de vocês por terem sido trazidos para cá, porque aqui está melhor do que lá!". Obrigada, eu só queria dizer isso! (Machado, 2018, informação verbal).

Figura 52 - Imagem da peça *Quase Ilhas* de Laís Machado e Diego Araúja



Fonte: Taylla de Paula

A máscara colocada em pessoas negras escravizadas como conhecemos a partir da litografia *Castigo de Escravos* de Jacques Etienne Arago, em que aparece a escrava Anastácia, princesa Bantu que depois foi santificada no Brasil, deixa ver olhos, nariz, orelhas, mas impedindo totalmente o acesso a boca. A intenção era impedir a ingestão de alimentos, o suicídio através do uso de veneno, mas é também algo que interdita o uso da voz, censura a fala. "Por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? [...] e o que o sujeito branco teria que ouvir?" (Kilomba, 2019, p. 41). Segundo Kilomba: "no racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial" (Kilomba, 2019,p. 34).

A máscara vedando a boca do sujeito negro impede-a/o de revelar tais verdades, das quais o senhor branco quer "se desviar", "manter à distância" nas margens invisíveis e "quietas". Por assim dizer, esse método protege o sujeito branco de reconhecer o conhecimento da/o outra/o (Kilomba, 2019, p. 41).

Tais instrumentos de poder e de controle ganham diferentes formas e aspectos no mundo capitalista contemporâneo, tornar o 'estado de exceção' a regra, impõe à populações inteiras uma sobrevida sem perspectivas senão a iminência constante de uma bala perdida, do sadismo policial, do deboche e do assédio institucional que atinge não somente pessoas negras como mulheres, e nessa intersecção mulheres negras e lésbicas encontram-se ainda mais em condições de vulnerabilidade das violências políticas sistematizadas e por meio das quais outras tecnologias de repressão atuam, impedindo a fala, impedindo a vida. Posto que "o racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, este velho poder soberano de matar" (Mbembe, 2018, p. 18). É então, sobretudo na prática anti racista, no exercício da fala e da escuta, que seremos capazes de agenciar outros paradigmas políticos e estéticos para o mundo.

## CAPÍTULO 5 - #CENSURANUNCAMAIAS

O tema da censura atravessa a história de diferentes sociedades e se define, em geral, nas estruturas de poder e, de modo mais violento, em governos autoritários. A censura no Brasil, segundo a pesquisadora Cristina Costa (2016, p. 6), “não foi, de forma nenhuma, eliminada da sociedade, mas transformou-se de serviço público em iniciativas indiretas, plurais e capilarizadas que recriam e atualizam a cultura da censura”, no entanto, os escândalos e outras práticas antiéticas, como manipulação da informação ou ameaças virtuais, não constituem censura.

A partir de um questionamento de Wagner Schwartz sobre a pertinência do termo censura para se referir ao que vinha acontecendo a partir de 2017, entendi que seria importante avaliar com mais cuidado o uso da palavra. Para Wagner, no momento em que foi atacado, o termo censura tinha uma marca do passado, da ditadura militar no Brasil e corria o risco de ser romantizado, uma vez que nosso país não foi capaz de condenar ou fazer uma reparação histórica dos crimes da ditadura. Ele acreditava que havia elementos novos na relação entre as novas tecnologias e a política brasileira que precisavam ser observados e evidenciados. De acordo com o que Schwartz (2018, informação verbal)<sup>223</sup> experienciou, se tratava de uma "violência pura e gratuita, em nome de uma agenda política".

Embora a diferença entre o que se configurava como censura na ditadura militar e os ataques promovidos neste atual contexto brasileiro já tivesse sido identificada desde o projeto desta tese, foi depois dessa entrevista que compreendi o quanto difícil seria falar do presente sem pautar aspectos da censura no contexto da ditadura militar no Brasil.

O plano mais evidente na comparação das formas de censura entre o período da ditadura militar no Brasil e o presente é que a ação censuradora não está mais centralizada num órgão de governo (militar), responsável por avaliar o que pode ou não ser exposto ao público. A censura de agora se estabelece primeiro pela lógica do escândalo e do pânico moral, como disputa de narrativas ideológicas. Por meio das redes sociais, se infiltra no cotidiano, repercute entre as pessoas, fazendo com que qualquer pessoa, mesmo aquelas que não possuem o hábito de "consumir" arte, se sintam autorizados a opinar sobre algo que não conhecem, baseadas em conteúdos, na maioria das vezes, falsos ou tendenciosos.

---

<sup>223</sup> Wagner Schwartz em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

Figura 53 - Flyer da hashtag *Censura nunca mais*



Fonte: autor desconhecido

A hashtag censura nunca mais (#censuranuncamais), começou a se disseminar nas redes sociais em paralelo com acontecimentos que naquele momento eram difíceis de nomear, como foi o caso das polêmicas e violências em torno da obra *La Bête* de Wagner Schwartz no MAM em São Paulo no ano de 2017. Com isso, passei a frisar o termo 'ataque' às artes junto com o termo censura, e por vezes utilizei ainda o termo violência política contra os artistas, por reconhecer que tais acontecimentos não se caracterizaram como uma censura clássica (realizada por um órgão do Estado).

Tornou-se então, parte do processo da pesquisa tentar distinguir o que surgia como ataques virtuais pautados em discursos de ódio difundidos em redes sociais (e manifestações de repúdio a obras e instituições artísticas) e a censura realizada por diferentes meios, como: proibição de obras segundo decisões judiciais ou políticas; intervenção e violência policial, às vezes com respaldo na lei, mas em geral, em nome de convicções ideológicas; burocratização de órgãos de fomento à cultura; a suspensão de editais; a extinção do Ministério da Cultura, e a nomeação de pessoas desqualificadas para atuar em secretarias e órgãos de cultura do Estado, e os cortes orçamentários destinados à cultura.

A ausência de um órgão censor ligado a um governo, como havia no Brasil durante a ditadura com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), não é equivalente à ausência da censura na sociedade brasileira em governos democráticos. O uso da lei de classificação etária, que é resquício da ditadura militar, também fez parte das estratégias de censura contra diversas produções artísticas e instituições de arte que, por sua vez, também tiveram que responder a processos. “Nesse caso, e como o objetivo era antes alimentar a polêmica e não tanto falar e consumir arte, foi a censura para menores de 18 anos que pegou” (Schwartz, 2018, p. 105), disse Lilia Schwartz sobre os ataques mais recentes contra os artistas com a ascensão bolsonarista.

Depois das polêmicas envolvendo a obra *La Bête* no MAM em 2017, a atenção sobre a lei de classificação etária ficou ainda mais severa. Pelo menos no Brasil, antes da cruzada

moral bolsonarista, não havia tanto rigor nesse sentido. Agora, mesmo os gestores e programadores temem a possibilidade de crianças acessarem conteúdos que possam ser percebidos como nudez. A pressão política sobre as instituições de arte que, na maior parte dos casos, estava atrelada a bancos, empresas privadas e ao Estado, produziu uma espécie de autocensura institucional, que se configura por meio do cancelamento de contratos e apresentações que possam causar 'controvérsias'.

A *Lei Rouanet*, criada em 1991 como parte das políticas públicas para cultura, se caracteriza principalmente pela isenção fiscal de empresas que apoiam a cultura aplicando uma parte do seu Imposto de Renda ao setor. Acontece que a *Lei Rouanet* virou uma espécie de xingamento contra artistas no contexto dos ataques. Os grupos de extrema direita distorceram o entendimento da função da lei e começaram a acusar os artistas de estarem usufruindo de recursos públicos de maneira indevida, o que é totalmente incorreto.

A disputa de narrativas em torno desse assunto provocou conflitos dentro do próprio meio artístico. O exemplo mais curioso sobre esse assunto foi quando o cantor sertanejo Zé Neto, durante um show, resolveu atacar a cantora Anitta, que vinha fazendo críticas ao governo Bolsonaro. Segundo a matéria da *Hypeness*<sup>224</sup>, o cantor diz que não precisava de lei governamental porque quem pagava o cachê dele era o povo. Mas, como consta nessa mesma matéria, a artista Anitta também não havia usado os recursos da Lei de Incentivo à Cultura. Após a repercussão do caso, o que aconteceu foi que descobriram um escândalo de corrupção entre prefeituras e produtoras de shows de sertanejo no Brasil, tendo sido instaurada uma CPI para averiguar o uso de verbas públicas para financiamento de shows milionários (com cachês em torno de 1 milhão por show), sem licitação.

Dado que o capitalismo neoliberal é um sistema que se move a partir de crises, ele manipula, dá luz ou ofusca aquilo que favorece sua permanência. Na conjuntura atual, conceitos como censura ou liberdade de expressão reaparecem e são manipulados pelo acordo neoliberal com o Estado. A arte contemporânea brasileira dos últimos dez anos, tendo em vista seus regimes de visibilidade, está em disputa com essas estruturas e vem produzindo tanto aderências quanto crítica social a elas.

---

<sup>224</sup>

Disponível em:  
<https://www.hypeness.com.br/2022/05/cpi-do-sertanejo-ze-neto-mirou-em-anitta-mas-tiro-nagua-revelou-cachess-milionarios-pagos-com-dinheiro-publico/>. Acesso em 26 nov. 2022.

## 5.1 Isto não é censura?

Ao estudar os casos de ataques e censuras contra os artistas do corpo é possível observar questões que mobilizam a macropolítica e revelam problemáticas presentes em outras gerações. A primeira evidência que surge com o início dos ataques é a ligação destes com as campanhas políticas após o golpe de 2016. E, embora as tentativas de resistência por parte das esquerdas e das artes tenha sido a imediata relação com um passado de repressão recente e mal resolvido da ditadura militar no Brasil simbolizado pela *hashtag #censuranunciamais*, não havia um nítido entendimento do que estava acontecendo e de como proceder.

Os artistas foram surpreendidos por milhares de mensagens de ódio e ameaças de morte nas redes sociais, intimações e processos judiciais, quebras de contrato com instituições de arte, cancelamento de editais e com o desmonte do setor da cultura em ações diretas do governo. A pesquisadora Cristina Costa, referência nos estudos sobre censura no Brasil, no texto *Isto não é censura – a construção de um conceito e de um objeto de estudo*, diz que:

[...] a censura se constitui em uma tradição que diz respeito não só ao autoritarismo de um governo que quer coibir críticas, denúncias e a oposição à sua ação política, mas também à cultura que se implanta subliminarmente no público espectador e na opinião pública em geral. [...] Da mesma forma, ataques ou manifestações ou postagens em redes sociais não constituem censura, mas forma de pressão e expressão da opinião pública (Costa, 2016, p. 10).

Do mesmo modo interdições herdadas de práticas censórias:

São processos judiciais; decisões administrativas de empresas privadas e instituições públicas; atitudes polcialescas de veto e interdição; iniciativas de curadores, produtores e patrocinadores, cedendo às pressões de grupos de ativistas e religiosos; pressões de autoridades instituídas; monitoramento de grupos organizados da sociedade civil, decisões de exclusão de pessoas non gratae em eventos e comemorações; repressão promovida por redes sociais e assédio moral, que tentam silenciar artistas, intelectuais, jornalistas e demais profissionais, evitando denúncias, críticas e oposição, como no tempo da “censura clássica (Costa, 2016, p. 6).

A pesquisadora escreveu esse artigo em 2016, ano que ainda não ecoava no país a volta da censura, como aconteceu no ano seguinte. Contudo, essa pesquisa contribui com a compreensão de aspectos mais complexos da interdição de obras por vias burocráticas que começaram a ficar mais evidentes, sobretudo, depois da eleição de Bolsonaro que buscou um controle ideológico das produções estéticas. A pesquisa coordenada por Cristina Costa nos

ajuda a observar os aspectos censórios que não estão restritos a regimes autoritários de direita quando, por exemplo, ela apresenta o caso do Instituto de Cinema Sueco que pode desqualificar filmes que sejam considerados impróprios pelo movimento feminista do país.

Esse aspecto expõe algo que tem sido uma disputa interna no campo das artes há alguns anos no Brasil, mas que foi ofuscada pela força das cruzadas morais contra às artes. Diversas produções artísticas brasileiras vêm sendo problematizadas pelos movimentos negro e feminista por serem considerados uma reprodução de perspectivas racistas ou machistas<sup>225</sup>. Tal mobilização tem se dado de modo não institucionalizado, mas pode caminhar para uma produção de censura institucional se entendida também como uma espécie de reparação histórica trazendo um debate muito significativo para o campo.

Considerando a dimensão capilarizada da censura mesmo em governos democráticos, com o avanço do autoritarismo e a guerra cultural produzida no Brasil, associada às novas formas de comunicação, foi necessário, nesse contexto, observar por quais vias a censura vinha se dando. O site *MOBILE – Movimento integrado pela liberdade de expressão artística* surge como forma de mapeamento e acolhimento de denúncias dos casos de censura no Brasil, além de oferecer apoio jurídico aos artistas vítimas de ataques. Para eles, os novos mecanismos de perseguição aos artistas compõem

[...] uma ofensiva que possui diferentes dimensões, camadas, mecanismos e discursos pretensamente legitimadores. Estes últimos são amparados essencialmente na lógica da perseguição político-ideológica e do conservadorismo moral e religioso. Nesse quadro, as vítimas preferenciais das ações autoritárias têm sido os artistas e agentes culturais que mantém um posicionamento político explícito (geralmente contrário ao governo) e/ou que trazem em suas manifestações artísticas, posturas estéticas e conteúdos identitários, como ocorre em obras relacionadas à orientação sexual, gênero e raça. A ofensiva autoritária parte do Estado, afeta decisivamente a máquina pública. Há um processo incisivo de instrumentalização e desmonte dos órgãos e instituições culturais públicos, que atinge orçamento, funcionalismo, normatização e comunicação. O objetivo é cumprir a agenda de controle ideológico dos segmentos culturais. O resultado é ação sistêmica de ameaças, perseguições e ataques aos artistas. Não se resumindo ao poder público, as medidas autoritárias têm sido empreendidas também pela iniciativa privada, em projetos próprios ou naqueles em que existe algum

---

<sup>225</sup> Isso está ligado ao avanço do debate público sobre decolonialidade. A partir da minha própria experiência no campo artístico foi possível observar em espaços como o Festival Panorama de Cinema em Salvador em 2016 um maior tensionamento crítico nos debates pós sessão acerca de filmes feitos por pessoas brancas falando de escravidão, ou com situações de vulnerabilidade da mulher ou pessoa negra, por exemplo. A extrema direita se apropria desse debate quando fala na ditadura do politicamente correto das esquerdas.

tipo de parceria com o poder público: co-realização, autorização ou financiamento (Mobile, 2019, s/p).<sup>226</sup>

Isso pode ser observado nos mais de 200 casos de censura e atitudes autoritárias sobre o campo artístico mapeados pelo MOBILE a partir de 2016. Nesse mapeamento, é possível observar como se repetem as estratégias repressivas sobre a liberdade de expressão artística, dentre as diversas linguagens estéticas e meios de reprodução. As principais motivações para os ataques são políticas, ideológicas, religiosas e morais, e os mecanismos de violação são diversos.

Tive acesso a casos que não estão mapeados pelo MOBILE e que apresentam as mesmas características. Todavia, o meu recorte sobre as artes do corpo nos oferece aspectos cruzados do modo como essa censura se manifesta. Em geral, as vítimas de algum tipo de repressão nas artes do corpo são ao mesmo tempo vítimas de racismo, homofobia, misoginia ou atentado ao pudor.

E é importante ressaltar que, com o avanço das forças reacionárias e legitimação do discurso fascista no país, aumentou a violência contra pessoas negras, gays, trans, mulheres e indígenas. Em 2019, a bailarina piauiense Luzia Amélia Marques fez uma performance na porta da prefeitura da cidade de Teresina em forma de manifesto e denúncia contra um projeto de urbanização num bairro da cidade que obrigava as famílias a desocuparem o local.

Uma foto da performance foi compartilhada por usuários do Facebook com a legenda “Banho de sangue em frente à prefeitura de Teresina. Arte?? Falta do que fazer??”, e alvo de diversos comentários que atacavam a apresentação e a própria bailarina. Entre eles, os comentários de duas mulheres ofenderam a artista de forma particular. Uma mulher escreveu: “Merece 20 chibatadas! Pode me criticar! Falta do que fazer e muita! Pergunta se ajuda a mãe em casa!?” Adiante, outra usuária da rede social comentou: “Deveria arranjar uma vassoura!” (Nascimento; Marcelo; 2019, s/p).<sup>227</sup>

A artista registrou boletim de ocorrência contra o racismo do qual foi vítima na postagem da sua foto no *Facebook* e disse ao G1:

Não é sobre a pessoa gostar ou não de um trabalho artístico. Isso é totalmente compreensível. Mas a forma como colocaram, senti um racismo muito forte. É algo muito pesado, e parece que não vai acabar nunca! Acho super digno lavar roupas, varrer a casa, mas elas colocam de uma forma como se as mulheres negras só pudessem fazer isso (Marques, 2019, s/p).<sup>228</sup>

<sup>226</sup> Disponível em: <<https://movimentomobile.org.br/censura-hoje/>>. Acesso em 2 nov. 2022.

<sup>227</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2019/01/14/bailarina-denuncia-ataques-de-racismo-em-rede-social-apos-performance-em-teresina.ghtml>>. Acesso em 24 nov. 2022.

<sup>228</sup> ibidem

Nesse caso, não há exatamente uma censura contra a obra, mas há de fato uma legitimação da violência que, por outras vias, impõe um interdito sobre aquele corpo, aquela existência que está ali para dizer algo pela via estética. O estímulo à violência contra artistas por meio das redes sociais foi uma estratégia bem-sucedida de campanha política porque contou com uma tradição autoritária e racista impregnada na subjetividade de muitos brasileiros.

Esse aspecto relembraria a reflexão feita por Elisabete Finger quando perguntada sobre como aquela experiência afetou seu fazer artístico, e ela fala sobre “o quanto distante estamos do público [...] a questão grave de um desconhecimento geral de produções que já existem há anos” (Finger, 2018, informação verbal)<sup>229</sup>. Ela acredita que o trabalho de dança contemporânea que ela já desenvolve para crianças talvez seja uma forma de fazer diferença para gerações futuras. É verdade que não há no Brasil uma valorização da produção artística contemporânea como em alguns países europeus, essa condição compromete a democratização e mediação de produções artísticas que desafiam a lógica convencional de fazer arte e de estar em relação com a arte. Todo um conjunto de aspectos econômicos, culturais e políticos interfere, cria ou retira condições de fruição estética, de capacidade de abstração do sujeito em relação a arte, o que a mantém distante do público e elitizada.

Porém, como a própria Elisabete afirmou em outro momento sobre chamar ou não de censura o que eles viveram no caso *La Bête*, é “a importância das novas mídias na criação de uma outra dimensão disso que estamos vivendo, onde público e privado é borrado, verdade ou mentira também ficam borrados” (Finger, 2018, informação verbal)<sup>230</sup>. Há margem para criação de uma fantasia do outro e nessas disputas de narrativa entram em jogo, ainda, coisas como as expectativas sobre a mulher e o feminino, o que é ser mãe ou uma boa cuidadora.

Embora a censura na ditadura militar também se pautasse nos valores da família, da moral e dos bons costumes, ou no combate ao comunismo, os casos de censura mais polêmicos e recorrentes eram em torno das textualidades presentes nas obras e o perigo delas produzirem reações contrárias ao governo. Pouco se ouve falar da censura às obras de dança, e também não há uma bibliografia mais contundente sobre o assunto. Nesse sentido, parece ser oportuno refletir sobre as aparições de danças como parte de uma disputa político ideológica no contexto de ascensão da extrema direita no Brasil.

---

<sup>229</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

<sup>230</sup> Elisabete Finger em entrevista concedida a mim no dia 23 de agosto de 2018 no IC Encontro de Artes na cidade de Salvador, Ba.

## 5.2 Censura e dança

Muitas danças já foram censuradas principalmente pela erotização presente nos movimentos e por advirem de contextos periféricos. Em 1956, Elvis Presley fez sua primeira apresentação em rede nacional, no Ed Sullivan Show, programa de grande audiência nos EUA, e, escandalizou a burguesia americana com seus movimentos pélvicos. "Na segunda vez que Elvis Presley se apresentou no mesmo programa, só foi visto da cintura para cima". Vem daí o "Elvis, the Pelvis" (Teles, 2019, s/p)<sup>231</sup>. Ele levava as mulheres da plateia ao delírio com sua dança, seus shows eram uma catarse de sensualidade.

No Egito, a relação com a Dança do Ventre se mostra bastante controversa. Apesar de fazer parte do folclore nacional, a dança, e os corpos femininos dessa dança, sofrem preconceitos e impedimentos constantes pelo limiar que a dança estabelece com a sedução. Cada vez mais, menos estabelecimentos comerciais permitem a exibição da dança temendo a ação do policiamento moral.

De acordo com a Autoridade de Arte Egípcia, em 1957 havia cerca de 5.000 dançarinas do ventre profissionais. Atualmente apenas 380 estão registradas. E o registro é feito junto à Adab, a polícia moral, não nos sindicatos. Dançarinas do ventre não têm representação (Schmitt, 2001, s/p)<sup>232</sup>.

E em 2004 diversas mulheres estrangeiras foram proibidas<sup>233</sup> de viverem no país por meio da dança, fosse como professoras ou como artistas. Essas interdições sobre a Dança do Ventre levou essas mulheres a criarem estratégias de hibridação dessas danças a fim de driblar a censura, ou simplesmente exportarem a dança para outros países, já que as egípcias são conhecidas como as melhores dançarinas do ventre no mundo.

---

<sup>231</sup> Texto disponível em:

<<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/09/15/passinho-tango-maxixe-as-dancas-proibidas-388234.php>> Acesso em 23 de dez. 2023.

<sup>232</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2801200109.htm>>. Acesso em 2 nov. 2023.

<sup>233</sup> "Um tribunal egípcio confirmou uma lei que proíbe mulheres estrangeiras de trabalhar como dançarinas do ventre. O tribunal rejeitou recurso de dançarinas russas e australianas empregadas em clubes noturnos no Egito, país que muitos consideram o berço desse tipo de dança." Matéria da BBC disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/01/040120\\_bellydance#:~:text=Um%20tribunal%20eg%C3%ADpcio%20confirmou%20uma,ber%C3%A7o%20desse%20tipo%20de%20dan%C3%A7a](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/01/040120_bellydance#:~:text=Um%20tribunal%20eg%C3%ADpcio%20confirmou%20uma,ber%C3%A7o%20desse%20tipo%20de%20dan%C3%A7a)>. Acesso em 2 nov. 2023.

A censura também atingiu o Maxixe, primeira dança urbana que surgiu no Brasil na metade do século XIX, considerada pelo político Rui Barbosa (1980, informação verbal)<sup>234</sup>, "a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba". O Maxixe era uma dança que se dançava em dupla, com os corpos colados produzindo rebolados circulares partindo do quadril, pode ser entendida como precursora do forró, mas também se aproxima do samba e do frevo. O Maxixe causou frisson em Paris<sup>235</sup>, mas foi atacada por religiosos que a condenavam imoral, assim como, o tango argentino.<sup>236</sup>

A censura esteve muito presente no contexto da música popular no Brasil. O Samba, por exemplo, sofreu diversas formas de repressão. Sabe-se que as manifestações culturais e religiosas de origem africana eram proibidas no período colonial, em que pessoas negras foram escravizadas e perseguidas. Os resquícios do racismo colonial se perpetuou, se convertendo em diferentes técnicas e práticas censórias ao longo da história. Do final do século XIX até metade do século XX, o samba foi sinônimo de vadiagem e crime no Brasil. Levou-se à prisão sambistas apenas por estarem com o pandeiro na mão, como foi o caso de João da Baiana<sup>237</sup>. "Samba era o nome dado às festas, encontros, reuniões feitas por homens e mulheres, moradores das regiões pobres da cidade." (Prates, 2017, p. 204). No contexto carioca dos anos 1930,

[...] as autoridades brasileiras empenhavam-se em “desafricanizar” o Brasil, submeter o país a um processo de “embranquecimento”. Uma das diversas formas para conseguir esse objetivo era subjugar todo e qualquer elemento

<sup>234</sup> Discurso do senador Rui Barbosa, *Diário do Congresso Nacional*, 8/11/1914, p. 2789. Esse conteúdo aparece no documentário *Maxixe - a dança perdida* (1980) com direção de Alex Viany. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Oo84OIoVRKs&t=23s>>. Acesso em 2 nov. 2023.

<sup>235</sup> "Plácida dos Santos ficou eternizada nos textos de memorialistas como a primeira brasileira a fazer "furor" em Paris (França) dançando por lá o maxixe em 1889 no tradicional Folies Bergère. Ela teve importância significativa, não somente por sua atuação pioneira na disseminação da música brasileira no exterior, mas também por enfrentar desafios inerentes à época em que viveu." Por Lucas Veloso à Uol. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/eco/ultimas-noticias/2023/05/11/com-o-maxixe-placida-dos-santos-foi-1-brasileira-a-fazer-furor-em-paris.htm>>. Acesso em 2 nov. 2023.

<sup>236</sup> "Assim pensava sobre o tango argentino Léon-Adolphe, Cardeal Amette, Arcebispo de Paris, conforme noticiou a Revista da Semana (do Rio), 104 anos atrás: "Nós condenamos a dança, de importação estrangeira, conhecida pelo nome de tango, que é por sua natureza lasciva e ofende a moral." Logo, os religiosos franceses estariam prometendo o fogo do inferno para quem se atrevesse a dançar le maxixe, a dança brasileira, que virou moda em Paris." Matéria escrita por José Teles à Rádio Jornal de Pernambuco JC. Disponível em <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2019/09/15/passinho-tango-maxixe-as-dancas-proibidas-388234.php>>. Acesso em 2 nov. 2023.

<sup>237</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml>>. Acesso em 2 nov. 2023.

que remetesse à cultura africana, preservada pelos negros. (Prates, 2017, p. 205)<sup>238</sup>

Nessa mesma época, a produção de artistas modernistas, com conceitos como o de antropofagia e a revisão crítica de um nacionalismo brasileiro a partir da exaltação de símbolos e práticas afro-indígenas como sendo próprios da cultura brasileira, "favoreceu que essas manifestações fossem integradas ao projeto de um estado nacional." (Oliveira, 2018, p. 66)<sup>239</sup>. Mas isso não evitou que as escolas de samba permanecessem sob vigilância constante dos militares na ditadura, assim como a capoeira era mal vista, o samba ou o batuque eram reprimidos fora dos holofotes do turismo.

O movimento dos quadris, o rebolado, do Samba, do Maxixe, assim como muitas outras danças de origem africana ou que recebem influências diretas da cultura negra, sofrem uma censura que intersecciona racismo, expresso nos processos de marginalização e criminalização dessas danças, e o moralismo cristão, que confere aos movimentos dessas danças um caráter pecaminoso, de atentado aos bons costumes. Essas manifestações são atreladas a algo selvagem e não civilizado, que deve, portanto, ser controlado e reprimido.

Mais recentemente no Brasil, o Passinho, dança que surgiu nos bailes Funks das favelas do Rio de Janeiro, foi alvo de uma tentativa de censura em 2019 por meio de projeto de lei de autoria da deputada Clarissa Tércio (PSC), da bancada evangélica da Assembleia Legislativa de Pernambuco. O Passinho mistura influências vindas do hip-hop, frevo e samba, e é muito popular entre jovens de Pernambuco e de todo país, além de internacionalmente conhecido por meio da produção de artistas como a cantora Anitta e o compartilhamento de centenas de vídeos realizados pelos próprios jovens que dançam essa dança.

O objetivo do projeto da deputada evangélica era proibir a dança do Passinho nas escolas públicas do Estado de Pernambuco sob a justificativa de que essa dança "expõe as crianças e adolescentes a uma erotização precoce"<sup>240</sup>. Verifica-se, diante do contexto em que emerge esse projeto, que ele estava alinhado ideologicamente com o governo autoritário de Jair Bolsonaro que, entre outras coisas, considerava as manifestações artísticas e culturais como possíveis agenciadoras do desvio moral de crianças e adolescentes. Nesse caso, o que chama atenção é a tentativa de censura a uma dança criada e executada majoritariamente pela

<sup>238</sup> Resenha do livro *Uma História do Samba. As origens de autoria* de L. Neto. Disponível na REB. Revista de Estudios Brasileños / segundo semestre 2017 / volume 4 - número 8.

<sup>239</sup> OLIVEIRA da Silva, Marilza. O tronco histórico da dança afro-brasileira. Revista da ABPN • v. 11, n. 27 • nov 2018 – fev. 2019, p.64-85.

<sup>240</sup> Disponível em:

<<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/deputada-evangelica-quer-proibir-passinho-nas-escolas-de-pernambuco/>>. Acesso em 2 nov. 2023.

juventude preta e periférica, o que ratifica a dimensão histórica de preconceito racial associado aos modos de vida e produção gestual desses grupos. É, portanto, a subjetividade estética e a corporalidade negra e periférica que incomoda os fundamentalistas religiosos.

Figura 54 - Crianças e jovens dançando *Passinho*



Fonte: Gustavo Pellizzon / Jornal O Globo

### 5.2.1 A dança sob o regime civil-militar no Brasil

Nos 'anos de chumbo', como também ficou conhecido o período da ditadura civil militar no Brasil, eclodiram, ao mesmo tempo, movimentos contraculturais nas artes - como o cinema novo, a psicodelia nordestina e o tropicalismo. A Tropicália é, até hoje, uma das principais referências da vanguarda artística brasileira, nascida em um contexto onde artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, entre outros, abriram espaço para o experimentalismo visual, sensorial e sonoro. Articularam influências estéticas estrangeiras às brasileiras, produziram críticas ao regime político autoritário e tensionaram os padrões de comportamento da sociedade burguesa, nacionalista e cristã. A atividade estética e política dos artistas dessa geração fez deles vítimas da perseguição política do regime militar, e também referências fundamentais da história da arte e da política no país.

Ao passo que as mais diversas produções artísticas eram censuradas e artistas eram perseguidos, presos ou exilados, a dança no Brasil, que também vivia uma intensa produção experimental na época, ficou ofuscada em relação às outras linguagens artísticas. Quando se fala em perseguição aos artistas no Brasil durante a ditadura civil militar, ou pensamos em referências artísticas de vanguarda desse período, não é comum citarem artistas da dança.

Embora a dança estivesse lá e já fosse vanguarda desde os anos 1950, quando foi criada a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), por Yanka Rudzka. Artistas como Klauss e Angel Vianna estavam em diálogo com a vanguarda estadunidense, a qual, por sua vez, mudou o rumo da história da dança no mundo com os experimentos na *Judson Church*<sup>241</sup> nos anos 1960, com artistas como Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton. Tal efervescência "não repercutiu" como parte do movimento contracultural que se popularizou no Brasil.

A censura por meio do terror, paradoxalmente, como já falamos em outro momento, pode impulsionar a carreira de artistas ou a venda de obras proibidas. O desejo de fazer desaparecer produções estéticas em um governo ditatorial, pelo contrário, oferece aos artistas uma legitimação, não apenas pelo conteúdo de suas obras, mas como referências históricas de resistência política. Contudo, esse fenômeno não atingiu a dança contemporânea que vinha sendo produzida naquela época como aconteceu com artistas da música e do teatro.

O caso mais conhecido de perseguição no campo da dança na ditadura civil militar de 1970 foi ao grupo *Dzi Croquettes*, formado por 13 homens com características masculinas que se travestiam de mulher e desafiavam a moralidade normativa e os padrões de gênero por meio de gestos, vestimentas, maquiagens exageradas (como *Drag Queens*), aspectos considerados pelos conservadores e militares como um desvio moral. As obras do grupo misturavam referências do Cabaré e Teatro de Revista e dos musicais da Broadway, caracterizados principalmente pelas danças Moderna e o Jazz. A dramaturgia experimental do grupo reforçava críticas ao regime político repressor da época, o que se soma ao modo como o grupo constitui experiências de vida e de convivência em torno da liberdade sexual, do uso de alucinógenos e influência sobre o movimento gay no Brasil.

Lennie Dale, bailarino e coreógrafo norte americano radicado no Brasil, que ajudou a fundar os *Dzi Croquettes*, já era uma referência no campo da dança brasileira tendo influenciado a Bossa Nova com ensaios e a inserção da expressão corporal em shows de Elis Regina e Sérgio Mendes<sup>242</sup>, entre outros, de modo que "o encontro da técnica e o rigor

<sup>241</sup> *Judson Church* era uma igreja protestante desativada no bairro de Greenwich Village que foi ocupado por dançarinos, performers, entre outros artistas, da vanguarda do início da década 60 em Nova York. O espaço abrigou festas, eventos performáticos de dança e outros encontros durante muitos anos, e ainda hoje é um espaço ativo. Artistas como Steve Paxton, David Gordon, Trisha Brown, Lucinda Childs, Anna Halprin, Simone Forti e Yvonne Rainer, produziram intensamente nesse espaço.

<sup>242</sup> Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/09/ilustrada/8.html>>. Acesso em 24 out. 2023.

artístico de Lennie com a filosofia transgressora e inovadora de Wagner Ribeiro foi a base do grupo que mudaria a história da cena artística e comportamental no Brasil"<sup>243</sup>.

Figura 55 - *Dzi Croquettes*



Fonte: Autor desconhecido

A base do grupo era no Rio de Janeiro e o contexto de sua formação e sucesso coincidiu com o decreto AI-5, que dava plenos poderes aos militares e acirrou a perseguição contra artistas. O grupo sofreu censura dos militares sob a justificativa de atentado à moral, à família e aos bons costumes, como aponta Ciro Barcelos, integrante do *Dzi*, em entrevista à Carta Capital.

CC: Qual foi a justificativa utilizada pelos militares para exilar o grupo?

CB: Depois de um ano em cartaz, estávamos driblando os militares. Quando a coisa foi virando um movimento, que transgrediu o palco, alguns censores foram assistir e aí nos chamaram para prestar declaração. A partir daí, nos sentenciaram como atentado à moral e aos bons costumes da família brasileira, sobretudo pelo nu. Não foi tanto pelo texto, mas acima de tudo pela postura cênica e, claro, o travestimento. Mas eles não focaram nesse tema, justificaram pela questão do nu e sobre toda a proposta do espetáculo. A gente não estava propondo para ninguém que tinha que ser gay ou não ser gay. A gente fazia teatro. Nossa bandeira era a da liberdade (Barcelos, 2019, s/p).<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Disponível em: <<https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/dzi-croquettes/>>. Acesso em 24 out. 2023.

<sup>244</sup> Matéria de Alexandre Putti na revista Carta Capital. Leia mais em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/exilado-nos-anos-70-ator-diz-precisamos-nos-unir-para-fazer-revolucao/>>. Acesso em 24 out. 2023.

A partir dessa fala, identifica-se como, tanto naquele contexto, como no contexto atual, a nudez e as orientações de gênero e sexualidade aparecem como uma afronta à moral num regime político autoritário. Para Butler (2010), as categorias de identidade de gênero e sexo são, em si, produções de poder sobre o corpo. A performatividade *queer* tenciona essas normas comportamentais do poder dominante que define o sujeito pelo órgão sexual, produzindo inversões ou borrando o binarismo macho-fêmea.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (Butler, 2010, p. 195).

No caso dos *Dzi*, o texto torna-se menos relevante do que a nudez e o travestimento. E o fato de que tenham se tornado não apenas um grupo artístico, mas uma família e também um movimento gay, tornou o grupo perigoso aos olhos do regime: eles agitaram diferentes esferas do social, além do enquadramentos estéticos. Depois de driblar a censura ao longo dos primeiros anos de produção, os *Dzi* vão se exilar em Paris e fazem ainda mais sucesso, reafirmando a hipótese de que a censura pode impulsionar carreiras e, mesmo em condições precárias<sup>245</sup>, confere status e valor cultural de alcance internacional em alguns casos.

É curioso que não haja outros nomes no campo da dança que foram alvos de perseguição mais direta e intensa no período da ditadura militar no Brasil. Porém, isso não quer dizer que a dança estava alheia ao debate político, pelo contrário, agiu de outras maneiras, como foi o caso do *Teatro de Dança Galpão* e o *Ballet Stagium*. Sofia Osório, artista e pesquisadora em dança e ciência sociais, reafirma essa análise no seu livro *Teatro de Dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil*. Segundo ela:

No campo das artes, a década de 1970 foi um período marcado pela censura no Brasil, articulada à forte repressão da militância de esquerda [...] Há muitos trabalhos no campo das ciências sociais que tratam a potência política que se expressou na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas. No entanto, a dança é uma área quase sempre negligenciada nesse tipo de análise. Paralelamente, a produção bibliográfica que trata da história da dança no Brasil nem sempre avança em análises a respeito da relação entre a dança e o contexto no qual ela se insere, tratando este como um mero pano

---

<sup>245</sup> Grande parte dos artistas exilados passaram por dificuldades financeiras, ou foram para outros países com recursos escassos. No documentário *Dzi Croquettes* de 2009 dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, essa situação de precariedade do grupo no exílio em paralelo com o glamour da estadia do grupo em Paris, é retratada.

de fundo ou priorizando um viés mais voltado a questões técnicas e estéticas - quase como se se tratasse de um universo à parte. [...] Se por um lado, certos trabalhos de dança então produzidos no Brasil podem atestar este caráter de "mundo fechado em si mesmo" - o que se deve em grande parte à predominância de remontagens de balés de repertório -, justamente na década de 1970, quando o teatro, por exemplo, sofria forte repressão com o fechamento de espaços e exílio de grupos, muitos artistas da dança se reinventaram e procuraram novas soluções estéticas para lidar com temas do presente. O Teatro de Dança Galpão foi um espaço criado justamente para abrigar aulas ensaios e apresentações de trabalhos que não encontravam espaço nas grandes casas de espetáculo, tornando-se um polo efervescente que atraía não só pessoas do meio da dança, mas todo um público de estudantes, intelectuais e artistas que buscavam propostas inventivas e experimentais (Osório, 2016, p. 17-18).

Segundo a autora, foi ainda nesse espaço que se realizou a temporada paulistana de obras como Roda Viva de Chico Buarque e Zé Celso Martinez. No contexto da dança experimental, a questão do corpo ganhava relevância, bem como práticas somáticas e terapêuticas implicadas à perspectiva da liberdade sexual, como foi o caso da artista Marilena Ansaldi que, atravessada pela hipótese repressiva e a relação entre dança e prazer sexual, desenvolveu práticas sob influências reichianas e a terapia anarquista de Roberto Freire. Uma das marcas do *Galpão* era, segundo Osório (2016), a criação de um vínculo entre dança e sociedade, possibilitando um espaço de experimentação e reflexão coletiva em torno da dança.

A invés do mero aprimoramento técnico, o Galpão possibilitava a formação de *um olhar para dança*<sup>246</sup>, desaguando em maneiras de se pensar e fazer dança que se distanciavam de uma prática hegemônica. Naquele momento, o campo de atuação para bailarinos estava praticamente restrito a programas de auditório e shows de boate, onde a dança e corpo funcionam como meros adereços, interessando basicamente a habilidade técnica do executor de movimentos. No Galpão, o que estava em jogo não era garantir essa excelência na execução de movimentos virtuosos, mas fornecer elementos que possibilitaram uma apropriação do próprio corpo como espaço de invenção (Osório, 2016, p. 110).

A perspectiva política da dança estava em tensionar as formas de fazer e pensar dança, de produzir outras relações com o mundo por meio da dança. No entanto, essa dimensão do corpo e da experimentação de outras possibilidades estéticas, com e a partir dele, foram mais reconhecidas através de outras linguagens artísticas, como nas artes visuais - a dança nos parangolés de Hélio Oiticica, movidos por corpos periféricos, a prática artística e terapêutica desenvolvida por Lygia Clark - que além de criar esculturas e objetos relacionais,

---

<sup>246</sup> O grifo feito pela autora se refere a frase de uma das artistas entrevistadas por ela, Célia Gouveia, um nome importante no campo da dança que fez parte desse núcleo experimental de dança do Galpão nos anos 1970.

também criava instalações interativas e performances coletivas que implicam o corpo em experiências sensoriais.

Os processos criativos em dança e a criação de obras fora do circuito hegemônico tinham interesse pela singularidade dos corpos e a descoberta de outras formas de mover que não aquelas submetidas aos paradigmas de técnicas de dança já bastante consolidadas como o Balé Clássico, o Jazz e a Dança Moderna<sup>247</sup>, mas o sentido político desse movimento na dança não gerava embate moral e, com isso, não encontrava interditos vindos da censura governamental da época.

### **5.2.2 Desvios e políticas de uma 'dança brasileira' frente ao regime militar**

A busca por outras corporalidades também levou artistas e algumas companhias profissionais a estabelecerem maior aproximação com danças populares e a cultura brasileira, sertaneja e indígena, como foi o caso do *Balé Stagium* com obras como *Diadorim* (1972), *Quebradas do Mundaréu* (1975) e *Kuarup, ou a questão do índio* (1977).

Estreada em julho de 1977, *Kuarup, ou a questão do índio* informava a seu público, por meio de seu programa, que reivindicava um pertencimento à tradição modernista antropofágica do modo de fazer e pensar arte abaixo dos trópicos. Contendo uma citação do *Manifesto antropofágico* de Oswald de Andrade, de que “Só me interessa o que não é meu” (Andrade, 1928). Com esse ato, o Ballet Stagium anuncia que *Kuarup...* representa dentro das produções da companhia, uma preocupação de fazer a partir do outro, de um esforço em fazer a dança assumir aspectos cênicos específicos com o contato, uso e redistribuição de conhecimentos encontrados em nosso país (Guarato, 2022, p. 8).

O *Balé Stagium* é muito lembrado no campo da dança por sua atuação no contexto da ditadura civil-militar, tanto pelas escolhas estéticas que, a princípio, não romperam com a técnica do balé, mas se abriram a experimentação de narrativas mais voltadas para a realidade

---

<sup>247</sup> A Dança Moderna ainda era considerada vanguardista na metade do século XX, embora seus precursores tenham começado a produzir entre 1920 com a figura de Isadora Duncan e durante e depois da segunda guerra mundial, o que aliás inspirou artistas como Martha Graham. É possível identificar que as referências que fundaram a Escola de Dança da UFBA, por exemplo, eram ligadas ao expressionismo alemão de Mary Wigman, o método de Rudolf Laban (que fez um método de estudo do movimento a partir da análise do movimento dos operários alemães. Alguns autores falam que Laban contribui com o regime fascista de Hitler, mas outros dizem que ele foi usado pelo regime). Essas referências que trago aqui estão baseadas em diferentes fontes históricas de estudos acumulados ao longo da minha formação em dança e alguns dados foram fruto de transmissão oral de professores que fizeram parte da fundação da Escola de Dança UFBA.

política do povo brasileiro, quanto pelas viagens que fizeram por muitas cidades do Brasil com apresentações em espaços alternativos ao teatro.

A crítica e teórica de dança Helena Katz publicou um texto em 1994 intitulado *O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil*. Nele, a autora faz uma espécie de síntese histórica, crítica e filosófica comentando artistas e espetáculos que foram importantes para as transformações políticas, estéticas e pedagógicas da dança no Brasil entre os anos 70/80. No texto, Katz aborda diversas produções do *Balé Stagium* que, segundo ela, mudaram o rumo da dança no país, dando origem, ao que ela chamou à época de uma "dança brasileira", como também ficou conhecido o grupo internacionalmente e na historiografia da dança no Brasil. Ela diz que em 1972, eles

Decidem fazer uma dança diferente daquela que haviam aprendido. Intuem que era preciso formatar uma maneira de fazer balé que se parecesse com o Brasil. E partem para a confecção de uma dança que pudesse ser gostada até por quem nunca tivesse visto nenhuma. Descobrem uma primeira chave na literatura brasileira, no Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa. Assim nasce Diadorim, nesse mesmo ano, o embrião estético do que o tempo transformaria em crença e, depois, em carimbo. Com essa assinatura, o Stagium, tal como um bandeirante do século XX, desbravou o Brasil a golpes de dança. Foi uma pontuação rara, inteiramente inédita e de efeito muito abrangente, que modificou a História das Artes Cênicas deste país. O mais fértil dos possíveis. Por aqui, a estética Stagium influenciou meio mundo. A outra metade, também não permaneceu imune e precisou se posicionar. Sua nova proposta foi levada para todos os cantos desta vastidão que atende por Brasil. Uma cunha que rasgou a mesmice. Sapatilhas percorrendo feiras, estádios, pátios de fábricas, praças, igrejas, favelas, clubes, escolas de todos os tipos- até de samba-, e lugares tão díspares quanto aldeias do rio São Francisco, Serra Pelada, o Parque Nacional do Xingu, o Pantanal e o asfalto da avenida Paulista. Uma verdadeira Cruzada Nacional, que fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil (Katz, 1994, s/p).

A dupla que criou o *Stagium*, Décio Otero e Márika Gidali, após diversas viagens pelo Brasil com a companhia, especialmente numa viagem pelo Rio São Francisco, onde eles se apresentavam no barco, deparando-se com a realidade daquelas pessoas, passaram a se perguntar, "o que dançar, como dançar, para quem dançar?"<sup>248</sup>. Desde então, a política do grupo passa a ser criar uma dança que seja acessível ao máximo de pessoas.

A relação do Stagium com a situação cotidiana do país pode ser lida como uma espécie de mapa celeste de constelações periódicas. A sua produção coreográfica tematiza as questões mais relevantes da história recente da América Latina: censura, violências, massacres e despossuídos de todas as

<sup>248</sup> Frase dita por Marika Gidali em matéria sobre os 50 anos da companhia. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1027442194703356>>. Acesso em 30 out. 2023.

espécies, seca, direitos humanos, ecologia, preconceito racial, sexual, amoroso, social, religioso. Para Décio Otero e Márika Gidali, a dança devia ser uma arte decifradora das ruas (Katz, 1994, s/p).

Entretanto, a crítica em torno da produção do *Balé Stagium* ganha duas problematizações já discutidas por Katz e Granato: a primeira, pontua o aprisionamento das obras à técnica do balé clássico, mas isso era interpretado como uma forma mais eficiente de aproximação com o público leigo que tinha como imagem da dança o balé clássico, como afirma nessa passagem do texto:

O resultado cativava o cidadão para quem dança sempre tinha tido um único sinônimo: balé, aquele dos tutus e bailarinas na pontinha dos pés: o das "estautas". (Festival de Inverno, em Campina Grande, Paraíba, praça lotada no palco, grupos de dança moderna. A conversa de uma família típica, chama a atenção. De repente, o pai sintetiza tudo: "Isso aí é bonito sim, mas do que eu gosto mesmo é do outro, aquele das "estautas" - e levanta os braços para imitar uma pose de balé clássico) (Katz, 1994, s/p).

O *Balé Stagium* se utilizava da técnica do balé para com ele criar algo novo, algo que tocasse em questões sociais. Naquela época, a estratégia encontrada pelo grupo para expressar de modo mais efetivo uma crítica cultural foi por meio da aproximação com as linguagens do teatro (dançarinos que eram também personagens, releituras de obras literárias brasileiras) e das músicas utilizadas nos espetáculos (músicas de Geraldo Vandré, Milton Nascimento, etc.). A intensa produção do *Balé* e o modo como o grupo se posicionou no período da ditadura militar tornou-se uma importante referência histórica da dança brasileira. A segunda problematização é feita por Guarato (2022)<sup>249</sup> sobre a forma maniqueísta através da qual, após o texto de Katz sobre a relação entre a ditadura militar e o *Balé Stagium*, o grupo foi alçado à categoria de representante da resistência política contra o governo ditatorial, o que para ele é reducionista em termos históricos. Os aspectos apresentados pela pesquisa do autor

[...] oferecem muitas ambiguidades que nos informam sobre a inviabilidade de fixar a companhia como proposta de oposição específica ao governo estabelecido nos parâmetros militares, mas antes, como um grupo de consciência social e que promove protestos sociais através da dança durante e depois da ditadura civil-militar (Guarato, 2022, p.3).

Guarato se debruça sobre as múltiplas dimensões do político na produção do *Balé Stagium*. A primeira delas é a questão da sobrevivência associada a uma escolha estética.

---

<sup>249</sup> Rafael Guarato – Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras ‘Quebradas do Mundaréu’ e ‘Kuarup...’ no Ballet Stagium. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113466, 2022. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 24 out. 2023.

Por sobrevivência, entendia-se a militância em produzir formas que pudessem garantir a permanência das atividades artísticas da companhia ao longo do tempo. E com vistas a alcançar essa finalidade primeira, Décio Otero e Marika Gidali adotaram a tática de popularização do balé, fazendo dessa decisão um aspecto contínuo e ininterrupto de atuação politizada, na qual as preocupações de artistas estavam centradas na luta social pelo reconhecimento da dança como campo de trabalho profissional (Guarato, 2022, p. 12).

A dificuldade de se manter como artista em dança naquela época era tão grande quanto agora, principalmente a manutenção de companhias com grande número de dançarinos. Nesse sentido, as viagens do grupo eram uma forma de manutenção e continuidade das suas produções. Tendo em vista ainda que além da censura haviam cortes orçamentários para cultura naquele contexto, a dança instaurou diferentes modos de se posicionar e se manter. O *Balé Stagium* foi uma das poucas companhias de dança brasileira, não vinculada aos grandes teatros (os quais eram reféns dos balés de repertório), que conseguiram manter uma constância na sua produção e com alcance internacional.

Ainda sobre esse segundo aspecto, nas palavras de Guarato, os militares não eram tratados pela companhia como inimigos, mas como adversários.

Essa postura não maniqueísta da companhia, frente a assuntos relacionados a políticas governamentais de caráter partidário ou ideológico, também é encontrada na atuação do Ballet Stagium durante a década de 1970, em relação ao governo civil-militar. O que endossa esse argumento é o fato de a companhia ter se apresentado ao general Ernesto Geisel enquanto este era presidente da república (1974-1979), ocasião sobre a qual Marika Gidali se manifestou da seguinte forma: "Eu me senti muito realizada. O que eu digo nunca é agressivo. É um caminho, um sentimento. Não é uma reclamação. É um retrato daquilo que acontece. E é bom para o presidente. É importante enxergar aquilo que o povo quer. Para quem nos assistiu e para quem nos assiste é bom para que possam mudar a trajetória das coisas. Acho que fui útil naquele momento" (Gidali Apud, Jornal da Manhã, 1980, p. 5.) O que pretendo postular aqui, é que a política de popularização da dança elaborada pelo Ballet Stagium não regia somente sua interação agonista com o campo artístico, mas também suas relações com a esfera do poder político governamental. O que endossa essa perspectiva é a constância de apoio financeiro de diferentes órgãos públicos durante a década de 1970 direcionados à companhia, desde a sessão do ônibus para primeira excursão do Ballet Stagium ao nordeste brasileiro, em 1972, às numerosas contratações para apresentações públicas efetuadas pelo poder público local, estadual e federal. Assim como, é notável o estabelecimento de diálogos formais estabelecidos pelo Ballet Stagium com o poder público na época da ditadura civil-militar em seus diferentes órgãos, mas principalmente com a Secretaria de Esporte, Cultura e Turismo do Estado de São Paulo, através dos quais apre- sentava demandas e solicitações de apoio financeiro (Guarato, 2022, p.17).

No filme sobre a vida da cantora Elis Regina<sup>250</sup>, há uma passagem em que ela é convocada pelo governo militar a cantar num evento promovido pelo exército brasileiro. Elis aceita o convite após identificar que estava sendo seguida e vigiada pelos militares, a convocação vem com tom de ameaça e ela teme a segurança da sua família. Acontece que a artista foi massacrada pela imprensa de esquerda da época como alguém que colaborou com o regime militar. O caso de Elis demonstra a complexidade do debate político diante de condições extremas. Seria a necessidade de manutenção do grupo uma condição extrema de escolha sobre como se posicionar diante de um governo autoritário? Talvez. O que parece é que havia uma postura política do *Balé Stagium* menos radical em termos político partidário e de tensão moral que os mantiveram a salvo da censura.

Guarato acredita que a companhia criou táticas para forjar o que Susan Foster define como 'fisicalidade protestante': "ao procurar um corpo que protesta contra as convenções da dança entendida como arte e suas políticas de manifestação pública do período." (Guarato, 2022, p. 11). Tendo em vista a complexidade da dança, caracterizada principalmente por uma comunicação não verbal, Guarato se empenha em analisar o modo como os corpos se moviam, quais forças e qualidades de movimento ou desenhos coreográficos no espaço anunciam corpos com "musculatura tensionada, dentes à mostra, testas franzidas" (Guarato, 2022, p. 20); um léxico de movimentos que apresentavam uma "símbiose quase animalesca, de pessoas-bicho que convivem e vivem despossuídas de amparo" (Guarato, 2022, p. 20), bailarinos-personagens que surgiam como operário, prostituta, cafetão, índigena, aspectos que podem ser entendidos como um exercício político democrático, de continuidade do fazer artístico e de aproximação com o povo, com um público não especializado.

Através de suas coreografias, a companhia promoveu múltiplas rebeldias em seu tempo e espaço, questionando constantemente a ordem habitual de feitura e recepção de dança. Ela mostra que o próprio corpo é capaz de exercer atos subversivos e de protesto contra concepções hegemônicas, ao mesmo tempo em que oferece alternativa de características críticas. [...] Ao fazer uso de gestos do cotidiano com uma sintaxe própria, respaldados em experiências de minorias excluídas, a companhia mobiliza, em seu público, a esperança de que seus corpos possam agir, produzindo uma comunidade de corpos para ação e uma dança além do palco. Para tanto, temos de tratar o artista não como indivíduo, mas como corpo social que o público dialoga. Desse modo, a dança do Stagium é protesto, é rebelde e produz um ethos de resistência não por se referir exclusivamente a um contexto político ideológico macro, mas também por seus diferentes nexos políticos com a condição material de ser artista e com as politicidades de sua dança contidas nas obras. [...] o desafio não seria decidir se a arte é ou não política, se o

---

<sup>250</sup> Filme *Elis* (2016) dirigido por Hugo Prata.

Ballet Stagium foi ou não resistência à ditadura, mas refletir sobre dança de um ponto de vista menos normativo e despregado da ânsia canônica (Guarato, 2022, p. 23-24).

Figura 56 - *Balé Stagium*



Fonte: Mário de Aratanha<sup>251</sup>

### **5.2.3 A dança baiana dribla a censura, ou a censura ignora a dança?**

Segundo Dulce Aquino (2021)<sup>252</sup>, professora do curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, que me concedeu entrevista: no período da ditadura, os militares temiam, principalmente, textos e reuniões que incitasse a revolta contra o regime, então os principais alvos eram as músicas, as peças de teatro e artes visuais por serem linguagens estabelecidas, populares e que faziam maior uso textual e verbal, sendo portanto, capazes de influenciar a opinião pública.

---

<sup>251</sup> "Registro da apresentação de Dessincronias, espetáculo do Stagium, na Barca da Cultura - um projeto de Paschoal Magno que levou teatro, dança e música aos povoados às margens do Rio São Francisco, em 1974. O contato com a população artística causou forte impacto na consciência artística da companhia | imagem: Mário de Aratanha". Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ballet-stagium/por-que-dancar/>>. Acesso em 2 nov. 2023.

<sup>252</sup> Entrevista concedida e gravada em 2021 por meio virtual (Google Meet).

Nos anos de ditadura militar, mais precisamente na década de 70, a professora Dulce Aquino promovia um grande evento na cidade de Salvador (BA) chamado *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*. Aquino (2021, informação verbal) conta que nesse contexto, os censores não se detinham sobre os *releases* das peças de dança "porque os consideravam muito subjetivos" e também não iam assistir previamente a maioria dos trabalhos. Salvo raras exceções, como aponta Leda Muhana, uma das fundadoras do Grupo de Dança Teatro *Tran Chan*.

Leda conta, em entrevista concedida a mim em 2020, que o grupo tinha que mandar o *release* para censura, com a data da estréia e que os censores retornavam marcando uma data para ver previamente a obra. No ensaio aberto para os censores, ela diz que uma das estratégias era cortar trechos da peça que pudessem gerar censura e só nas apresentações ter o conteúdo completo, porque raramente os censores apareciam nos dias das apresentações. O entendimento da dança, pelo regime militar na Bahia, a partir da fala de artistas da época, estava associado ao entretenimento, e com isso, esses modos de produção de dança na ditadura militar conseguiram driblar o regime.

A artista Lia Robatto, muito influente na história da dança na Bahia, fez um trabalho em 1987 chamado *Mobilização*. O trabalho ocupava o foyer, coxias e diversos espaços do Teatro Castro Alves em Salvador-Bahia e era uma apresentação artística bastante explícita contra o regime militar, mas a obra não sofreu censura. Na matéria *50 anos do golpe: Dança dribla a repressão* no Jornal *A Tarde*, Lia Robatto diz que:

Na época da ditadura militar, o Grupo de Dança Contemporânea – GDC [da Bahia], por exemplo, conseguiu viabilizar uma produção expressiva, graças à ignorância dos censores, que não entendiam a linguagem simbólica, os códigos, as metáforas em favor da liberdade. Lembro que fizemos um espetáculo emblemático chamado *Mobilização*, em 1978. Nós ocupávamos todas as dependências do Teatro Castro Alves, com mais de 80 intérpretes. Basta contar que havia uma instalação, com um ovo dentro da gaiola, por exemplo, que simbolizava a ideia presa antes do nascedouro. Mas eles, os censores, não compreenderam esta mensagem, bem como outras. A grande censura foi a desqualificação da cultura. Não existiam programas de apoios específicos para a área da dança (Robatto, 2014, apud.Uzêda).<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/culturateatro/50-anos-do-golpe-danca-dribla-a-repressao-588302>  
Acesso em 26 de novembro de 2022.

Figura 57 - Coreografia de Lia Robatto no foyer do Teatro Castro Alves



Fonte: Sílvio Robatto (1987)

Nas imagens dessa obra é possível ver ainda que os intérpretes se apresentavam com a boca amordaçada, segurando placas em branco, sinalizando a censura e, ao que parece, isso não chamou a atenção dos censores. Durante um curso que fiz na *Otratiera: escola de artivismos feministas* (2020), uma das artistas mulheres convidadas na primeira edição do projeto para uma conversa foi Lia Robatto. Na ocasião, tive a oportunidade de ver trechos de suas obras daquele período e lhe perguntar sobre a censura e situação política da época. Na sua fala, Lia Robatto reforça o fato de que a dança driblava a censura, mas aponta para o caráter machista e misógino do regime militar.

Dulce Aquino também havia sinalizado sobre o aspecto machista e misógino dos militares em relação às dançarinas. Na conversa que tivemos, ela citava ouvir comentários maldosos dos militares numa das apresentações na *Oficina Contemporânea de dança* em que a dançarina aparece seminua. Segundo ela, como o evento tinha financiamento do Estado e era uma mostra competitiva nas primeiras edições, os militares iam normalmente apenas na abertura ou no encerramento do evento. Mas, em geral, não houve censura.

Na matéria do jornal *A Tarde*, a coreógrafa Conceição Castro (2014) diz que: "Quando eu trabalhava com a expressão corporal para o teatro pude ver a atuação da censura, que muitas vezes coibia textos inteiros. Naquela época, a dança não sofreu realmente grande repressão" (Castro, 2014, apud. Uzêda). Conceição Castro foi criadora do *Odundê* em 1981, grupo que é da maior importância histórica sobre a dança contemporânea negra na Bahia. A

existência do Odundê, nos oferece um outro aspecto em relação ao que a artista Laís Machado declarou nas entrevistas sobre censura estrutural nas artes em relação às pessoas negras.

A criação do Odundê, em 1981, teve muita importância, pois deu grande visibilidade à dança negra contemporânea, que já era muito forte nas ruas, nas festas populares e no Carnaval, mas era praticamente ignorada pela academia. Nos palcos, por outro lado, grupos folclóricos, que serviam a interesses políticos governamentais, proliferavam. (Uzêda, 2014)

Como estudante do curso de dança da Universidade Federal da Bahia, acompanhei de perto o sentimento de muitos artistas da dança que reclamavam uma maior atenção sobre a ausência de dança de matrizes africanas no currículo do curso universitário de dança de uma cidade que tem a maior população negra do país. No documentário *Um filme de Dança* de Carmen Luz, essa problemática se revela num contexto mais amplo do Brasil, de como a história oficial da dança no país contribuiu para um apagamento das memórias sobre a existência de pessoas pretas na produção artística brasileira.

É sabido que durante a ditadura militar, na Bahia, havia perseguição a grupos de capoeira e aglomerações de todo tipo nas ruas, principalmente de pessoas negras. Contudo, nos governos de Antônio Carlos Magalhães, a cultura negra foi exaltada em função do turismo na cidade de Salvador. É nesse contexto que os grupos folclóricos passam a receber mais visibilidade e financiamento. Na entrevista, Dulce Aquino conta que havia tensão quando tinham apresentações na rua com muitos tambores e atabaques da cultura negra, mas não apresentou nenhum caso específico de censura. Entretanto, se as danças de matrizes africanas eram ignoradas pela academia, esse aspecto apontava para um nível de censura que se configurava pela deslegitimização de tais produções em circuitos considerados respeitados ou, ainda, a invisibilidade da dimensão estética mais contemporânea dessas produções, tanto pelo campo, quanto pelo poder público.

"No campo artístico, linguagens como o teatro e as artes visuais foram duramente prejudicadas com os constantes cortes aos textos teatrais e fechamento de exposições, com a destruição ou recolhimento das obras" (Araujo, 2014, apud. Uzêda). A dança ou o modo como as danças se configuravam na época, nesse caso, driblaram a censura por uma confluência entre o preconceito e a ignorância dos militares em relação à dança. A efervescência político-estética da dança, ao que parece, não era vista como politicamente perigosa pelo regime militar. Mesmo em outras linguagens artísticas, os militares eram incapazes de

identificar a política fora do óbvio. Por sua vez, a dança não representava um campo radical de oposição ao regime, atuou numa política das brechas.

### **5.3 Dança e Performance de vanguarda, transformações ontológicas e o 're-encontro' com a censura**

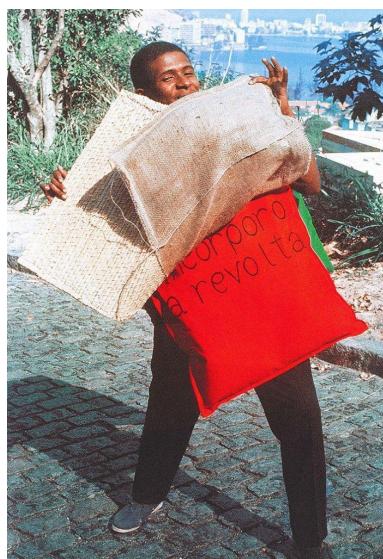
Como afirmou Maikon K. na entrevista apresentada no capítulo anterior: de fato, muita coisa mudou em muito pouco tempo. Uma dessas coisas é a presença do corpo, da dança e da performance como alvos recorrentes de ataques. Considero esse aspecto fruto de três fatores em especial: o primeiro, se refere à transformações epistemológicas profundas instauradas pelas vanguardas artísticas no plano da cultura e o caráter performativo da dança contemporânea; o segundo e mais evidente, é que com o advento das novas tecnologias e o uso de memes e imagens, o consumo acelerado dessas ferramentas e dados, favoreceu a presença da imagem do corpo e do corpo em movimento nos conteúdos compartilhados na internet. Este aspecto que produziu não apenas o uso indevido de trechos de obras de arte para gerar polêmicas, como também se tornou o palco para danças e performances fascistas. O terceiro aspecto, talvez menos evidente, é o lugar que essas linguagens passaram a ocupar entre o mercado de arte e a produção do saber nas universidades públicas no Brasil.

É possível dizer que a transformação epistemológica no campo das artes se produziu entre adesões e críticas ao avanço neoliberal. Contudo, não será possível realizar uma análise desse processo nesta tese, mas talvez seja possível destacar algumas questões que nos dão pistas sobre o modo como esses campos artísticos vêm afirmando um tônus político no campo social: ao ponto de tornarem-se alvos recorrentes de ataques e censuras no contexto recente.

Como já foi apontado em outro momento deste trabalho, a *performance art* surge no contexto das artes visuais, como parte da experimentação de movimentos como o dadaísmo e o surrealismo, mas é apenas nos anos 1960 com os *happenings* que essa linguagem começa a ser explorada por diversos artistas. A performance surge, a princípio, pela implicação do corpo na obra de arte, a presença do artista, suas ações no tempo e no espaço subvertem as lógicas normativas das exposições e suportes comuns às artes visuais. As ações, em muitos casos, apresentavam um caráter de protesto, de ironia, de experimentação entre corpo, natureza, materialidades, tempo e espaço, de radicalidade em relação às fronteiras entre o eu e o outro, etc.

A condição 'estática' própria de exposições de pintura ou escultura foram perdendo lugar para a ação do corpo. Diversos artistas passaram a investir na criação de objetos abertos ao movimento a partir da interação com o público, proposições sensoriais onde a presença do corpo é ativa. No Brasil, os *Parangolés*<sup>254</sup> (1964-1979) de Hélio Oiticica e os *Objetos Relacionais* de Lygia Clark<sup>255</sup> são exemplos fundamentais nessa perspectiva. A exposição de registros de performances que foram realizadas em outro tempo-espacô pelas artistas, também ganham relevância no âmbito das artes visuais.

Figura 58 - Parangolé de Hélio Oiticica



Fonte: Claudio Oiticica (1968)<sup>256</sup>

<sup>254</sup> "Os *Parangolés* são capas, faixas e bandeiras construídas com tecidos e plásticos, às vezes com frases políticas ou poéticas. Ao vestir, correr ou dançar com um *Parangolé*, a pessoa deixa de ser um espectador para se tornar parte da obra de arte. É a partir do samba, da dança e da rua que Oiticica rompe definitivamente com as divisões entre artes visuais, música e dança, bem como com as noções de "estilo" e "coerência estética", chegando a sua "descoberta do corpo"." Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979>>. Acesso em 5 nov. 2023.

<sup>255</sup> Além da série *Bichos* (1976), inspiração para o trabalho *La Bête* (2005) de Wagner Schwartz, os objetos relacionais e as instalações da artista Lygia Clark como *Máscara abismo com tapa-olhos* (1968), ou *Baba antropofágica* (1973), foram se desdobrando em práticas terapêuticas, a ponto da artista no final dos anos 1970 não se dizer mais artista e sim terapeuta, desenvolvendo o Método de Estruturação do Self (1976) com atendimentos individuais a partir dos objetos relacionais. Disponível em: <<https://portal.lygioclark.org.br/obras/55688/o-metodo-terapeutico>>. Acesso em 5 nov. 2023.

<sup>256</sup> Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 – Incorpo a revolta (1967), de Hélio Oiticica.

Figura 59 - Máscara Abismo de Lygia Clark



Fonte: Acervo Lygia Clark (1967)

Segundo Cohen (2011), a performance surge a partir dos anos 50 com as pinturas performáticas de Pollock e Kounellis que registravam gestos expressivos, porém, resultavam em representações objetuais. É apenas nas décadas seguintes que "o nascente movimento da *body art* desloca o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. A *body art* assumia o corpo como suporte artístico." (Cohen, 2011, p. 15). Esse novo paradigma do corpo como suporte nas artes visuais altera de modo radical e ontológico o campo das artes. A performance estabelece uma linguagem própria ao propor uma relação de contato com o espectador por meio de ações dramáticas não representadas.

A desvinculação do artista visual com a produção de um objeto (ou da ação com a representação) faz com que vida e arte se aproximem na Performance. No teatro brechtiano isso se deu pela 'quebra da quarta parede'. No cinema, a quebra do 'pacto ficcional'. Assim, o improviso, a espontaneidade, a acentuação do instante presente, a característica de rito, torna o público não mais espectador, mas participante ativo de uma espécie de comunhão, e faz com que a Performance se torne uma arte de fronteira. Nesse sentido, a relação com o tempo e o espaço também é matéria experimental recorrente em produções emblemáticas no campo da performance. Em *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974) de Joseph Beuys, o artista ficou confinado por sete dias com um coiote.

Durante esse tempo, os dois estiveram isolados de outras pessoas, sendo separados do público visitante da galeria por uma pequena cerca de arame. Os rituais diários de Beuys incluíam uma série de interações com o coiote (ver foto), onde eram apresentados objetos para o animal - feltro, uma bengala, luvas, uma lanterna elétrica e o *Wall Street Journal* (entregue diariamente). O jornal era rasgado e urinado pelo animal, numa espécie de reconhecimento, à sua maneira, pela presença humana. (Cohen, 2011, p. 52)

Figura 60 - Registro da performance *Coyote: I Like America and America Likes Me*



Fonte: Joseph Beuys (1974)

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política) (Fabião, 2008, p. 235).

Em paralelo com o surgimento da performance nas artes visuais, a mesma atmosfera experimental e crítica ocorreu no campo da dança. Assim como Beuys, na metade do século XX, diversos artistas exploraram os limites da linguagem e do próprio corpo, como um modo, pode-se dizer, de acessar o 'corpo sem órgãos' do teatro da crueldade de Artaud.

A crueldade é, como diz Artaud, apenas um duplo do teatro, assim como de sua metafísica. Quando o corpo colocado em oscilação aparece em cena como corpo caótico, haverá algo de cruel. A crueldade é o aspecto doloroso das formas puras - aspecto pessimista, trágico, catastrófico das forças originais (luta, tormento, destruição...) (Uno, 2022, p. 122).

Na dança, essa perspectiva estética e filosófica do corpo esgotado, da precariedade dos corpos, do extremo e do êxtase podem ser discutidas a partir do Butô, dança criada no Japão após a segunda guerra mundial por Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. Com Hijikata, o Butô assume uma vertente ainda mais radical do corpo em cena e do um pensamento sobre dança.

A Revolta da Carne é o título de uma performance ambiciosa, representada em 1968, e que se tornou lendária por conta do subtítulo Hijikata Tatsumi e os Japoneses. De que revolta, de que carne se tratava? Certamente Hijikata foi vanguarda com seu gosto pela transgressão, pela provocação. Ele foi inspirado pelo surrealismo e por autores como Sade, Genet, Lautréamont, Artaud etc. (Uno, 2012, p.46).

O Butô de Hijikata tem, inicialmente, relação com o expressionismo alemão, maior influência da sua formação, e com os escritos de Antonin Artaud. Hijikata explora o corpo precário do pós-guerra na dança e no cinema<sup>257</sup>: “a dança dele colocou em questão o movimento de dança... a dança para ele não existia por antecipação” (Uno, 2012, p.45). Era um dançar 'informe', do limite do corpo enquanto corpo e da dança e enquanto forma, um complexo de intensidades que produzem nos corpos do Butô a anulação dos gêneros, convulsão de estruturas. Ações que acontecem por um estímulo particularizado, como metáforas intramusculares e de órgãos. "A imagem que esse corpo produz nessa dança não é apenas de um corpo retorcido, frágil ou monstruoso, primitivo ou selvagem, mas do corpo como memória, nascimento e morte, intensidade de um devir bicho, planta e pessoa" (Tupiniquim, 2014, p. 64).

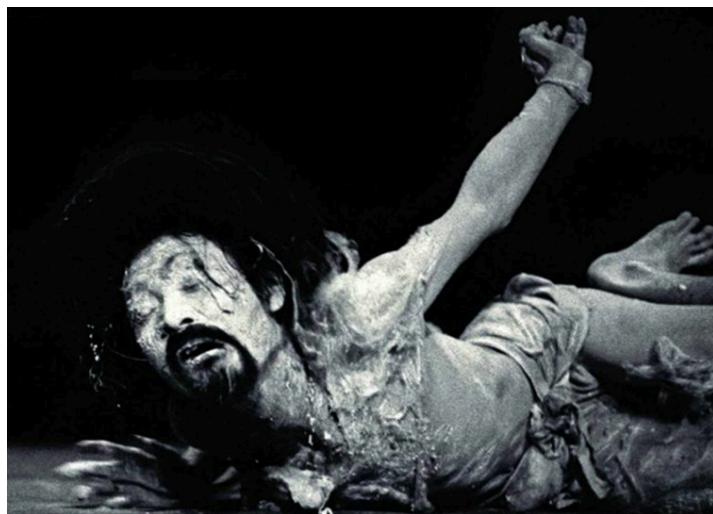
Em 1983 Hijikata publica um livro chamado *A Dançarina Doente*, no qual escreve:

Do meu corpo, que se faz criador de fantasmas transbordando o bolor, se dirá que ele foi criado definhado como uma múmia entranhada em seus bolores. Se bem que, ao beber os espíritos entre bolores, ao invés de água, eu fiz infiltrar em todos os interstícios das coisas, em todas as malhas de vestimentas, como se houvesse contemplado tudo me escondendo. Os armários e malas, as folhas de papel dobradas, a respiração das pessoas dormindo, o ar que se inflama com tudo isso, eu quero os bolores eriçados se misturando a todos. A ideia de que, a despeito do grito que poderia cicatrizar qualquer ferida, a dor se abrandaria se tocasse este ar secretado pelos bolores, esta ideia nunca abandonou meu corpo (Hijikata apud Uno, 2012, p.51).

---

<sup>257</sup> Refiro-me aqui ao filme A-Bomb (1960), um dos filmes com coreografia do Tatsumi Hijikata. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=lbhK\\_De9JBw](http://www.youtube.com/watch?v=lbhK_De9JBw)>. Acesso em 12 jul. 2014.

Figura 61 - Tatsumi Hijikata em *A revolta da carne* (1968)



Fonte: Autor desconhecido

As qualidades de movimento nos trabalhos de Hijikata, produziam uma corporalidade que não se afirmava pela forma, mas por estados corporais. No Butô, a dança se cria da musculatura mais interna à mais superficial, as contrações musculares produzem expressões pontuais e expandidas, os deslocamentos não buscam uma virtuose de amplitude pelo espaço, mas se agencia através de micromovimentos produzidos pela menor dimensão possível de contato com a superfície, como recolher o chão com os dedos dos pé. Abrir a boca para deixar a luz entrar, porque dentro somos escuridão. Dançar à fragilidade do corpo, a ressaca existencial.<sup>258</sup>

A fisicalidade política que se instaura na dança Butô transgride as formas apolíneas, experimenta a degradação para acessar o mais íntimo da experiência humana em situação de desamparo. Contudo, outras formas de transgredir a linguagem e produzir crítica social por meio da dança aconteceram nesse período. O que hoje denominamos, em âmbito acadêmico, dança contemporânea emerge de modo muito expressivo no contexto estadunidense dos anos 60/70. A efervescência cultural dessa geração de artistas como John Cage, Merce Cunningham, Andy Warhol, Yvonne Rainer, Gina Pape, Trisha Brown entre muitos outros, consistia na criação de novas formas de criar, se desprendendo de enquadramentos estéticos e dos limites das linguagens artísticas, dos espaços institucionais de arte. Existia, nesse

<sup>258</sup> Escutei frases como estas de diferentes formas durante as oficinas de Butô que participei ministradas por Tadashi Endo, dançarino e coreógrafo que estudou com Hijikata. Na ocasião, [...] onde foi possível ter conversas mais informais com o artista, ele contava sobre uma das práticas de Hijikata, que propunha que todos os dançarinos ingerissem muita bebida alcoólica durante toda a noite para, em seguida, ensaiar com aqueles corpos com ressaca. O estado que Hijikata desejava não era da bebedeira ou da festa, mas do mal-estar do corpo causado pela bebida, o jeito pelo qual poderia ser possível acessar a fraqueza de um corpo quase morto, que resiste. (Tupiniquim, 2014, p. 65)

movimento artístico, uma dimensão ética em promover uma “reeducação do olhar ou provocar os limites da percepção” (Banes, 1999, p.313-316).

As noções de hierarquia foram questionadas nesse contexto, e as lógicas de agrupamento e de criação ganhavam outros valores e contornos, dissolvendo estruturas já bastante consolidadas para a dança. Os processos colaborativos emergentes nesse contexto desfizeram protagonismos e autoridades, a incursão de não dançarinos em criações de dança foi uma forma de “despir o polimento do estilo da dança” (Banes, 1999, p.99).

Banes (1999), em um famoso livro que retrata a vanguarda artística do ano de 1963 em Nova York, mais precisamente no Greenwich Village, diz que:

A vanguarda, porém, não só documentou o colapso da família nuclear, em sua crítica da vida privada. [...] Significativamente, a vanguarda também forneceu imagens de comunidades alternativas, que mudaram as relações de poder, criando intimidade fora da família e valorizando a igualdade dos integrantes. Na dança de Yvonne Rainer, *We Shall Run* (Nós correremos), 12 adultos em grupo - bailarinos e não-bailarinos, em trajes de trabalho que vão de ternos e calças de moletom - correm disciplinadamente em planos cambiantes, que os fazem agrupar-se e reagrupar-se por sete minutos, à música de Berlioz. Não há quaisquer líderes permanentes; em todo o tempo alguém parece encabeçar o grupo uma vez, e o plano mutável do assoalho garante que uma nova volta produzirá um novo líder - dessa vez, a partir da parte de trás do bando. E os líderes temporários às vezes são homens, às vezes mulheres, o grande grupo não é dividido em facções mas harmoniosamente e, com uma expressão decidida se divide constantemente em grupos casuais, depois se reúne. A imagem é de uma séria, e até heróica, coletividade igualitária (Banes, 1999, p. 53-54).

Em suas danças, Yvone Rainer, assim como Trisha Brown, explora ações, e não mais passos de dança: a coreografia se compõe pela diminuição do tônus e da dramaticidade na execução dos movimentos, uma busca por uma espécie de 'neutralidade' que aproximava a estética da vida cotidiana. Herança da experiência desses artistas com as experimentações de Merce Cunningham e John Cage que exploravam a ideia de acaso, o silêncio ou desvinculação entre música e dança.

No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos cotidianos como material para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais, diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual (Goldberg, 2006, p.129).

Uma das obras mais conhecidas de Trisha Brown foi criada em 1971: a coreografia *Accumulation*, caracterizada por um processo de acumulação gradual de movimentos ao longo do tempo. A peça começa com um movimento inicial simples e que é repetido várias vezes. Em seguida, um novo movimento é adicionado, e o intérprete continua a repetir os movimentos anteriores, criando uma sequência cada vez mais complexa, à medida que novos movimentos são introduzidos.

O uso do espaço público, a exploração de ações aparentemente simples, como caminhar, foram propostas de Trisha que desafiavam as convenções da dança, enfatizando a complexidade do simples, do banal. Como na série de performances chamada *Dances in and around 80 Wooster Street* (1970) — algo como *Danças na Rua Wooster, 80 e seus arredores*, local onde ela morava na época, em Nova York. No experimento do vídeo, chamado *Leaning Duets I* (*Duetos inclinados I*, em tradução livre), Trisha propõe deslocamentos em duplas preservando o contato apenas dos pés e das mãos um do outro em um jogo de contra peso e equilíbrio. A proposta era criar um cenário de intervenções que recriassem o ato universalmente reconhecível de caminhar, tornando a rua também um local de dança.

Figura 62 - Print de vídeo *Danças na Rua Wooster, 80 e seus arredores* de Trisha Brown



Fonte: autor desconhecido

Yvone Rainer vai ainda mais além na exploração de ações cotidianas. Muito conhecida pelo manifesto contra toda forma de virtuosismo na dança, ela cria uma espécie de estética da recusa.

NÃO ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “glamour” e à transcendência da imagem de star,

não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover (Rainer apud Gil, 2004, p.151).

Na sua obra mais conhecida, *Trio A*, criada em 1964, Rainer tinha a intenção de tirar os movimentos de dança das suas qualidades expressivas, buscar formas de anular o virtuosismo da dança, investigando movimentos minimalistas e ações cotidianas, como agachar, deitar... complexificando esses gestos com movimentos de dança executados de um jeito 'funcional' não 'emocional' e também pela associação de diferentes temporalidades num mesmo movimento, num contínuo, sem ápices, ou variação ou intensidade. Essa obra é de grande importância para a compreensão do pensamento em dança contemporânea ainda hoje. Isso porque “sua dança produz uma estranheza do trivial que não para de fascinar” (Gil, 2004, p.158).

Trio A compõe-se de uma série de sequências de movimentos neutros, todos aparentemente muito simples, todos executados com a mesma velocidade, como se a mudança de uma frase para outra, visível, mas não sendo marcada por uma diferença de energia, não se tivesse efetuado. Aqui reside sem dúvida um dos efeitos mais estranhos da peça: eis um corpo que se abaixa, levanta, vira, torce, desloca como um corpo qualquer, e todavia os seus gestos estão longe de ser triviais. Tudo é banal e tudo é estranho. O tempo dos gestos é engendrado pelos movimentos do corpo, como se nenhuma defasagem com um tempo exterior, objetivo, viesse quebrar a convivência mais íntima entre o movimento (a criação do gesto) e o próprio tempo da sua formação: esta co- incide com a formação do tempo (Gil, 2004, p. 159).

Figura 63 - Yvonne Rainer e a estética do Judson Dance Theater



Fonte: Jack Mitchell/Getty images (1964)

Considero relevante<sup>259</sup> apresentar esses artistas e produções por dois motivos: o primeiro é auxiliar o leitor não especializado em artes a entender como certos procedimentos da arte contemporânea geram estranhamento e distanciamento de públicos também não especializados, habituado a se relacionar com a arte como entretenimento, a partir de produções artísticas pautadas em padrões estéticos hegemônicos; o segundo, é contextualizar questões e temáticas que emergiram no contexto dos ataques e censuras contra artistas nos últimos anos, considerando a dimensão política das transformações no campo da dança e o surgimento de uma nova linguagem artística como a Performance. Essas transformações refletem contextos históricos e culturais, uma vez que a metade do século XX é marcada por grandes movimentos sociais e artísticos revolucionários em conflito com governos autoritários.

Essas características políticas e filosóficas que estiveram presentes no discurso e práticas experimentais nas artes refletem ainda um movimento paradoxal de elitização e marginalidade da arte no âmbito da cultura, de modo que o desconhecimento dessas práticas em governos autoritários se converte em matéria prima para manipulação de ideias, sentimentos, favorece a criação de pânico moral, e reforça a desvalorização desses fazeres.

O debate em torno da arte, insuflado pela censura, torna-se relevante pelo fato de, na passagem entre o centro e a margem social, se fazerem presentes os paradigmas da cultura. O macro e micropolítico, que regem a vida como um todo, se apresentam porque a arte não cessa de recriar: para si mesma e para o mundo novas tecnologias de relação entre corpo, tempo, espaço e matéria. Embora imperceptível, as produções artísticas alteram as lógicas do viver no plano subjetivo e social. As criações artísticas manifestam o vivo, naquilo que ele tem de mais vivo, o movimento, a constante avaliação do que está estabelecido e o que está por vir. Porém, é preciso perguntar: e quando a crítica social produzida pela obra de arte vai de encontro com aquilo que a define, a exemplo da dança e sua crítica a uma certa primazia do movimento?

Entre o final do século XX e o início do XXI, a dança parece ter declarado seu fim ao recusar aquilo que a define: o movimento. A dança começa a produzir uma espécie de gagueira cinestésica, um espasmo no movimento, uma paragem na dança, aspectos que serão

---

<sup>259</sup> Enquanto apresento essas informações sobre performance e dança, me questiono sobre a necessidade de trazer essas obras e artistas como sendo grandes ícones da Dança Contemporânea e da Performance, de modo a parecer, para um leitor especializado, defasada nas referências, canônica. Contudo, uma inclinação didática parece necessária em um contexto de desinformação, e tais dados podem contribuir com a compreensão de dispositivos conceituais e operadores estéticos presentes em uma forte corrente de pensamento em dança e arte contemporânea no Brasil.

analisados por Lepecki (2006). Para este autor, essa percepção da crítica especializada sobre os 'espasmos paralisantes da coreografia contemporânea' tem relevância para a discussão sobre as estratégias coreográficas recentes, "onde a relação entre a dança e o movimento está se esgotando"<sup>260</sup> (Lepecki, 2006, p. 14. Tradução nossa).

Lepecki, já na introdução do livro *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, que é um marco da produção teórica e crítica de dança contemporânea, compartilha um exemplo muito interessante sobre essa suposta traição ontológica entre dança e movimento. Ele conta que, em 7 de julho de 2004, no *Circuit Court* de Dublin, houve uma demanda civil contra o Festival Internacional de Dança da Irlanda. O festival teria sido acusado de exibir nudez e supostos atos lascivos na peça de dança intitulada *Jérôme Bel* (1995), do coreógrafo francês Jérôme Bel.

O parecer do requerente Raymond Whitehead aparentemente baseou sua reivindicação em uma mistura deficiente de leis contra obscenidade e leis de propaganda enganosa para reivindicar "indenizações por quebra de contrato e negligência" (Falvey, 2004:5). O interessante neste caso é que o Sr. Whitehead apoiou o seu caso de obscenidade e propaganda enganosa com o argumento de que Jérôme Bel não poderia ser adequadamente classificado como um espetáculo de dança (Lepecki, 2006, p. 15).<sup>261</sup>

Segundo Lepecki (2006), em uma declaração feita pelo acusador no *Irish Times* de 8 de julho de 2004, ele dizia que: "Não havia nada no espetáculo que [ele] pudesse descrever como dança, que ele definiu como 'pessoas se movendo ritmicamente e pulando, geralmente ao som da música, mas nem sempre, e transmitindo alguma emoção'. Eles não lhe devolveram o dinheiro." (Holland, 2004: 4, apud, Lepecki, 2006, p. 15. Tradução nossa)<sup>262</sup>. Esses momentos discursivos refletem, para Lepecki, a tarefa empenhada por uma parte das coreografias estadunidense e europeia das décadas passadas, de desmantelamento de uma ideia de dança, ou melhor, de uma ideia de dança que associa ontologicamente dança e movimento. E refletem também uma incapacidade generalizada de explicar criticamente as práticas coreográficas recentes como experimentos válidos.

---

<sup>260</sup> "donde la relación de la danza con el movimiento se está agotando"

<sup>261</sup> Al parecer, el demandante Raymond Whitehead, había basado su demanda en una deficiente mezcla de leyes contra la obscenidad y falsas leyes de publicidad para reclamar "daños por incumplimiento de contrato y negligencia" (Falvey, 2004:5). Lo interesante de este caso es que el señor Whitehead apoyaba su caso de obscenidad y falsa publicidad con el argumento de que Jérôme Bel no podía clasificarse propiamente como un espectáculo de danza. (LEPECKI, 2006, p. 15)

<sup>262</sup> "No había nada en el espectáculo que [él] pudiera describir como danza, que definía como 'personas que se mueven rítmicamente y dan saltos, generalmente com música, pero no siempre, y que transmiten alguna emoción'. No le devolvieron el dinero"

Na coreografia *Jérôme Bel*, de Jérôme Bel, quatro corpos nus em cena executam ações aparentemente banais, como puxar a pele do próprio corpo alterando sua imagem, examinar o outro, compor com o corpo um do outro situações que geram graça e estranhamento. Segundo o crítico Gérard Siegmund, a peça retrata os quatro princípios básicos da dança: a luz, a música e o corpo habitando um espaço.

No palco, os corpos são o que são, e aprendemos exatamente sobre eles através de números e nomes atribuídos por Jérôme Bel (...) “O que tentei fazer com Jérôme Bel”, explica, “foi encontrar uma espécie de 'grau zero da literatura' para a dança. Queria evitar duas coisas: o corpo erótico e o corpo musculoso perfeito, como o de um guerreiro. Em toda a nossa cultura (não apenas na dança) o sexo e o poder são as duas representações dominantes do corpo - o principal instrumento da dança - que o privam dos seus sinais habituais.” (...) Jérôme Bel centra-se nas mais pequenas mensagens codificadas e quase invisíveis do corpo que o tornam uma estrutura artística. (Gérald Siegmund, in Ballet international, Tanz aktuell, abril de 1997 - Tradução nossa)<sup>263</sup>

Para Lepecki (2006), 'a anatomia do espetáculo, dissecava os mecanismos de representação', Jérôme Bel expõe os corpos dos bailarinos em sua nudez: ao mesmo tempo como sujeitos, organismos e construções sociais singulares – modelados por uma história, marcados pela linguagem, pelo olhar e pela alteridade. Jérôme Bel também aborda em alguns dos seus trabalhos questões ligadas a autoria, outro assunto recorrente na dança contemporânea no início deste século, em que refazer uma dança era necessariamente recriá-la, implicar a diferença sob um mesmo conjunto de ações. As questões de identidade atreladas a uma noção de multiplicidade do ser a partir das diversas referências que nos constituem, ou uma antropofagia revisitada, como na obra *Transobjeto, ou Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*<sup>264</sup> uma obra de Wagner Schwartz que retrata toda uma geração da dança contemporânea.

Muitos experimentos e obras de dança, assim como as obras de Jérôme Bel, passaram a se configurar por uma diminuição extrema dos movimentos do corpo em cena. A maior

---

<sup>263</sup> Sur la scène, les corps sont ce qu'ils sont, et nous apprenons exactement à les connaître par l'intermédiaire de chiffres et de noms attribués par Jérôme Bel (...) « Ce que j'ai essayé de faire avec Jérôme Bel», explique-t-il, « était de trouver une sorte de « degré zéro de la littérature » pour la danse. Je voulais éviter deux choses : le corps érotique et le corps musclé parfait, tel que celui d'un guerrier. Dans toute notre culture (pas seulement dans la danse) le sexe et le pouvoir sont les deux représentations dominantes du corps - l'instrument principal de la danse - qui le privent de ses signes habituels. » (...) Jérôme Bel se concentre sur les plus petits messages codés et presque invisibles du corps qui en font une structure artistique. Texto disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=1>>. Acesso em 8 nov. 2023.

<sup>264</sup> Disponível em: <<https://www.wagnerschwartz.com/transobjeto>>. Acesso em 5 nov. 2023.

parte dos artistas e obras citadas nesta tese se constituem nesse novo paradigma da dança, além de obras que marcaram uma geração de artistas contemporâneos dos anos 2000 no Brasil como: *Amarelo* de Elisabete Finger, *Transobjeto* de Wagner Schwartz, entre outras. Esse esgotamento do movimento na dança é, para Lepecki, uma crítica ao projeto cinético da modernidade, condicionada ao movimento incessante, veloz e produtivo.

Nesse sentido, "esgotar a dança é esgotar o emblema permanente da modernidade. É levar ao seu limite crítico a forma como a modernidade cria e dá preponderância a uma subjetividade cinética" (Lepecki, 2006, p. 24. Tradução nossa)<sup>265</sup>. Contudo, a política e a ética dessa recusa do movimento na dança não é equivalente a uma recusa à noção de mobilização. Lepecki diz, a partir do sociólogo e crítico de dança Randy Martin, que o conceito de mobilização pode ser entendido como um mediador entre dança e política, e que a mobilização seria um conceito chave que os estudos de dança devem acionar para sair de uma 'duvidosa paralisia política', (Lepecki, 2006, p. 32 -33) porque, segundo eles, a política não vai a nenhum lugar sem movimento.

Assim como, segundo o autor, o pressuposto de Martin se reafirma com Deleuze e Guattari, para os quais o movimento parece ser um elemento positivo que sempre aplicará sua força em favor de uma política do progresso, ou em favor de uma formação crítica que se possa considerar progressista (Lepecki, 2006, p. 31). Então, interessa pensar qual é a direção desse movimento. Pois, a partir de Sloterdijk, Lepecki vai dizer que:

O impulso cinético da modernidade articulado como mobilização mostra um processo de subjetivação na contemporaneidade que corresponde a uma militarização idiotizada de uma subjetividade vinculada a atuações cinéticas generalizadas de eficácia, eficiência, e efetividade (Lepecki p. 32 -33).

Nesse sentido, quais desvios a dança e a performance tem criado na direção de uma mobilização de outra ordem? Como interfere e expõe estruturas de poder objetivas e subjetivas às quais o corpo está submetido?

Em outubro de 2017, o dançarino Igor Cavalcante Medina apresentava uma performance intitulada *Fim*, em uma praça na cidade de Caxias do Sul (RS). A ação tinha autorização da prefeitura e fazia parte da programação da 8º edição do festival *Caxias em Movimento*. Na performance, Igor, homem negro, com *dreads* no cabelo, está de sunga preta, com arame farpado enrolado em uma parte do corpo, segura uma rosa com as mãos, declama poemas e faz movimentos com o corpo. Na ocasião, o artista teve sua obra confundida com

---

<sup>265</sup> "agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética"

um surto psicótico e foi impedido de continuar a apresentação, primeiro pela polícia e, em seguida, por agentes de saúde que usam um colete de contenção e uma maca para sedar Igor.<sup>266</sup>

Segundo consta no material de divulgação do evento, o espetáculo *Fim*:

(...) aborda a violência e põe o corpo em evidência para trazer à tona as diversas formas de brutalidade do cotidiano, sejam elas físicas ou psicológicas. Os corpos vão sendo envenenados até a total desumanização. Será que já não somos nada mais além de um mero pedaço de carne incapaz de sentir, incapaz de resistir, incapaz de se rebelar? (Sperb, 2017, s/p).<sup>267</sup>

A performance de Igor, ao que parece, não dispõe de grande complexidade estética, pelo contrário, parece direta. Carregada de elementos dramáticos e textuais, o que leva os agentes policiais e de saúde a uma confusão sobre se aquilo era uma peça ou um surto, tem mais a ver com o aspecto representacional da ação associado a uma estigmatização e preconceito racial sobre o corpo do artista (nos comentários do vídeo alguém comparava o artista a um usuário de crack), do que propriamente com a transgressão da linguagem artística. Outro aspecto curioso é a solidão do artista no momento da abordagem, não aparece ninguém da equipe de produção no local para ajudar o artista. Embora, como vimos no caso de Maikon, mesmo com a produtora do SESC presente no local isso não impediu ele de ser levado para delegacia.

Se Igor, nos seus gestos desviantes, embora dramáticos, ainda assim produziu uma convulsão social que causa uma reação (a performance policial e dos agentes de saúde), fez acontecer o que ele mesmo pretendia denunciar: a violência e as diversas brutalidade do cotidiano que ele, como homem negro, deve bem conhecer para além da sua prática artística. Observa-se nesse caso um combo de assombros, a ausência de liberdade do corpo negro no espaço público e a autoridade associada à violência dos servidores do Estado no trato com uma suposta loucura, no trato com um artista.

Nas matérias sobre esse caso de Igor, durante a ação dos agentes, os quais não emitiram nenhuma nota com pedidos de desculpas, dizem que durante a performance Igor dizia... “Mata, espanca, xinga, mutila, esquarteja, destrói, sangra, mas isso é só se for pobre,

<sup>266</sup> Nas imagens presentes nesse vídeo feito e postado por alguém que acompanhou a ação é possível ver a ação da polícia e dos agentes de saúde. Disponível em: <<https://youtu.be/wSBiwNuvGNE?si=KGEgUteIpLhAyW6W>>. Acesso em 5 nov. 2023.

<sup>267</sup> Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/performance-e-confundida-com-surto-e-bailarino-e-sedado-no-rs>>. Acesso em 5 nov. 2023.

preto e sofredor”<sup>268</sup>, e eu acrescentaria: se for louco. A performance enquanto linguagem artística estranha, desconhecida, é prontamente convertida em loucura. A loucura, por sua vez, numa sociedade normativa (normopata, posto que trata-se de uma neurose em torno da norma) precisa ser controlada, interrompida e aniquilada. Aliás, tratar artistas como loucos pode até ser um elogio filosófico, mas em terreno social (moral) é sempre um modo de desqualificar e censurar o artista.

Como disse Nise da Silveira, a diferença entre o louco e o artista é que o artista mergulha no inconsciente e volta, o louco não<sup>269</sup>. E para além de qualquer romantização sobre o artista e a loucura, está o terreno sobre o qual esses dois se movimentam: o capitalismo. Nesse terreno, se estabelecem condições sempre precarizadas sobre os não ricos. Nessa escala, os artistas são como Exus da encruzilhada entre o centro e a margem, a fantasia e a pragmática.

Quando os ataques contra as artes começaram a acontecer, uma onda de manifestações pedia intervenção militar no Brasil, negando a memória trágica de milhares de vítimas desse regime, como se isso fosse a solução para os problemas de corrupção e do avanço da justiça social. Para os movimentos de extrema direita, o avanço dos debates e a conquista de direitos advinda dos movimentos negro, feminista, LGBTQIA+ deveria ser censurado, e quem estivesse visibilizando essa perspectiva também, ou seja, mais comumente, grupos intelectuais e artistas.

Essa dimensão política da dança tem sido pensada no campo acadêmico também a partir do conceito de performatividade. Com o entendimento "do corpo como realizador de atos de fala performativos" (Setenta, 2008, p.30), torna-se possível pensar a dança como um 'fazer-dizer' do corpo. A partir de Butler, e da Teoria Corpomídia, Setenta propõe que os corpos compõem textos, falas e movimentos em constante negociação com o ambiente, com estruturas pré-estabelecidas sobre a linguagem e os comportamentos, que produzem censuras mas que também animam possibilidades produtivas.

Nesse sentido, a performatividade na dança se realiza a partir de escolhas que se apresentam não mais como representação, mas como atos de fala, como um estado corporal

<sup>268</sup> Bailarino tem obra confundida com surto e é detido à força no RS. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/brasil/2017/10/bailarino-tem-obra-confundida-com-surto-e-e-detido-a-forca-no-rs.html>>. Acesso em 4 nov. 2023.

<sup>269</sup> “O artista, o poeta, mergulha no inconsciente e volta. Já o doente, o louco, não tem o bilhete de volta. Essa é a diferença. Os esquizofrênicos são pessoas com antenas sutilíssimas, viajam longe, mas não tem o bilhete da volta. O poeta tem o bilhete de ida e volta” Citação disponível em: <<http://casadaspalmeiras.blogspot.com/2014/07/leitura-de-palavras-de-nise-da-silveira.html#:~:text=%E2%80%9CO%20artista%2C%20o%20poeta%2C,tem%20o%20bilhete%20da%20volta,>>

Acesso em: 23 de dez. 2023.

de ações provisórias que "se configuram nelas mesmas e não em referentes fora dela" (Setenta, 2008, p. 29). Ou seja, um dizer que inventa um modo de ser dito, o performativo na dança produz uma ruptura em contextos previamente dados. Esse modo de articular ideias e ações numa dança passa também pela afirmação de uma identidade forjada pela cultura, além de um processo crítico-reflexivo do sujeito. Com isso, uma dança performativa expõe como obra uma política corporal que materializa ideias, questões e experiências.

Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performatizar) idéias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea (Setenta, 2008, p. 42).

Ao tratar a dança como produtora de pensamentos sobre a própria dança, sobre o corpo, suas implicações político-identitária, e de trocas com o ambiente, a dança complexifica os modos de comunicação, de produção de metáforas e expande sua capacidade discursiva. Se a fala é produzida pelo corpo e o corpo acomoda questões do dentro e do fora, entre informações dadas e renovadas, é no corpo que a coexistência entre dança e política vai ocorrer. Tendo isso em vista, parece oportuno dizer que a performatividade presente da dança contemporânea, estabelece uma expressão política mais evidente e, talvez, mais capaz de provocar a reação de vertentes autoritárias do poder.

#### **5.4 Um olhar sobre o percurso de afirmação política da dança contemporânea no Brasil**

Como havia apontado anteriormente, algumas considerações podem ser feitas sobre os contextos históricos mais recentes que recaem sobre os modos de produção em performance e dança contemporânea no Brasil. O terceiro fator, relativo ao modo como a dança contemporânea e a performance se estabeleceram nos contextos acadêmico e de mercado, entre o final do século XX e início do século XXI no Brasil, se verifica pelo aumento de cursos universitários que foram abertos em todo Brasil, e da produção teórica nesses campos. Soma-se a isso, a influência dos mecanismos de fomento à cultura, públicos e privados na consolidação de artistas coreógrafos e performers.

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, criada em 1956 pelo reitor Edgar Santos, durante 29 anos foi o único curso de nível superior no Brasil e se consolidou como um centro de referência e difusão da criação artística e do pensamento teórico em dança contemporânea.

Entre os anos de 2002 e 2012, observou-se um aumento significativo no número das graduações em Dança no país, que de dez passaram a somar mais de 30. As instituições federais que oferecem cursos de bacharelado e/ou licenciatura em Dança atualmente são a UFBA, a Universidade Federal do Pará (UFPA), a Universidade Federal de Pernambuco (UFPB), a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), a Universidade Federal de Sergipe (UFS), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), a Universidade Federal de Pelotas (UFPel), a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Universidade Federal do Ceará (UFC), o Instituto Federal de Brasília (IFB), a Universidade Federal de Goiás (UFG), a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a Universidade Federal de Viçosa (UFV) e a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). As instituições estaduais são a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a Universidade Estadual do Amazonas (UEA), a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), a Universidade Estadual do Sul da Bahia (UFSB) e a Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Entre as instituições particulares de ensino estão a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), a Universidade Anhembi Morumbi, a Faculdade Paulista de Artes (FPA), a Universidade de Sorocaba (Uniso) e a Universidade Tijucussu, em São Paulo, a Universidade Estácio de Sá, a Universidade Cândido Mendes (Ucam) e a Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro, e a Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), no Rio Grande do Sul. Dessa forma, 16 instituições federais, cinco estaduais e nove particulares oferecem 27 cursos de licenciatura e 14 de bacharelado, totalizando hoje 41 cursos de graduação em Dança no país. [...] As leis de incentivo cultural impulsionam a demanda por bacharéis, ao mesmo tempo em que as instituições de ensino, desde as de educação básica até as de nível superior, têm aumentado sobremaneira a oferta de concursos para os licenciados em Dança. No Rio de Janeiro já existe uma lei que obriga todas as escolas que oferecem aulas de Dança a contratar professores licenciados (Silva, 2016, p. 31).

O crescimento dos cursos de nível superior no Brasil não representou uma maior valorização social desses profissionais. O nível de contratação de professores de dança em escolas públicas ainda é muito baixo, as condições de trabalho são ainda mais precárias para esses profissionais (escassez de material e espaço apropriado para realização de experimentações corporais), a dança permanece inferiorizada em relação aos outros campos do saber, apesar de comprovada a melhora na qualidade do aprendizado de estudantes que

praticam dança<sup>270</sup> e outras atividades artísticas. Além disso, uma grande parcela da população no país nem mesmo sabe que existem cursos de nível superior em dança, muito menos pesquisa em mestrado e doutorado<sup>271</sup>.

No entanto, a construção atual dos currículos dos cursos de dança propõe uma perspectiva emancipatória e complexa da relação entre corpo e sociedade. Indo na direção de:

um procedimento composicional que gera modos críticos de pertencimento e agenciamento através dos quais desarticula padrões (duros) de conduta e acelera circulações (fluidas) de intensidades [...] relações, associações, alianças, modos, velocidades e afetos impensáveis antes de sua realização (Fabião, 2011, p. 95-96).

Face ao mercado, pode-se dizer que a dança contemporânea, assim como outras artes, atuou de maneira circular, de modo que a criação não pode ser pensada afastada dos seus modos de produção. Essa perspectiva é sugerida pela crítica de arte Anne Cauquelin, para ela: “Diferentemente das vanguardas da arte moderna, que se organizavam contra o mercado oficial para preservar a autonomia da arte, a arte contemporânea pretende-se uma absorção da autonomia pela comunicação” (Cauquelin, 2005, p.76). Isso quer dizer que: “É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea. E assim o público consome a rede, enquanto a rede consome a si própria” (Cauquelin, 2005, p.79).

Na minha dissertação de mestrado faço um exercício crítico sobre o modo como a dança contemporânea tornava-se endêmica: apesar dos muitos avanços políticos e econômicos, das leis de incentivo, da perspectiva colaborativa que existia entre artistas e o Estado por meio de organizações como os Colegiados setoriais etc., era possível identificar um circuito muito restrito de artistas, de editais e festivais em que “uma vez na rede, os mesmos artistas se encontram em toda parte e são objeto de um movimento giratório – produz uma espécie de vertigem ou, de acordo com o termo já utilizado, uma saturação” (Cauquelin, 2005, p.76. Grifos da autora).

Do mesmo modo que houve um crescente número de cursos universitários em dança, as políticas públicas voltadas para cultura foram se fortalecendo desde a redemocratização do Brasil, mas teve seu auge nos governos do PT (Partido dos Trabalhadores) e a dança fez parte desse enredamento de políticas. Mas essas políticas não produziram uma economia estruturante para a dança. Como afirma Barbosa (2016, p. 57), “o próprio artista é quem

<sup>270</sup> Aula de dança contribui para a formação crítica do estudante. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/danca>>. Acesso em 6 nov. 2023.

<sup>271</sup> O primeiro Mestrado (2006) e o primeiro Doutorado (2019) em dança, assim como, o primeiro curso de dança Ead (2020) foram criados pela Escola de Dança da UFBA.

sustenta a estrutura de uma existência condicionada em torno do edital, cuja produção está fadada à descontinuidade em virtude da inoperância político-cultural do país".

Ou seja, a lógica dos editais atuava por um sentido de mercado que não condiz com os modos de produção em arte. Esse processo sempre foi tema de debates internos do campo da dança porque, de modo geral, as produções artísticas começaram a ser realizadas a serviço das lógicas do mercado. Nessa mesma época, que compreende os primeiros anos do governo petista, os mecanismos de fomento privados, incentivados pelo governo pela lei de isenção fiscal, produziram ainda um outro fenômeno que foram os editais e prêmios e projetos culturais ligados aos bancos.

O principal deles para a visibilidade da produção de dança contemporânea no Brasil foi o *Rumos*<sup>272</sup> do banco Itaú. O auge do *Rumos Dança* foi com a curadoria e gestão de Sônia Sobral, os artistas e obras selecionados e apresentados pelo projeto foram se estabelecendo como uma representação legítima da produção brasileira em dança,

Além das bolsas de pesquisa, o Rumos Dança caracterizou-se por reunir uma equipe de pesquisadores de 13 universidades brasileiras e criar uma espécie de laboratório de mapeamento e pesquisa em dança, que se estendeu até 2010. O programa também se distinguiu pela distribuição de informação e foi, ainda, o primeiro edital no Brasil a apoiar a pesquisa e a realização de videodança (Sobral, 2015, p. 7).

Antes de passar por mudanças estruturais profundas que atendiam a uma demanda do campo da dança, expandindo o programa para residências artísticas e apoio pesquisa, além de projetos direcionados para o público infantil, e contextos pedagógicos, o *Rumos* contribuiu com a construção de uma cartografia da dança brasileira e tornou-se também uma espécie de selo de qualidade. Em geral, quem passava pelo *Rumos* adquiria maior relevância no campo da dança, garantindo uma passagem legitimada pelo principal circuito de arte do país, que é a cidade de São Paulo. Para muitos artistas, tornou-se objeto de desejo fazer parte desse circuito. O *Rumos Dança* contribuiu ainda com a difusão da produção intelectual sobre dança que vinha sendo desenvolvida em ambientes acadêmicos.

Essa confluência de forças e estruturas entre experimentação e criação em dança contemporânea, novos formatos de fomento à cultura, e a produção intelectual intensa (também em âmbito acadêmico) conferiu à dança uma outra posição política, bastante

---

<sup>272</sup> "Principal meio de apoio do Itaú Cultural à cultura brasileira, o Rumos nasceu em 1997. O objetivo do programa sempre foi valorizar a diversidade brasileira, estimular a criatividade e a reflexão sobre a cultura em nosso país e premiar artistas e pesquisadores de várias áreas." Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/conheca-o-rumos#>>. Acesso em 10 nov. 2023.

diferente daquela existente nos anos de chumbo no Brasil. Essa maior autonomia da dança, somada ainda a um diálogo mais intenso com o campo da Performance que, por sua vez, também se expandiu e se fortaleceu no mercado de arte e nas universidades, contribuiu com a expansão das possibilidades estéticas e performativas da dança e associações com espaços de maior visibilidade.

A dança, atualmente, no âmbito acadêmico, tem sido muito procurada por artistas de outros campos pelo fato de ter se tornado uma área mais aberta ao encontro com outras linguagens, mais porosa ao debate e às experimentações contemporâneas, se tornou uma área menos presa aos cânones. Ao mesmo tempo, chama atenção a presença de pessoas evangélicas nos cursos de dança que buscam a formação para se estabelecerem no mercado "da dança de louvor", como artistas e professoras em escolas ligadas às suas igrejas. Ao que parece, essa outra condição de presença da dança na sociedade brasileira cria interferências na cultura e, portanto, torna-se alvo privilegiado de tentativas censórias na contemporaneidade.

## **5.5 Coreografias fascistas em tempos algorítmicos e uma flecha feminista**

As diversas formas de mídia, da TV à Internet, agem na cultura através de uma influência sobre o corpo. No capitalismo, os gestos, a moda, modos de falar e agir são produzidos e reproduzidos a serviço de determinados grupos de poder e formas de consumo em diferentes contextos e sociedades. O conceito de 'sociedade do espetáculo', desenvolvido por Guy Debord nos anos 1960, possui as marcas do seu tempo, entretanto, o que testemunhamos com o neoliberalismo informatizado do contexto atual, conserva aquilo que define o conceito do autor, que é a ideia de que o conjunto das relações sociais são mediadas pelas imagens. O conceito de 'indústria cultural' de Adorno, que também vai no sentido de promover uma crítica ao capitalismo, reforça a questão do poder dos conglomerados empresariais atuantes na comunicação das sociedades e na mercantilização das relações sociais.

Para Adorno, "a indústria cultural finalmente absolutiza a imitação" (Adorno, 2021, p. 20), ela "perfidamente realizou o homem como ser genérico" (Adorno, 2021, p.39). "Na indústria cultural o indivíduo é ilusório..." (Adorno, p. 49). Não pretendo entrar no debate sobre indústria cultural aqui, mas é possível observar como esse debate ainda produz eco nas sociedades contemporâneas. A diferença entre as gerações passadas e a presente, da vida

mediada pelas imagens, ou das subjetividades produzidas pela 'indústria cultural', está na técnica, no modo aparentemente não hierárquico com que as redes sociais viabilizam a produção de conteúdo, sua difusão, bem como, encontra limites e rearranjos no avanço do debate social democrático.

Com a digitalização dos meios de comunicação e de produção, o neoliberalismo se manifesta pela ênfase na figura do empreendedor de si mesmo. Nas redes sociais, qualquer pessoa pode afirmar-se como 'alguém', se tornar um influenciador, ou um artista. Não é mais um espectador passivo do rádio ou televisão, emite opiniões e críticas, além de estetizar a própria vida tornando-a arte e/ou mercadoria. Nesse novo modelo comunicacional, tanto quem produz, como quem consome pode estar em diferentes espaços geográficos e acessar quantas vezes desejar determinadas informações com uma falsa sensação de autonomia e controle.

A arte, o campo do sensível, da subjetividade são tão capturados e transformados em mercadoria como qualquer outro objeto. Como também afirma Adorno, "a cultura é uma mercadoria paradoxal" (Adorno, 2021, p. 57). Nesse sentido, "as obras de arte como palavras de ordem política são oportunamente adaptadas pela indústria cultural" (Adorno, 2021, p. 56). As diferenças dos corpos e de pensamentos, do discurso identitário, também presentes nessas redes, produzem fissuras no plano hegemônico da cultura, mas, ainda assim, estão sob o domínio das *bigtechs*, podem ser a todo momento alisadas, aplinadas, achatadas pela lógica do capital.

[...] o capital não apenas se nutre dessa tensão agravada e dessa força de invenção turbinada, mas ambas constituem sua principal fonte de valor, seu mais rentável investimento. [...] Todos os elementos que constituem esses territórios de existência são postos à venda, um kit de mercadorias de toda espécie de que depende seu funcionamento: objetos, mas também, subjetividades – modos de habitar, vestir, relacionar-se, pensar, imaginar... – em suma, mapas de formas de existência que se produzem como verdadeiras “identidades prêt-à-porter” facilmente assimiláveis, em relação às quais somos simultaneamente produtores-espectadores- consumidores (Rolnik, 2002, p. 2).

O *marketing* visual avança pelo entendimento de que as imagens em movimento são cada vez mais atrativas nas redes sociais. Atualmente, um dos principais meios de comunicação entre os jovens é o *TikTok* (rede social para compartilhamento de vídeos curtos), onde podemos observar um novo fenômeno em torno da linguagem da dança. O uso de gestos, coreografias, e toda sorte de aparição com pouca verbalização, próprios dessa rede

social, tornou essa plataforma a mais visitada em 2021<sup>273</sup>, superando aquelas onde prevalecem textos mais longos e imagens estáticas. Políticos populistas da extrema direita se utilizam desse recurso para afirmar uma posição diferenciada da política tradicional, de modo a se aproximar dos jovens e se apropriando do desencanto com a política entre eleitores, como tem ocorrido com o presidenciável de ultra direita Javier Milei nas eleições da Argentina em 2023, muito atuante no *TikTok*.

O confronto político ideológico que se apresenta no Brasil desde 2013 com a ascensão da extrema direita esboçou também uma divisão estética entre 'esquerda e direita'. Sabe-se que existem muitas dobras de complexidade nessa tentativa midiática de estabelecer extremos, mas de modo geral, houve, junto com o conflito político, um conflito estético. As diferenças nas imagens produzidas para as redes sociais por parte desses diferentes grupos são expressivas. Corporalidades, gestos, qualidade das imagens (ângulo, textura, iluminação, cenário, etc.), vestimentas, verbalizações, textos, tudo anuncia um repertório subjetivo e objetivo de implicação ética e estética. Embora sejam muitos os conteúdos produzidos, interessa pensar aqueles ligados ao movimento do corpo, as 'performances' dos corpos da autointitulada nova extrema direita.

Ao longo desses anos, assistimos às mais diversas aparições desses grupos que são muito ativos nas redes sociais. Em geral, esses corpos aparecem nos espaços vestindo as cores verde e amarelo da bandeira nacional, com as caras pintadas também de verde e amarelo, homens e mulheres em família com seus pets e suas babás, roupas do exército e cartazes pedindo intervenção militar. Um dos principais dispositivos estéticos utilizados nessas performances são os jograis<sup>274</sup>. Mas também houve coreografias com pessoas enfileiradas imitando robôs dizendo a frase "eu sou o robô do Bolsonaro"<sup>275</sup>, compondo um balé

<sup>273</sup> TikTok toma o lugar do Google e é o site mais visitado em 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2021/12/tiktok-toma-o-lugar-do-google-e-e-o-site-mais-visitado-em-2021/>. Acesso em 7 nov. 2023

<sup>274</sup> O jogral é um antigo recurso teatral que funciona como um coral falado. Em geral, um poema ou texto é fragmentado e cada pessoa do grupo diz uma frase ou palavra de forma harmoniosa ou melódica. Um desses jograis 'bolsonaristas' foi realizado no acampamento na frente do quartel em Brasília. Disponível em: <<https://youtu.be/vA9xdozMZPM?si=P-UiCDHXbzaRZ5eA>>. Acesso em 8 nov. 2023. A ação, precedeu o ataque golpista de 8 de janeiro aos três poderes. Mais informações sobre o 8 de janeiro disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/01/08/o-dia-em-que-bolsonaristas-invadiram-o-congresso-o-planalto-e-o-stf-como-isso-aconteceu-e-quais-as-consequencias.ghtml>>. Acesso em 8 nov. 2023.

<sup>275</sup> "Exército de 'robôs' de Bolsonaro viraliza nas redes sociais. A performance dos eleitores do presidenciável ganhou adeptos entre os apoiadores e foi ridicularizada pelos adversários do político." Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2018/04/26/interna\\_politica.954472/exercito-de-robos-de-bolsonaro-viraliza-nas-redes-sociais.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2018/04/26/interna_politica.954472/exercito-de-robos-de-bolsonaro-viraliza-nas-redes-sociais.shtml) / [https://youtu.be/6naGRj-dUxc?si=7eluRte4fBE\\_OrJO](https://youtu.be/6naGRj-dUxc?si=7eluRte4fBE_OrJO)>. Acesso em 7 nov. 2023.

assombroso, na tentativa de ironizar o diagnóstico das esquerdas e de estudiosos sobre os possíveis crimes digitais executados pelos apoiadores de Bolsonaro durante sua campanha.

Em um desses balés de "robôs do Bolsonaro", há um cadeirante (a presença dele ali pretende afirmar uma preocupação com a inclusão das diferenças), o cenário é a área externa de uma casa com jardim e churrasqueira. Um por vez, homens e mulheres de meia idade e idosos, um deles veste uma camiseta com a imagem do Sérgio Moro, outro, com uma frase pedindo voto impresso, alguns deles tem um adesivo da bandeira do Brasil colado na testa ou na camisa. Um deles imita o robô mostrando o dedo médio em gesto obsceno, esse corpo tem uma presença agressiva mais enfática. Todos eles se deslocam, um por um, para fora do enquadramento da câmera se movendo de forma mecanizada como um robô e repetindo a frase "eu sou o robô do Bolsonaro". Nesse vídeo, todos são brancos.

A fim de fazer um recorte sobre este tema, vou me ater às coreografias criadas pelo grupo *Consciência Patriótica* do Ceará. A primeira dança criada pelo grupo fez parte do movimento *Vem pra Rua*, criado em 2014, organizado por grupos conservadores e da extrema direita no Brasil, em torno de pautas como: a corrupção do PT (Partido dos Trabalhadores), pelo impeachment da então presidente Dilma Rousseff e a prisão de Luís Inácio Lula da Silva (PT). A coreografia "Fora Dilma, Fora Lula, Fora PT", mais conhecida na internet como a 'dancinha do impeachment'<sup>276</sup>, tinha um caráter coletivo. A dança era executada por um grande número de pessoas, entre homens, mulheres e crianças, viralizou na internet, e foi reproduzida por esses grupos em diferentes Estados.

A coreografia, estava configurada por um conjunto de passos sequenciais, a estrutura do movimento no espaço é toda bidimensional, com passos para frente, para trás e para os lados, os braços também seguem essa orientação, dividida em 6 movimentos, não há sinuosidade nem jogo espacial entre os corpos, é uma dança individual com pulinhos e movimentos retos sempre numa mesma pulsação, sem muita variação rítmica...

No maior estilo *cheerleaders*, os *dançarinos* anti-PT entoavam os gritos "Fora, Dilma! Fora, Lula!" ao som de uma música que começa com algo na linha marcha militar e logo evolui para o que parece ser (ou ao menos lembra) uma paródia de *Beijinho no Ombro*, hit da funkeira Valesca Popozuda. Fazer *hinos* e cantar em manifestações não é algo novo, tampouco seja uma exclusividade dos brasileiros. Mas transformar o protesto em uma pista de dança, ao que tudo indica, é uma novidade. E isso não passou

---

<sup>276</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MvVF0kySGIc>>. Acesso em 23 out. 2023.

despercebido dos internautas - principalmente os que são contra a saída de Dilma (Novaes, 2015)<sup>277</sup>.

Para essa coreografia, o grupo *Consciência Patriótica* criou ainda um vídeo ensinando passo a passo a dança da música *Seja Patriota* que parece uma paródia de *Beijinho do Ombro* da funkeira Valesca Popozuda. A letra da música diz: "Seja patriota vem lutar por tua nação, patriota verdadeiro vem pra manifestação, veste verde e amarelo com determinação pra livrar nosso país dessa corrupção. Grita forte brasileiro é ê!!! Fora Dilma, Fora Lula, Fora PT". O vídeo com os passos da dança é também uma convocação para uma manifestação no dia 13 de março de 2016.

O vídeo é dividido em passos 1, 2, 3 e 4... Para cada passo há o esboço de um corpo feminino ou masculino em degradê de cor verde e amarelo, a imagem não revela uma identidade. O vídeo, bastante didático, coloca a música mais lenta e a execução detalhada para facilitar a assimilação da coreografia. Primeiro, eles mostram os três primeiros movimentos, em seguida, praticam os três juntos. Depois, adicionam os outros movimentos para praticar todos os passos juntos no final do vídeo, quando, gradualmente, os desenhos desses corpos são multiplicados na imagem formando uma multidão de corpos iguais. São passos simples e parecidos uns com os outros, contendo pequenas variações, a maior parte das vezes apresentam uma batida forte dos pés no chão e as mão para cima.

A coreografia tem tom festivo e também militarizado, remetendo a práticas de danças realizadas no âmbito da Educação Física e do universo *fitness*. Esse estilo é muito presente nas academias de musculação, espaço em que a padronização dos corpos é um dispositivo opressor constante, mas que é também um espaço de coesão social, de busca pela saúde, de expressão dos corpos a partir da identificação com ritmos populares e midiáticos, num enquadramento legitimado pela 'indústria do bem estar'.

Esses mesmos aspectos se repetem em uma segunda versão da coreografia feita pelo mesmo grupo. Com o título *Deus acima de todos, Dança pró Bolsonaro*<sup>278</sup>, o clipe apresenta uma maior qualidade de definição da imagem da câmera, não é apenas um registo, mas um produto de propaganda política. Como uma espécie de *flash mob*, vemos uma imagem de *drone* por cima do espaço urbano com várias pessoas tomando as ruas, ocupando cruzamentos. O que delimita o espaço dos corpos para a dança, em uma das partes, é a faixa de pedestres, o grupo é formado por adultos e crianças, não apenas vestidos de verde e

<sup>277</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/13/politica/1439478775\\_656174.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/13/politica/1439478775_656174.html)>. Acesso em 5 nov. 2023.

<sup>278</sup> Disponível em: <[https://youtu.be/H3o6Gwv6rMQ?si=-TKU-PbYzgmbt\\_pW](https://youtu.be/H3o6Gwv6rMQ?si=-TKU-PbYzgmbt_pW)>. Acesso em 23 out. 2023.

amarelo e com os rostos pintados, mas também com camisas com a imagem de Bolsonaro. Os movimentos são praticamente os mesmos da 'dancinha do impeachment', mas o que chama atenção é a inserção de uma ação que faz o gesto da arma com as mãos.

As crianças reproduzem esse gesto bélico com sorriso no rosto, os adultos dançam com entusiasmo. É um carnaval fascista. Em outro vídeo, que acontece exatamente da mesma maneira, o que muda é a música. O *Novo clipe - nordeste é Bolsonaro 17<sup>279</sup>* é no ritmo do *Piseiro*, o título da música é *Piseiro do Gado* feita pelo DJ Reaça. Enquanto escrevo, dou risada e ao mesmo tempo fico horrorizada, porque é realmente impressionante o modo como o projeto político e a propaganda fascista bolsonarista se construiu. O jogo linguístico aqui não é banal, com as palavras cria-se uma metalinguagem que visa alcançar seus opositores, se nomeiam e nomeiam a música com as palavras utilizadas pela esquerda para criticá-los. O autor da música é o *reaca* (reacionário) que faz a música para o gado (eleitores de Bolsonaro) dançarem, não soa em nada aleatório, mas também não há complexidade.

A música diz algo como: "Para o Brasil não virar Cuba ou Venezuela é Bolsonaro 17... Lula roubou todo nosso dinheiro, mas o Brasil acordou, o gigante levantou... Sou nordestino brasileiro, estou com Bolsonaro, o Brasil inteiro está com Bolsonaro... Lula mentiu, PT roubou. Treme comunista, o gigante levantou! Bolsonaro é norte, Bolsonaro é nordeste, vai 17, vai 17". Outra novidade presente nessa dança são as 'carregas' (homens carregando mulheres como em balés, em shows de forró, sertanejo, gospel, etc.), essa ação deixa evidente como a ação foi ensaiada, nada é espontâneo na dança, não há espaço para singularidade ou improviso.

Embora o vídeo pareça "bem produzido", a estética da edição possui uma linguagem de *marketing*. A câmera dá amplitude à imagem e se aproxima com a velocidade, faz uso de câmera lenta e desfocada, faz zoom nos rostos felizes das pessoas que dançam. Eles acabam o 'clipe oficial', como eles descrevem o material no *YouTube*, gritando a palavra 'mito' repetidas vezes em referência ao presidenciável Jair Bolsonaro.

Mesmo que o material tenha sido alvo de paródia e de ridicularização, a viralização do vídeo fortaleceu a campanha de Bolsonaro. Nos comentários desses vídeos as pessoas dizem ter se emocionado, expressam alegria, sentem-se contempladas. Não questionam a presença de crianças fazendo o gesto da arma com os braços. Assim como em algumas igrejas evangélicas, eles comungam uma perspectiva de mundo.

---

<sup>279</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2h87TMnSLxc>>. Acesso em 9 nov. 2023.

A corporalidade fascista presente nessas danças se reafirma nas escolhas estéticas, nos padrões de movimento em que não há espaço para singularização. Não existe um campo de experimentação, nem exercício crítico, nem complexidade porque a esses corpos interessa a conservação e a manutenção das coisas exatamente onde elas estão, ou pior: se possível, a nostalgia de um mundo ordenado por ditadores e fundamentalistas. Trata-se de uma dança propaganda, dança jingle.

Bem diferente da Performance *Un violador en tu camino* criada pelas feministas chilenas do coletivo *Las Tesis*, onde a dimensão política emancipatória da dança e das palavras anunciam um saber implicado ao corpo e a cultura, onde a coletividade dava passagem para as singularidades, e onde as singularidades denunciavam um problema coletivo: a violência patriarcal sistemática contra a existência das mulheres. De olhos vendados, dezenas de mulheres cantam juntas...

O patriarcado é um juiz que nos julga por termos nascido e nosso castigo é a violência que você não vê. É o feminicídio. A impunidade para meu assassino. É o desaparecimento. É o estupro. E a culpa não era minha, nem onde eu estava, nem como me vestia. O estuprador é você, o estuprador é você. É a polícia, os juízes, o Estado, o presidente. O Estado opressor é um macho estuprador.<sup>280</sup>

Os movimentos desses corpos, embora também batam com força os pés no chão, como quem marcha e reivindica, tem mudança de tempo e de plano, elas agacham, fazem pausas na voz deixando pulsar o som dos pés no chão, apontam o dedo para os violadores em ato de coragem, cada uma ao seu modo. A performance *Un violador en tu camino* surge junto com uma onda crescente do movimento feminista em diversos lugares, mas em especial com a *Onda Verde feminista* na Argentina que tinha como pauta central a legalização do aborto. Já no Chile, às manifestações contra o governo de Sebastián Piñera se somaram mobilizações em denúncia às violações que as mulheres vinham sofrendo por parte da política chilena.

O coletivo *Las Tesis* criou a performance inspirada nos textos de Rita Segato, antropóloga argentina que reside no Brasil e é uma referência nos estudos feministas sobre violência de gênero e colonialidade, comunidades latino-americanas e povos indígenas. A primeira vez que a performance aconteceu foi em Valparaíso dia 20 de novembro de 2019, mas foi depois dos protestos do dia 25 de novembro, Dia Internacional de Combate à

---

<sup>280</sup> Trecho da canção da performance *Un violador en tu camino* de autoria do Coletivo Las Tesis - Tradução Inara Fonseca. Disponível em: <<https://catarinas.info/o-papel-do-movimento-feminista-chileno-para-enterrar-o-legado-do-ditador-pinochet/>>. Acesso em 9 nov. 2023.

Violência Contra a Mulher que a performance viralizou na internet. Nas semanas seguintes, mulheres de diversas partes do mundo se apropriaram da performance, traduziram a letra da música para suas línguas, criando versões próprias, ensaiando a coreografia, e fazendo da dança e da performance um dispositivo aglutinador de protesto.

Os movimentos feministas no Chile abriram caminho para a resistência que gerou a queda de Piñera e para a criação de uma nova constituição para o país que ainda era baseada na ditadura de Pinochet. Os corpos dessas mulheres em movimento de protesto, entre danças e palavras, esteve na direção ética da emancipação social, ganhou eco e alcançou diferentes línguas porque seus gestos e discursividade eram performativos, encarnados em uma experiência de violência e desejo de transformação. Não se tratava de um desejo fascista de homogeneização e eliminação das diferenças como nas danças e corporalidades dos grupos de extrema direita no Brasil.

E, diferente ainda do que foi o movimento feminista chileno que desejou disseminar seu protesto por meio da arte e da internet, a dança e a performance de Wagner, Ana Reis, Maikon K. Bárbara Santos etc, não foi, de modo algum um desejo desses artistas ter suas obras disseminadas da internet, pelo contrário eles tiveram suas imagens capturadas, roubadas, tiradas de contexto. Suas obras e seus corpos foram vítimas de um acordo nefasto entre política e tecnologia, neoliberalismo, autoritarismo e plutocracia.

## CONCLUSÃO MANIFESTO

### Esferas de re-existência da arte

Em abril de 2022, a artista visual e ativista indígena Daiara Tukano fez um vídeo<sup>281</sup> para o *Instagram*, contando um pouco sobre o processo de criação da sua obra *Carta Cobra*<sup>282</sup> concebida para uma exposição intitulada *Contramemória* no Teatro Municipal de São Paulo ao lado de outros artistas importantes. A exposição tinha como proposta homenagear e fazer uma releitura crítica da Semana de Arte Moderna de 1922.

No vídeo, Daiara narra uma série de impedimentos, de ordem burocrática, sobre suas proposições criativas para a mostra. A primeira proposta da artista era realizar uma releitura de uma pintura do pintor neo-clássico Oscar Pereira da Silva, situada no teto do teatro, que tinha em média, 11 metros de largura por 4 metros de altura. Daiara sugeriu fazer um mural na mesma proporção em diálogo com essa pintura, mas não ofereceram a ela nenhuma estrutura, apenas um cachê de três mil reais, quando o orçamento da proposta seria de noventa mil em média, segundo a artista.

Tendo em vista a limitação de recursos, Daiara propôs outra obra que seria a instalação de espelhos fixados no chão com intervenções de grafismos dela, refletindo, se fundindo e alterando a imagem da obra de Oscar Pereira no teto, contudo, mais uma vez sua proposta foi barrada sob a justificativa de que ela não poderia fixar nada no chão por ele ser tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), assim como os tapetes e algumas paredes do prédio.

Depois de mais um impedimento às proposições estéticas da artista, ela decidiu escrever uma carta, gigante, maior do que o mural e que ocuparia um espaço extenso do Teatro, subindo os tapetes vermelhos da escadaria do prédio e passando pelos corredores. A obra *Carta Cobra* percorria uma parte do espaço repousada sobre o tapete vermelho. Mesmo sendo uma obra feita de papel kraft, leve, escrita à mão com pincel marcador, ela não poderia ficar durante toda a mostra naquele espaço, porque não era um espaço padrão para instauração de obras.

<sup>281</sup> Disponível em:

<[https://www.instagram.com/p/CciXeB6l4Gs/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igshid=MzRlODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CciXeB6l4Gs/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igshid=MzRlODBiNWFIZA==)>. Acesso em 13 jul. 2023.

<sup>282</sup> Disponível em:

<[https://www.instagram.com/p/CeZU9XovX3f/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igshid=MzRlODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CeZU9XovX3f/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igshid=MzRlODBiNWFIZA==)>. Acesso em 13 jul. 2023.

Figura 64 - Divulgação de Carta Cobra na Folha de São Paulo



Fonte: Jennifer Estevam (2022)

A *Carta Cobra* ficou o tempo suficiente para registros fotográficos e algumas visitas. Em um vídeo publicado na página do *Facebook* de *Jornalistas Livres*, Daiara Tukano faz a leitura de fragmentos da carta...

O antropoceno acaba com a gente, ou a natureza acaba com ele. Eu não sei de futuro com tanta treta aqui. Se aqui não cabe meu corpo, minha cor, nossa história, não quero saber de quem se acha melhor do que ninguém, mas quero te dizer que a floresta não é feita de papel, mas o papel é feito de floresta. Então pára com esse papo de racismo, pára com esse papo de poder, aqui tudo troca de pele, até as estrelas morrem para outras poderem nascer. Esquece esse papo do moderno e de todas essas auto proclamadas instituições... A tua, a nossa memória se aprende no coração, a tua a nossa história não cabe num caderno... Essas instituições que inventaram para nos classificar, nos dividir, nos adoecer, matar... Desaquiada do antropoceno! (Tukano, 2022)<sup>283</sup>

Daiara fez outros vídeos em seguida mostrando como mesmo o público não teve cuidado, e a obra foi sendo rasgada e danificada em diversos pontos. Daiara afirma em um de seus vídeos: “A gente só faz história desobedecendo” (Tukano, 2022)<sup>284</sup> e em seguida agradece às pessoas que ajudaram ela na desobediência porque, segundo a artista, é difícil desobedecer sozinha. A desobediência, se pensada enquanto crítica daquilo que está estabelecido, talvez

<sup>283</sup> Leitura de trecho da obra *Carta Cobra* de Daiara Tukano. Disponível em: <<https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/a-luta-da-artista-ind%C3%ADgena-daiara-tukano-para-estar-representada-no-teatro-munic/317313323842665/>>. Acesso em 28 ago. 2023.

<sup>284</sup> Disponível em:

<[https://www.instagram.com/p/CciXeB6l4Gs/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/CciXeB6l4Gs/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igshid=MzRIODBiNWFIZA==)>. Acesso em 13 jul. 2023.

seja a principal afirmação política das artes e estar em bando nos fortalece em muitos sentidos, inclusive no de se repensar estruturas limitantes.

Em se tratando da censura estrutural, vemos que ela acontece com mais frequência sobre corpos dissidentes ou racializados. É recente, no Brasil, o reconhecimento de artistas indígenas, por exemplo, seja em âmbito intelectual, acadêmico ou no mercado de arte contemporânea. Em uma sociedade burocratizada, moralista e embranquecida, a transgressão da arte rememora o sentido da vida também por meio da aliança com movimentos sociais que vão nessa direção. Os interditos institucionais são tão recorrentes quanto os morais na arte e revelam a tentativa de controle dos poderes instituídos frente a uma possível transformação radical de estruturas que mantém esse poder.

Quando a vanguarda artística do início do século XX, muito frequentemente representada por Duchamp, estabelece uma crítica precisa aos sistemas de arte instituídos, colocando um urinol<sup>285</sup>, como obra artística dentro do museu, desestabiliza-se não apenas os padrões estéticos, mas também paradigmas sociais que moldam as subjetividades, desestabiliza-se o pensamento e o controle arquitetônico dos espaços destinados à exposições artísticas, propondo aos corpos o encontro com outras possibilidades de relação e composição.

A esfera experimental das vanguardas de 1960 tanto nos Estados Unidos como no Brasil expandem a percepção da crítica aos sistemas de arte reconsiderando a pergunta 'o que é arte?' e desarticulando lógicas determinantes sobre as linguagens artísticas. O surgimento da arte da performance e a produção da dança, teatro e música experimental naquele período, tencionava, principalmente, as convenções impostas às artes, intervindo em espacialidades fora dos espaços institucionais, explorando situações simples e cotidianas em oposição ao virtuosismo técnico das linguagens, aproximando ainda mais arte e vida com práticas que articulavam experiência estética e terapêutica, como fez a artista Lygia Clark nos anos 1970, ou desarticulando supostas implicações ontológicas como, por exemplo, entre música e dança, texto e teatro. Entre outras coisas, essas práticas produziram o que hoje chamamos arte contemporânea.

---

<sup>285</sup> Referência à obra *Fonte* de 1917 do artista francês Marcel Duchamp.

Figura 65 - *Outdoor* do Museu de Arte Contemporânea em Salvador<sup>286</sup>



Fonte: Lia Cunha (2023)

O *outdoor* com a pergunta "Você sabe o que é arte contemporânea?", é uma provocação do curador e diretor do MAC - Museu de Arte Contemporânea de Salvador para os vizinhos e passantes. Essa ação, funciona como estratégia de mediação cultural entre arte contemporânea e um público geral, uma vez que grande parte das produções de arte contemporânea são restritas ao próprio circuito especializado de artistas e intelectuais. A pergunta interfere no fluxo dos transeuntes, e provoca aquele que passa distraído no ônibus ou a pé a pensar sobre arte, ativa a curiosidade sobre algo que se ouve falar, mas que não se sabe muito bem o que é. Mas é preciso saber?

Retomando a fala de Elisabete Finger durante a entrevista sobre o problema do desconhecimento do público geral sobre o que os artistas contemporâneos estão fazendo (e sobre como esse desconhecimento alimentou a onda de ataques contra os artistas), se faz possível pensar que: fortalecer as alianças entre arte e um público mais geral, por meio da produção de arte contemporânea para crianças e obras mais abertas ao diálogo com um público não especializado, mostra-se como uma saída política para que, daqui a vinte anos, não estejamos as voltas com os mesmos problemas em torno da censura ou da nudez na arte. Mas a quem interessa essa ação político-educativa? E como pensar essa possibilidade

---

<sup>286</sup> Intervenção que fez parte da proposta curatorial de Daniel Rangel para a criação (reabertura) do MAC - Museu de Arte Contemporânea, onde antes era o Palacete das Artes em Salvador, Bahia.

considerando as profundas mudanças no comportamento das pessoas sob influência do mundo extremamente digitalizado, das redes sociais, plataformas de *streaming* e as polaridades entre ascensão do discurso decolonial por um lado e do conservadorismo por outro.

O acesso à cultura é um direito previsto na constituição, porém, ainda não está garantido. Se o fazer artístico não é valorizado enquanto parte fundamental da história, da política, da produção de pensamento, da economia e da formação das pessoas, ela não será respeitada socialmente. Soma-se a isso, as dificuldades econômicas das pessoas, o que inviabiliza o acesso a produções culturais mais diversas, bem como, o forte investimento da indústria do entretenimento, que contribui com o processo paradoxal de elitização e banalização da arte ao mesmo tempo.

Como afirmar a inutilidade da arte em um sistema produtivista, posto que até seu sentido emancipatório é cooptado pelo sistema capitalista? Se a arte não for entendida como parte importante do campo experiencial da vida (contudo, sem perder sua capacidade disruptiva das forças políticas de conservação), a arte continuará sendo marginalizada, elitizada ou mitificada.

A desobediência ou a transgressão na arte contemporânea tem uma implicação cultural, ética, política e estética atrelada a um sentido vital de transformação e emancipação social de afirmação das diferenças. A vida é feita de movimento e eles também se dão por desvios, pela descoberta de possibilidades a partir do questionamento dos limites, através da crítica às regras tratadas como verdades absolutas e imutáveis.

Quando jovens periféricos de grandes centros urbanos criam e investem na pixação enquanto produção estética-ética, eles estão afirmindo sua assinatura num contexto que lhes impede o movimento, que lhes impede a vida em última instância. É uma desobediência no sentido de afirmar a existência e manter essa afirmação enquanto margem, fora de museus, ou de espaços que controlem suas poéticas. Porque no píxido não se trata de um traço, de uma forma ou marca apenas, mas do movimento e expressão desses corpos nas cidades e arquiteturas, das materialidades e alianças necessárias para chegar ao topo de um prédio, dizer à sociedade o que pode quele corpo, e, não ser pegado pela polícia, tudo isso é a arte e a política do píxido.

Os mecanismos de financiamento às artes, quando escassos, são também um dos principais dispositivos de interdição à produção artística. Quando não há dinheiro, espaço, material, tempo para o ócio e para a experimentação, dificilmente haverá criação. A quase impossibilidade de viver apenas de arte, em grande parte do mundo, gera uma série de

concessões e auto censuras de muitas ordens. Por isso, lutar pela legitimidade da arte enquanto campo, área de trabalho, não pode deixar de existir. Contudo, é importante ter em vista os perigos de uma criatividade cafetinada ao contexto neoliberal porque, mesmo que não haja censura moral proveniente de uma política retrógrada e autoritária, o capitalismo, por meio da precarização da vida, diminui as capacidades de criação de coisas que não estejam à serviço desse capital e produz outros tipos de censura.

Pragmaticamente, a arte não é entendida como parte fundamental da constituição dos sujeitos, ela é marginal, periférica em âmbito educacional e econômico. Por outro lado, é também burguesa e inacessível à populações mais pobres. Esse paradoxo que envolve a arte nos possibilita gozar de certa liberdade imaginativa e produtiva, enquanto também pode nos encarcerar em algumas direções como a dos clichês: da loucura, do sacrifício, da fama, do mito. A falta de recursos e direitos do artista é frequentemente romantizada. A arte é tratada socialmente como coisa supérflua e as vidas que a produz podem também ser desconsideradas, principalmente em se tratando de artistas mulheres, trans, sapatão, pretos ou indígenas.

Ainda que existam artistas herdeiros, empresários e inseridos na indústria cultural, e que haja toda uma economia ativa que gira em torno do setor cultural, a grande maioria dos artistas sobrevivem como terapeutas e professores e por meio de escassos projetos. Fora de foco, os artistas vivem vidas precárias. A diferença entre o artista e o trabalhador de outras áreas é que o artista produz 'inutilidades' e autopoiesis e, em geral, está mais permeável aos atravessamentos do inconsciente, do campo sensível das relações, das utopias.

O capitalismo raptou esse sentido da arte na direção da produção, inclusive de uma autopoiese forjada por um desejo de diferença, mas escamoteada por 'filtros hegemônicos'. O uso de redes sociais, como *Instagram* e *Tik Tok*, ressalta a dimensão da promoção de si, são atratores dos desejos de reconhecimento por meio de uma suposta democratização de conteúdos, de acessos e visibilidade. São ainda um mecanismo que aglutina e segregá, e é nesse sentido que, mesmo existindo muitas forças contra-hegemônicas e decoloniais se utilizando dessas técnicas para avançar nas pautas sociais democráticas, elas estiveram a serviço de modo ainda mais eficiente entre os grupos reacionários.

Com esse contexto político de acirramento da disputa ideológica, ética e estética, o conceito de transgressão se complexifica. Com a ascensão da extrema direita e suas tecnologias na instauração de conflitos e desarticulações das forças minoritárias, as transgressões estéticas são ofuscadas pela legitimação de condutas criminosas e aberrantes

praticadas por homens brancos em sua maioria, a quem já é dado o direito de transgredir e estar acima da lei. Contudo, nesse contexto de ataques à democracia e censura às artes no Brasil, o exercício da contramemória foi sendo produzido de diversas formas em muitas frentes, sejam elas jurídicas, artísticas, jornalísticas ou acadêmicas. Agenciamentos de resistência foram se configurando ao longo desses últimos anos, ressaltando a arte enquanto campo, enquanto coletividade com força política. Portanto, se faz relevante apresentar algumas dessas articulações de resistência em torno da arte como mais um dado referente ao tema desta pesquisa.

### **Agenciamentos em contramemória**

Desde os primeiros casos de ataques e censuras contra artistas no Brasil, emergiram redes de apoio frente aos movimentos reacionários. Nas entrevistas realizadas no decorrer desta pesquisa, com artistas e gestores culturais vítimas da censura, é possível identificar um desabafo/manifestação em relação às condições de enfrentamento do contexto de opressão que marcaram o período entre o impeachment de Dilma Rousseff e o governo de Jair Bolsonaro. E também fica explícito o reconhecimento das diversas manifestações de solidariedade e de apoio instaurado entre os pares. Deu-se a ver forças políticas, alianças e agenciamentos consistentes no campo da arte.

No contexto recente de interdições, artistas renomados tornaram-se alvos de ataques por parte da extrema direita, assombrada pelo 'fantasma do comunismo', movimento que nunca existiu de fato no Brasil. Artistas como Gilberto Gil<sup>287</sup> e Chico Buarque<sup>288</sup> foram

<sup>287</sup> Na Copa de 2022 no Catar, Gilberto Gil e sua esposa foram agredidos verbalmente por um casal de bolsonaristas enquanto se dirigia para seus lugares no estádio de futebol. "A cena é infame. Gil caminha de mãos dadas com Flora. "Vamos Bolsonaro", grita um dos agressores. "Vamos, Lei Rouanet!", esbraveja outro. Um dos homens leva um copo de cerveja na mão – sem álcool, por..." Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/esporte/a-estupida-agressao-verbal-contra-gilberto-gil-no-catar>>. Acesso em 14 ago. 2023.

<sup>288</sup> Em 2015 Chico Buarque estava em um restaurante com os amigos Edu Lobo e Cacá Diegues, quando foi abordado com xingamentos e ofensas por um grupo de jovens relativamente conhecidos, filhos de empresários do Rio. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/12/as-identidades-dos-playboys-que-atacaram-chico-buarque.html>>. Acesso em 14 ago. 2023. Eventos como estes foram recorrentes. Essa situação me fez lembrar de uma situação vivida por mim também em 2015 quando fui propor uma atividade para estudantes do curso do Bacharelado em Artes da UFBA à convite de uma amiga professora, e um dos estudantes, questionou a referência dada por mim da música "Joga Pedra na Geni" de Chico Buarque, na ocasião ele invertia o sentido da canção afirmando que Chico estimulava a violência contra a mulher. Naquele momento eu fiquei realmente abismada com o modo como a juventude estava confusa com emergência dos conflitos políticos entre discursos da extrema direita ou da esquerda, mas principalmente pela dificuldade de compreensão histórica, interpretação literária e reflexão crítica, uma vez que na canção o que havia era ironia e crítica social.

perseguídos e até agredidos em determinados contextos. Em geral, além de serem hostilizados por fazerem campanha para o PT (Partido dos Trabalhadores), eram também vinculados à *Lei Rouanet* que, por sua vez, teve sua compreensão distorcida pela extrema direita para acusar artistas de corrupção.

Com a onda de casos de ataques e censuras, artistas renomados se uniram em torno da campanha #342 artes, coordenada por Paula Lavigne, produtora e companheira de Caetano Veloso. 342 é o número necessário de deputados para destituir um presidente em votação, então a campanha iniciada por Paula Lavigne começou com a pauta do impeachment do presidente interino Michel Temer, com apoio dos jornalistas e ativistas da *Mídia Ninja*. Tanto o 342 Amazônia como 342 Artes, são um desdobramento desse primeiro movimento, e consiste em pressionar os deputados por votos contra ou a favor de determinada pauta. A campanha tinha como metodologia estudar um caso e convidar pessoas especialistas sobre determinado assunto para daí iniciar uma ação-denúncia ou um processo contra certos abusos. Paula Lavigne e sua equipe preparavam a campanha e enviavam aos artistas, e quem quisesse poderia aderir ao movimento enviando seu vídeo, ou eram convidados para ir ao seu estúdio (em casa) para realização desses vídeos-campanhas.

A campanha #342 artes - contra censura e difamação foi um dos primeiros movimentos mais expressivos no combate às novas formas de censura e à violência política contra o campo da cultura, marcadas primeiro, pela articulação do MBL - Movimento Brasil Livre contra o *Queermuseu*<sup>289</sup> e, em seguida, pela perseguição ao curador Gaudêncio Fidelis, obrigado a depor numa CPI de maus tratos estabelecida pelo político bolsonarista Magno Malta, assim como aconteceu com Elisabete Finger no caso *La Bête* no MAM-SP.

A exposição *Queermuseu* foi acusada de estimular pedofilia e zoofilia. Dentre as obras atacadas, teve destaque *Cenas de Interior II* da consagrada artista visual Adriana Varejão, e a série de pinturas *Criança Viada* de Bia Leite. Com a crescente onda conservadora de criminalização das artes que se difundiu na opinião pública por meio das redes digitais, a empresária Paula Lavigne passou a reunir na sua casa dezenas de artistas e curadores a fim de compor estratégias de combate ao que vinha acontecendo.

A primeira reunião contou com cerca de 100 pessoas e resultou em uma das primeiras ações, caracterizada por vídeos curtos compartilhados na internet com a presença de pessoas públicas e artistas consagrados alertando a população sobre as acusações infundadas

<sup>289</sup>

Sobre

*Queermuseu*.

Disponível

em:

<[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html)>. Acesso em 14 ago. 2023.

em torno dessas obras. No primeiro vídeo, postado em outubro de 2017, no @342artes<sup>290</sup> estão Caetano Veloso e o curador Gaudêncio Fidelis. No vídeo, Gaudêncio fala sobre a tentativa de criminalização da arte envolvendo políticos da extrema direita, como Magno Malta, que se utiliza de uma CPI de maus tratos a crianças e adolescentes para convocar artistas e curadores, sob a justificativa de haver pedofilia na arte. Gaudêncio aponta que, na ocasião, políticos como Magno Malta não tinham acesso às grandes mídias como ele, e a convocação visava sobretudo se utilizar dessa visibilidade para se promover como político conservador e defensor da moral. No vídeo, Caetano critica o MBL que, por sua vez, emerge na política como liberais anticorrupção e se metamorfosem em guardiões da moral<sup>291</sup>, e diz: "esse negócio de MBL, só gente idiota que acredita que aquilo é pra valer".

Em matéria de Nelson Gobbi ao jornal *O globo*, intitulada *Artistas vão processar políticos por difamação*<sup>292</sup>, Paula Lavigne afirma que:

O principal neste momento é mostrar à população que Crivella e Doria mentem ao associar o conteúdo da *Queermuseu* e da performance *La Bête* no MAM-SP à pedofilia e zoofilia, eles estão difamando profissionais sérios e enganando a população. Uma funcionária minha veio me perguntar se eu ia "defender pedofilia". Este tipo de confusão vem da disseminação indiscriminada destes vídeos, que estão sendo usados por políticos para criar uma cortina de fumaça sobre os reais problemas do país — diz Paula Lavigne. — Por isso também vamos entrar com ações na justiça contra políticos e grupos (o *Movimento Brasil Livre* é um deles) que usam a difamação como forma de enganar a população. É um movimento para dizer que exigimos respeito (Gobbi, apud. Lavigne, 2017, s/p).

Ainda na mesma matéria, a artista Adriana Varejão diz:

[...] o Ministério Público do Rio Grande do Sul foi à exposição *Queermuseu* e não verificou nada relacionado à pedofilia e zoofilia." — Por mais absurdo que seja o MP ir a um museu para verificar isso, este fato demonstra claramente que estas acusações são falsas, esta é uma campanha de difamação passível de processo. Sofri vários ataques pessoais e todos terão resposta — garante a pintora. — Escolheram os artistas como inimigos públicos, criminalizando produções sérias, que movimentam a economia e criam possibilidades. Enquanto isso, crianças estão expostas a riscos reais de abusos enquanto estão soltas nas ruas, nas cidades que estes prefeitos administram. **Os lugares onde mais se exploram crianças no Brasil não têm museus por perto** (Gobbi, apud. Varejão, 2017, s/p, grifo nosso)

<sup>290</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BZ9ho5phEpG/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/p/BZ9ho5phEpG/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==)>. Acesso em 9 ago. 2023.

<sup>291</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/26/politica/1506459691\\_598049.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/26/politica/1506459691_598049.html). Acesso em 9 ago. 2023.

<sup>292</sup> Matéria disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artistas-vao-processar-politicos-por-difamacao-21918515>>. Acesso em 14 ago. 2023.

Nessa primeira reunião na casa de Paula Lavigne é de onde saem também outras iniciativas importantes como apoio jurídico às vítimas dos ataques e o enfrentamento judicial mais direto de figuras políticas como, por exemplo, "um pedido judicial de explicações para Crivella justificar quais obras e artistas estariam incitando à pedofilia e zoofilia"<sup>293</sup>, posto que o então prefeito do Rio de Janeiro tentou proibir a exposição *Queermuseu* no MAR - Museu de Arte do Rio. Segundo matéria de María Martín na revista eletrônica *El País*, Gaudêncio Fidelis afirma que:

Eles conseguiram tanta adesão porque as pessoas não estão vendo a exposição. Estão vendo imagens e vídeos editados. O vídeo de Crivella subestima a inteligência do cidadão, ele afirma uma coisa sobre algo que não viu. Ele usa a crença do cidadão na autoridade que ele tem para mentir. Ele tem que explicar o que ele quer dizer. As medidas judiciais cabíveis serão tomadas depois (Martín, apud. Fidelis, 2017, s/p).

No trecho a seguir, Fidélis se refere ao vídeo postado pelo então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella:

Num vídeo publicado nas redes sociais, o bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, questiona cinco pessoas se querem uma "exposição de pedofilia e zoofilia". Todas, obviamente, respondem negativamente. Em tom de deboche, Crivella disse: "Saiu no jornal que vai ser no MAR. Só se for no fundo do mar". Após o anúncio, segundo o jornal *O Globo*, o prefeito encomendou à secretária de Cultura, Nilcemar Nogueira, neta de Cartola, que estudasse como impedir a exposição. "A população do Rio de Janeiro não tem o menor interesse em exposições que promovam zoofilia e pedofilia", disse Crivella em declarações recolhidas pelo jornal. Questionado como a Prefeitura teria poder de vetar a mostra, ele respondeu: "O povo do Rio de Janeiro tem" (Martín, apud. Fidelis, 2017, s/p)<sup>294</sup>.

Além de gerar polêmicas através de redes sociais por meio de mentiras, e de entrar com ação judicial para impedir que determinadas produções artísticas fossem exibidas, a censura prévia de instituições públicas e privadas a obras que pudessem causar polêmicas começou a encontrar eco e respaldar o uso político das artes pela extrema direita. Ao suspender a exposição *Queermuseu*, o grupo Santander demonstra os interesses de alinhamento político do banco, assumindo um posicionamento que vulnerabiliza ainda mais os artistas que perderam o apoio institucional.

Os agentes do Estado situados nas pastas da cultura por escolha do governo Temer e depois Bolsonaro foram, paulatinamente, criando empecilhos explícitos e implicitamente por

<sup>293</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/08/cultura/1507414558\\_523035.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/08/cultura/1507414558_523035.html)>. Acesso em 9 ago. 2023.

<sup>294</sup> Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353\\_975386.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html)>>. Acesso em 9 ago. 2023.

meios burocráticos e ideológicos. Dificultando, ou negando a liberação de verbas previstas para produções artísticas, realizando quebras de contrato, ou através de ameaças por meio de falas preconceituosas e autoritárias.

Essa estratégia ficou evidente no âmbito do cinema com o caso do filme *Marighella* de Wagner Moura<sup>295</sup>. O diretor do filme afirma que houve tentativa de censura e de boicote ao seu filme, quando não teve liberada uma parcela importante do recurso que deveria ser destinado à finalização e estreia do filme, sob argumentos de que a produtora não havia enviado determinadas documentações à agência fomentadora. Contudo, naquele mesmo período houve falas de Jair Bolsonaro sugerindo que os filmes da *Agência Nacional de Cinema* deveriam passar pelo governo antes de serem exibidos ou patrocinados, ou seja, passar por uma censura prévia<sup>296</sup>. A *Ancine (Agência Nacional de Cinema)* passou por diversas retaliações nesse período, estimuladas, sobretudo, por falas autoritárias do então presidente. Esse modelo de censura não era possível em termos legais, diante da nossa constituição, então as tramitações burocráticas tornaram-se uma estratégia de censura.

Em outra ocasião, Caetano Veloso e Paula Lavigne também foram vítimas de uma interdição quando decidiram apoiar a ocupação do MTST em São Paulo com um show do Caetano Veloso no local. "Guardas-civis impediram a entrada do gerador que seria usado na apresentação na noite desta segunda-feira. Artistas como Alinne Moraes e Sônia Braga foram à ocupação e tentaram negociar o show com a Prefeitura"(Araújo; Reis, 2017)<sup>297</sup>. O evento foi proibido por decisão judicial que afirmava haver incapacidade no local para um show da

<sup>295</sup> "Em janeiro de 2020, pouco depois do cancelamento da estreia de Marighella, Moura foi ainda mais taxativo em sua acusação de censura contra o governo federal. "Como grande empresa, a O2 não pode chegar e dizer que a Ancine censurou o filme. Mas eu posso", disse ele. "É uma censura diferente, mas é censura, que usa instrumentos burocráticos para dificultar produções das quais o governo discorda". Sobre a alegação de que a negativa da agência à excepcionalidade pedida pela produção teria sido motivada por um imbróglio financeiro envolvendo o documentário *O Sentido da Vida*, o cineasta ainda rebateu: "O atraso na conclusão desse filme ocorreu apenas em novembro de 2019, enquanto a negativa do pedido relativo ao Marighella veio em agosto. Ou seja, uma coisa não tem nada a ver com a outra". À época, Moura ainda esperava se ver eventualmente contemplado por esse apoio do FSA – o que, segundo ele, não aconteceu até hoje. "Nós não recebemos um tostão como produtores do filme, nunca recebi um tostão pelo Marighella [da verba prometida pela Ancine para a etapa de lançamento do filme], nem como diretor. Todo o trabalho que fizemos, fizemos porque queríamos que o filme acontecesse", explicou." Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/especiais/wagner-moura-o-que-aconteceu-com-lancamento-de-marighella-foi-censura/>>. Acesso em 10 ago. 2023.

<sup>296</sup> "O presidente Jair Bolsonaro afirmou nesta sexta-feira (19) que se o governo não puder impor algum filtro nas produções audiovisuais brasileiras, por meio da Agência Nacional do Cinema (Ancine), ele extinguirá a agência" (Mazui, 2019). Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/19/se-nao-puder-ter-filtro-nos-extinguiremos-a-ancine-diz-bolsonaro.ghtml>>. Acesso em 14 ago. 2023.

<sup>297</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/artistas-visitam-ocupacao-do-mtst-no-abc.ghtml>>. Acesso em 14 ago. 2023.

magnitude do artista Caetano Veloso. No entanto, já havia denúncias da vizinhança contra a ocupação, o que sugere uma ação orquestrada em torno da censura ao evento.

Esse aspecto reforça um dado já apresentado nessa pesquisa: o modo como se deu a articulação da extrema direita pela tomada de poder, em geral, numa ação de impedimento ou de ataque contra determinado artista, por vezes, também associada à discriminação de minorias. Como aponta Guilherme Boulos (2017), principal representante político do MTST no país, há um preconceito e tentativa de criminalização de famílias pobres, não à toa, algumas matérias insistem em chamar a ocupação de invasão. Em 2017, houve um atentado a tiros no acampamento do MTST no ABC Paulista<sup>298</sup>. Nesse período, foi crescente o número de ataques não só contra acampamentos do MST, como também contra aldeias indígenas e terreiros de candomblé. A violência movida em torno da pauta da extrema direita não tinha apenas a arte como inimiga, mas toda uma constelação de sujeitos e coletivos minoritários. Dentre os diversos temas envolvendo arte e política, os *showmícios*, como são chamados os shows musicais realizados em função de uma campanha política, também geraram desentendimentos e atitudes censórias.

O movimento 342Artes, em parceria com juristas, jornalistas, artistas e outros trabalhadores da cultura, tem agenciado debates sobre direitos autorais de *streamings*, e a importância dessa pauta na *PL das FakeNews*, projeto de lei de número 2630, que estipula regulamentação e fiscalização de plataformas digitais, uma vez que, com a ação de *haters* e da "milícia de digital" que se estabeleceu na produção de notícias falsas em redes sociais, o uso indevido de canções, ou da imagem de artistas foi constante.

Essas megacorporações, as chamadas *big techs*, como *Google*, *Meta*, *Netflix*, dentre outras, se opõem ao texto sugerido pelo governo brasileiro, o qual estabelece limites e responsabilidades a essas empresas, como sendo uma censura, e que as determinações desta PL podem gerar ainda, o encarecimento das plataformas. Por outro lado, os artistas, afirmam não ter participação no lucro de plataformas como *Spotify* ou *YouTube* que fazem uso de suas produções por tempo indeterminado inserindo ainda, propaganda de terceiros. Outrossim, plataformas como *Whatsapp*, *Instagram*, *Facebook* ou *Twitter* tentam se eximir da responsabilidade sobre conteúdos falsos e criminosos que foram responsáveis pelo estímulo à violência e difamação em contexto de crise política no Brasil.

---

<sup>298</sup>

Disponível

em:

<<https://www.cut.org.br/noticias/ocupacao-do-mtst-no-abc-paulista-sofre-atentado-a-tiros-0813>>. Acesso em 14 ago. 2023.

O movimento #342artes passou a publicar de forma constante nas suas redes sociais denúncias de casos de interdição e censura, através de vídeos com artistas como Fernanda Montenegro e Marisa Monte, além de publicações que desmentiram notícias falsas que já haviam circulado nas redes sociais. Ao passo que se articulavam encontros, ações judiciais e campanhas, outros movimentos foram surgindo, muitos em parceria ou como desdobramento do movimento criado por Paula Lavigne.

Dentre esses agenciamentos, o mais expressivo em termos de produção de memória é o *Mobile (Movimento Brasileiro Integrado pela Liberdade de Expressão Artística)* que funciona como uma rede de entidades e coletivos que atuam na defesa e promoção da liberdade de expressão artística e cultural no Brasil. Formado pelas organizações ARTIGO 19, 342 Artes, LAUT, Rede Liberdade, Mídia Ninja, Movimento Artigo Quinto e Samambaia Filantropias, todas essas organizações dedicadas ao combate à censura nas artes e aos ataques contra artistas. Segundo descrição no site do *Mobile* na aba 'Sobre':

O movimento surge como uma reação ao quadro crescente de censura e autoritarismo contra o setor cultural brasileiro, situação que afronta os princípios democráticos e do Estado de Direito. Nesse cenário, diversas organizações ligadas ao campo das artes, da comunicação e dos direitos humanos uniram-se em torno de uma estratégia comum e de uma plataforma integrada, visando à proteção, orientação e empoderamento legal dos artistas e agentes culturais de todo o País (Mobile, 2019)<sup>299</sup>.

No que tange a finalidade e conjunto de ações no movimento, o projeto consiste em:

Considerando as diversas iniciativas de repressão aos direitos e liberdades artístico-culturais em curso no Brasil, agravadas nos últimos dois anos, o MOBILE tem como objetivos:

- (i) o monitoramento das violações à liberdade artística e cultural no país;
- (ii) a consolidação dos dados e a criação de um registro público que dê visibilidade a essas violações;
- (iii) o acompanhamento jurídico e o desenvolvimento de ações de litigância estratégica, voltadas à criação de precedentes positivos no Judiciário que fortaleçam o exercício desses direitos e liberdades;
- (iv) a criação de materiais de referência para pesquisa e advocacia na área.
- (v) orientação e empoderamento legal de artistas e agentes culturais (Mobile, 2019)<sup>300</sup>

Contendo um mapeamento de casos que vão de 2016 a 2022, o site se organiza em sessões onde é possível localizar episódios específicos, indexados por termos como 'posicionamento político', 'raça e orientação sexual', 'religião' e 'gênero', bem como apresenta a

---

<sup>299</sup> Texto disponível em: <https://movimentomobile.org.br/sobre/> Acesso em: 14 de agosto de 2023.

<sup>300</sup> Texto disponível em: <https://movimentomobile.org.br/metodo/> Acesso em: 14 de agosto de 2023.

estratégia metodológica do projeto, explica como identificar a censura ou medidas autoritárias, além de ser um canal para realização de denúncias por meio de um formulário. Apresenta a lei de liberdade de expressão artística e disponibiliza outros conteúdos como artigos acadêmicos e outros sites sobre o tema. A plataforma já contabilizou uma média de 282 casos de censura no país até o momento.

Para além desse material rico em produção de memória e denúncia produzido pelo *Mobile* ao longo desses anos, o movimento realizou encontros e debates presenciais e virtuais sobre o tema da censura no contexto recente, bem como, colaborou com iniciativas como a produção de um dossiê que foi entregue à *Comissão Interamericana de Direitos Humanos* (CIDH) sobre os abusos no campo cultural cometidos pelo Estado brasileiro. Além de integrantes do *Mobile*, participaram da audiência<sup>301</sup> artistas como Caetano Veloso, Daniela Mercury e Wagner Moura. Com base nos dados oferecidos pelo *Artigo 19* sobre o mapeamento do *Mobile*, "cerca de 30% está vinculado a expressões de gênero e/ou raça e/ou orientação sexual ou possuem motivações religiosas e/ou morais". Além disso, cerca de 67% das ocorrências têm origem em medidas do governo federal.<sup>302</sup>

Com a pressão de artistas sobre autoridades políticas, tendo em vista o crescimento do cerceamento à livre expressão artística no Brasil e atuação do governo brasileiro nessa direção, foi instaurada uma audiência pública sobre liberdade de expressão, artística, cultural e de comunicação, convocada pela ministra do supremo Cármen Lúcia em novembro de 2019. A audiência pretendia "subsidiar a análise da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 614, proposta pela Rede Sustentabilidade contra o Decreto 9.919/2019, da Presidência da República, que altera a estrutura do Conselho Superior do Cinema"<sup>303</sup>. Na audiência, estiveram presentes diversos artistas como Dira Paes, Caco Ciocler, Gregório Duvivier, Caetano Veloso entre outros, além de representantes do Artigo 19, Sindicato dos profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro, entre outras instâncias de representatividade do setor cultural, além de Comissão de Cultura e conselho da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil).

<sup>301</sup> Disponível em: <https://movimentomobile.org.br/caso/brasil-e-denunciado-na-cidh-por-censura-a-liberdade-artistica-e-violacao-de-direitos-culturais/> Acesso em: 15 de agosto de 2023.

<sup>302</sup> Disponível em: <<https://artigo19.org/2021/12/14/oea-tera-audiencia-com-o-mobile-para-falar-das-crescentes-denuncias-de-censura-no-brasil/>>. Acesso em 15 ago. 2023.

<sup>303</sup> Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=428765&ori=1>>. Acesso em 15 ago. 2023.

Ao abrir a audiência, a ministra enfatizou que o objetivo não é debater a censura no cinema. "Censura não se debate, censura se combate", afirmou. Cármem Lúcia assinalou que o Brasil venceu os tempos em que não era permitido pensar, produzir ou criar livremente. "Há uma Constituição democrática em vigor, e é responsabilidade de todos impedir que a liberdade seja de novo restringida, cerceada ou cassada", destacou. Ao agradecer a presença dos expositores, a ministra explicou como o STF utiliza as audiências públicas para se abastecer de conhecimentos técnicos aprofundados e específicos como forma de subsídio para o julgamento de ações que impugnam a validade constitucional de determinadas normas. Na ADPF 614, a Rede alega que o decreto tem como objetivo censurar a produção audiovisual brasileira por meio do esvaziamento do Conselho Superior do Cinema, responsável pela implementação de políticas públicas de desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Segundo a ministra Cármem Lúcia, o ser humano precisa produzir o Direito para viver com civilidade e produzir cultura para viver com humanidade. "A cultura é a expressão da história de cada povo, que se conta pelo teatro, pela música, pela literatura, pelo cinema, pela pintura, pela dança. Nunca vi a história de qualquer povo ser narrada em moedas", disse (STF, 2019)<sup>304</sup>.

A matéria "*A censura está de volta ao Brasil, alertam artistas e organizações*" na revista Carta Capital oferece dados históricos no sentido de compreender as implicações dessa tentativa de alteração no Conselho Superior do Cinema.

O reconhecimento da importância da arte e da cultura como valores estruturantes da sociedade brasileira emerge de diversos dispositivos da Constituição Federal Cidadã de 1988 e se consolida com o estabelecimento do Sistema Nacional da Cultura, que traz entre seus princípios a "democratização dos processos decisórios com participação e controle social". Foi este o espírito que inspirou a criação do Conselho Superior do Cinema. [...] O Decreto 9.919 reduz a representação da sociedade civil no Conselho Superior do Cinema, aumentando o poder do governo sobre a atuação do colegiado. Além disso, a sua inclusão na composição da Casa Civil da Presidência da República altera a dinâmica de funcionamento do colegiado. Com isso, esvazia-se a finalidade de promoção da participação social e do estímulo ao controle social, uma vez que cria uma via de subordinação da atuação do colegiado às interferências diretas da Presidência, com risco de torná-lo um instrumento de patrulhamento ideológico ou de censura da produção artística brasileira, como lamentavelmente vem acontecendo com frequência no governo Bolsonaro (Carta Capital, 2019, s/p)<sup>305</sup>.

Dentre as falas dos expositores, que não eram dirigidas apenas ao caso específico do cinema, mas a todo um contexto de censura e autoritarismo político, a revista Carta Capital destaca as seguintes falas...

---

<sup>304</sup> Texto disponível no Portal do Supremo Tribunal Federal. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/noticias/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=428765&ori=1>>. Acesso em 15 ago. 2023.

<sup>305</sup> "*A censura está de volta ao Brasil, alertam artistas e organizações*" (Carta Capital, 2019) Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/a-censura-esta-de-volta-ao-brasil-alertam-artistas-e-organizacoes/>>. Acesso em 14 ago. 2023.

“Nós vamos emburrerar se tivermos que vir neste plenário defender o óbvio. É isso que estamos fazendo, estamos defendendo o que está escrito por direito”, manifestou a atriz Dira Paes. O ator Caio Blat foi ainda mais enfático e afirmou que a censura já está instaurada na arte brasileira. “Tentamos trazer aqui o sentimento do que está se vivendo nos teatros, nos corredores, nos estúdios de televisão. A censura já está de volta a esse país de forma velada, de forma imunda”. E continuou: “para que serve um edital público se não para distribuir a justiça? Como um edital pode ser recolhido para se retirar as minorias?”, questionou. Caco Ciocler reforçou o discurso de seus colegas. “A gente sabe de gente que não quis vir para cá por medo de retaliação. Isso é prova de uma censura institucionalizada. Foi dito aqui que existe uma tentativa do governo de alinhar o audiovisual e a cultura a um tipo de pensamento. Esse é um indício extremamente preocupante. Em todos os exemplos da história, sempre que um governo enxergou a cultura e a arte como uma maneira de propaganda, o desfecho foi sempre trágico” (Carta Capital, 2019, s/p)<sup>306</sup>.

É importante lembrar que um dos primeiros decretos de Jair Bolsonaro, ao assumir a presidência da República, foi a extinção do Ministério da Cultura, que foi reduzido a uma secretaria do Ministério da Cidadania. Antes disso, no governo interino de Michel Temer, também houve uma tentativa de extinção do Ministério da Cultura, o que gerou uma grande mobilização no país com ocupação dos prédios do MinC em diversas cidades brasileiras. Eu mesma contribuí com a ocupação na cidade de Salvador-Ba, emprestando travesseiros e cobertores e com uma performance coletiva dirigida por mim e realizada com participantes de uma oficina que ministrava naquela ocasião em Salvador pelo projeto *Bahias Intemporais*.

---

<sup>306</sup> *Ibidem*

Figura 66 - Tropifagias: do caos ao corpo<sup>307</sup>



Fonte: Giselle Galvão (2016)

### A rebelião cria

Os atos de resistência às violências praticadas pelo Estado e suas instituições não são novidade. Mas considerando o recorte temático desta pesquisa sobre os ataques aos artistas com a ascensão da extrema direita e o sentido mais amplo do debate sobre repressão e as implicações políticas da arte, torna-se relevante compartilhar situações, problematizações e movimentos que contribuíram com formas de luta e resistência por meio da arte. Em 2015 o governo de São Paulo, sob a gestão Geraldo Alckmin, tentou emplacar uma proposta de reforma do ensino que levaria ao fechamento de 93 escolas públicas na cidade de São Paulo num momento onde haviam ainda, denúncias sobre desvio de verba da merenda escolar.

Foi nesse contexto que os secundaristas resolveram ocupar as escolas da capital paulista. As ocupações sofreram forte repressão policial, mas também fizeram recuar a polícia, conseguiram a suspensão da reestruturação do ensino e fechamento das escolas, deixando na história uma marca de força coletiva da juventude brasileira. Durante as ocupações, os estudantes se organizaram de forma não hierárquica e colaborativa, promovendo atividades e contribuindo para um debate intenso acerca da educação também

<sup>307</sup> Performance resultante da oficina ministrada por mim no projeto Bahias Intemporais e apresentada na ocupação do prédio do MINC em Salvador, Bahia, 2016.

por meio da arte. A partir de oficinas de teatro, e de dança, da composição de performances para os atos, surge a *coletivA ocupação*<sup>308</sup> grupo de artistas secundaristas criadores da peça *Quando Quebra Queima* (2016).

Em 2018, a *coletivA* esteve em Salvador-Bahia com essa peça dentro da programação do *IC Encontro de Artes*. Na entrevista<sup>309</sup> que realizei com parte do elenco da peça, Beatriz Camelo, Mel Oliveira e Ariane Aparecida comentam que ficaram meses ocupando as escolas em condições precárias e entrando em confrontos diretos com a polícia. Muitos foram agredidos fisicamente, tirados à força das escolas. Mel diz que a polícia chegava puxando as pessoas pelo cachecol ou pelo cabelo e arrastando-as pelo chão, que apareciam na ocupação com foto de 'estudantes procurados', perguntando quem era o líder do movimento, mas segundo relato da *coletivA*, não havia lideranças no movimento.

Em uma ocasião, nos conta Beatriz e Mel, o Centro Paulo Souza, que administra as Escolas Técnicas, mudou o regulamento permitindo que a polícia entrasse sem mandato nas Escolas. Com isso, os policiais entram por cima dos muros e o episódio, disseram elas em tom de espanto, aconteceu exatamente no dia em que Michel Temer assumiu a presidência.

Ariane e Beatriz falam que a violência não era apenas policial, mas do Estado e de algumas diretoras e diretores de escolas que passaram a perseguir alunos - que eram "convidados a se retirar" da escola, e, depois também encontram dificuldades em se matricular em outras escolas ficando sem estudar. Para Beatriz, o intuito do governo de São Paulo em fechar as escolas estaria ligado a um projeto de gentrificação da cidade. Alunos foram presos, muitos agredidos e chamados de vândalos pelos agentes do Estado. Por outro lado, o movimento obteve apoio de pessoas públicas, artistas e teve uma grande repercussão.

Elas dizem que a ocupação começou inspirada nos movimentos secundaristas do Chile. A primeira ocupação ocorreu na Escola Estadual de Diadema no ABC Paulista e, no dia seguinte, na E.E. Fernão Dias Paes em Pinheiros. Em poucas semanas, mais de 200 escolas ficaram ocupadas no Estado de São Paulo. No mesmo período, havia acusações de desvio de merenda pelo governo de São Paulo e um dos primeiros resultados das ocupações foi a abertura de uma CPI para investigar os supostos desvios de verbas. Segundo elas, os secundaristas usaram o manual de guerrilha de Marighella para ocupar as ruas e nos confrontos com a polícia, uma vez que entenderam que, além de ocupar as escolas, era necessário ocupar as ruas.

---

<sup>308</sup> Site da *coletivA ocupação*. Disponível em: <<https://www.coletivaocupacao.com/>>. Acesso em 23 dez. 2023.

<sup>309</sup> Entrevista realizada por mim com a *coletivA ocupação* no *IC Encontro de Artes* em 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/NSpQJzDTpV4>>. Acesso em 23 dez. 2023.

Quando eu perguntei como essa experiência havia afetado pessoalmente cada uma delas, falaram sobre um sentimento de transformação e consciência sobre a presença e ocupação dos corpos nos espaços que ganhou novos sentidos. Ariane cita uma conversa que ela teve com o pai sobre o movimento, em que ela usava com frequência a palavra sucateamento, e o pai perguntou a ela: "o que é sucateamento?" A partir disso, é possível refletir sobre como o levante secundarista extrapolou o espaço escolar e afetou também o entorno. Como disse Mel, "nesse processo de luta acontece um trabalho de base com as famílias". Beatriz fala sobre a convivência intensa com as diferenças na ocupação e a importância disso como experiência político-democrática. Mel também fala sobre se sentir traumatizada, e de como as ocupações promoveram um sentimento de propósito, mobilizando o desejo de ocupar mais espaços como elas vêm fazendo através do espetáculo.

A obra *Quando Quebra Queima*, criada pelos secundaristas, nos leva para dentro da ocupação, recria uma espécie de barricada, com cadeiras empilhadas, corpos que preservam suas singularidades, mas que dançam uma luta coletiva e intensa. Na peça, os textos não são densos e quando surgem são carregados de fisicalidade, a espacialidade é constantemente alterada pela ação dos corpos. Quando perguntei sobre o processo de criação da peça, elas falam que a composição é feita principalmente a partir da improvisação, da memória como narração, da presentificação ou jogos que fazem reviver a experiência pela memória física, e não pela representação.

Figura 67 - Imagem da peça *Quando quebra queima* da coletivA ocupação



Fonte: Marília Scharlach

A ideia de criar a peça surgiu com uma oficina de teatro em 2016. Antes de existir a *coletivA*, as estudantes já haviam desenvolvido uma performance intitulada *Só me convide para revoluções em que eu possa dançar*, uma frase de Rosa Luxemburgo. A performance foi apresentada na *Casa do Povo*, em São Paulo e, a partir dessa primeira aparição, foram surgindo outros convites, e, quando foram convidados pela *MIT - Mostra Internacional de Teatro*, evento muito importante que acontece na capital paulista, as secundaristas iniciaram a criação da peça *Quando Quebra Queima*.

A diretora da peça, Martha Perrone, foi alguém fundamental no sentido de contribuir dramaturgicamente com os estudantes. A artista e professora de teatro, segundo a *coletivA*, já possuía trabalhos artísticos 'mais políticos', era uma disparadora de propostas e jogos teatrais. A peça foi apresentada em muitos festivais e mostras nacionais e internacionais, contou com a produção da *Corpo Rastreado*<sup>310</sup>, ganhou prêmios e continuou suas atividades. Para a *coletivA* o teatro surgiu como possibilidade de estar junto, de fortalecer um campo de luta, disse uma delas na entrevista. Quando lhes perguntei o que pensam sobre o papel da arte naquele contexto de repressão, elas falam que fazer arte é fazer política, que sempre vai haver um posicionamento político em tudo que se faz. Para elas, a arte que está apenas à serviço do mercado, arrisca perder o sentido e que a arte é a melhor maneira de se expressar politicamente, de expressar uma opinião, um ponto de vista, provocar o outro a pensar o que ele está fazendo da vida, de gerar insurgência!

### **Movimentos que vibram, fissuram e abrem brechas**

O filme *Chuck Norris contra o comunismo* (2015) de Ilinca Calugareanu, conta a história verídica de uma mulher que corajosamente utiliza seu cargo de tradutora e dubladora de filmes para subverter a censura do governo de Nicolae Ceausescu nos anos 1980 na Romênia. Irina Margareta Nistor, além de traduzir, dublava todos os personagens dos filmes.

---

<sup>310</sup> A produtora *Corpo Rastreado* é composta por artistas e produtores de vários lugares com sede em São Paulo. É uma produtora de pequeno porte, mas muito expressiva, tendo produzido artistas como Renata Carvalho, Maikon K. entre muitos outros, a Corpo Rastreado esteve muito presente no sentido de criar contextos de debate e de resistência por meio da arte frente ao avanço da repressão perpetrada pela extrema direita. Como parte de um posicionamento imediato contra a censura, entre outras coisas, a produtora fez um evento chamado *Farofa*, com poucos recursos, montou uma programação composta por artistas que foram atacados. Foi nesse evento que Wagner Schwartz apresentou novamente *La Bête* no Brasil após os ataques de 2017. O evento foi na esteira do Festival Sem Censura promovido pela secretaria municipal de cultura de São Paulo, que também pensou a programação a partir de obras e artistas atacados ou censurados.

Com ajuda de um outro funcionário de alto cargo do governo, os filmes pirateados que atravessavam a 'cortina de ferro' eram contrabandeados em fita VHS. As pessoas que tinham TV e aparelho VHS em casa se reuniam às escondidas para ver filmes americanos proibidos pela ditadura comunista. A realidade do mundo capitalista, as novas tecnologias, o consumo, a fartura de comida, eram desconhecidas pelo povo romeno, a pirataria de filmes naquele contexto contribuiu não apenas com o entretenimento das pessoas como gerou uma insurgência da população contra a ditadura comunista no final daquela década.

Tendo em vista que toda e qualquer forma de governo ditatorial que cerceia as liberdades, seja comunista ou neoliberal, deve ser condenada em nome de um Estado democrático, é interessante observar as estratégias que são criadas para transgredir os interditos impostos e a economia que se constrói em torno disso. Embora a sedução feita pelo capitalismo também produza uma força perversa de submissão, o que o mantém vivo é também sua falsa noção de liberdade individual. Em um governo autoritário, qualquer filme hollywoodiano pode se tornar revolucionário porque contém nele o elemento da 'liberdade' represada.

De outro modo, a criatividade, a experimentação artística, é frequentemente um vetor político de denúncia e de inovação em situações de crise ou de censura. O cineasta iraniano Jafar Panahi faz isso de forma magistral em filmes como: *Isto não é um filme* (2011), *Cortinas Fechadas* (2013) e *Sem Ursos* (2022). O diretor, em situação de cárcere privado, produz nos seus filmes um limiar entre ficção e realidade que impressiona. Panahi subverte, de modo sensível e estratégico, a dura repressão política e cultural do seu país pela insistência em continuar filmando a ele próprio, vizinhos e amigos, nos limites territoriais estabelecidos na sua condenação, com materiais que estão ao seu alcance. Panahi foi condenado pelo conteúdo feminista e de denúncia ao governo do Irã presente em filmes anteriores como, *Fora do Jogo* (2006) que mostra a saga de garotas iranianas apaixonadas por futebol tentando assistir a uma partida e sendo impedidas pela polícia. A narrativa cinematográfica se situa em um misto de humor, tensão e revolta.

Durante todo contexto dos ataques contra a democracia e contra os artistas no Brasil houve movimentos de resistência configurados em campanhas e organizações, que uniram artistas, juristas, jornalistas, produtores, intelectuais e políticos de esquerda, contra a onda de violência promovida pela extrema direita. Do mesmo modo, festivais como *IC Encontro de Artes* de 2018 com o tema *Arte Como Luta*, compuseram uma programação com artistas da dança, teatro, música e artes visuais, além dos debates sobre censura coordenados por mim à

convite do festival. A produtora *Dimenti* fez do exercício curatorial um espaço de resistência política.

Em um ano em que um presidente de extrema direita estava prestes a ser eleito, o *IC* promoveu um encontro que afirmava o lugar político das artes por meio da diversidade que contou com: um show de Linn da Quebrada, junto com o desfile da DASPU; a obra feminista *Luto* de Talita Andrade; a peça *Domínio Público*; o debate sobre artivismo indígena em contexto urbano com as presenças de Urutau Guajajara e Flávia Meireles; a obra *Quase Ilhas* e a questão da diáspora africana na Bahia. Além das obras e pessoas citadas houve outras presenças de corpos que expressam tanto uma luta histórica e constante em um sistema colonial-patriarcal-opressor, como afirmavam uma contraposição a um contexto político específico que atualiza e legitima a repressão através de novas técnicas.

Da mesma maneira, o *Festival Verão sem Censura* em São Paulo, através da Secretaria Municipal de Cultura, atuou na construção de uma curadoria e programação que incluía obras censuradas pela ditadura militar brasileira, como também obras que estavam sendo vítimas de ataques e de censura no governo bolsonarista. Assim, produzindo, dentro da própria estrutura do Estado, um debate político e a criação de memória entre arte e democracia no Brasil.

A produtora *Corpo Rastreado*, também se destaca no que tange uma micropolítica de resistência frente aos abusos da extrema direita. Além de produzir diversas obras e artistas que foram atacados, em 2020 criou o festival *FarOFFa*<sup>311</sup>. Mesmo com baixo orçamento, a *Corpo Rastreado* criou uma mostra off, paralela à 7º edição da MITsp (Mostra Internacional de Teatro). A programação daquele ano era composta por trabalhos artísticos independentes e principalmente por obras e artistas que haviam sido vítimas dos ataques nos últimos anos.

No audiovisual, destaca-se o filme/documentário *Quem tem medo* (2022) dirigido por Dellani Lima, Henrique Zanoni e Ricardo Alves Jr. O filme apresenta relatos dos artistas que foram vítimas de ataques e censuras e fragmentos dessas obras, composto principalmente por peças de teatro e performance. A obra cinematográfica, de valor documental histórico, também contém falas de políticos e religiosos da extrema direita e apresenta casos que não

---

<sup>311</sup> "FarOFFa é off. Acontece paralelo a uma grande mostra e está desligada de seu contexto formal. Ao mesmo tempo acontece como uma de suas atividades, expande o acesso a projetos de arte independente e enfrenta o grande desafio de fazer novas amizades. A FarOFFa é para todos, vem quem quer e paga-se quando puder. Seja mais um, esperamos você na próxima edição." Disponível em: <https://www.corporastreado.com/faroffa-1> Acesso em: 27 de novembro de 2023.

foram citados ou debatidos nesta tese, como: a peça *Caranguejo Overdrive*<sup>312</sup> do grupo *Aquela Cia de Teatro*, *Res Pública 2023*<sup>313</sup> (2019) do grupo *A Motosserra Perfumada* e *A Mulher Monstro* (2016) da *Sem Cia de Teatro*.

Assim como *Res Pública 2023*, *A Mulher Monstro* é uma obra interessante para pensar como uma peça feita em reação a um contexto político reacionário, acaba se tornando alvo de perseguição. Criada e encenada por José Neto Barbosa, *A mulher monstro* estreou em 2016. O ator que se apresenta como uma *drag queen* dentro de uma jaula, encena uma burguesa reacionária, homofóbica e racista, reproduzindo uma série de discursos de ódio, muitos deles, ditos por políticos como Jair Bolsonaro. A peça tem um tom cômico, mas também dramático.

No filme *Quem tem medo*, o artista José Neto relata que além de sofrer linchamento virtual foi vítima de uma pedrada lançada por alguém da platéia durante uma de suas apresentações. Por sorte, não se feriu porque a pedra atingiu o gradil do espaço cênico. Em outra ocasião, precisou ser escoltado depois de apresentar a peça. Ele se emociona durante sua fala no filme quando retoma a sensação de pânico que ele passou a sentir com os ataques contra ele e o espetáculo. Assim como ouvimos no relato de Wagner, no contexto dos ataques, não se tratava apenas de temer a censura, mas de temer a perda da própria vida, o medo ser agredido fisicamente e não poder se defender.

<sup>312</sup> "Caranguejo overdrive" narra a história do ex-catador de caranguejos Cosme. Enviado à Guerra do Paraguai, ele tem um colapso, é dispensado e, de volta ao Brasil, anos depois, descobre que sua sobrevivência está ameaçada. A obra parte de investigações históricas sobre a antiga região do Mangue, na Cidade Nova, e dissecá os rumos do Rio. Duas semanas após a notícia do cancelamento da peça "Caranguejo overdrive" na mostra "CCBB — 30 Anos de Cias" , e no momento em que acontecia um protesto com artistas e produtores, a instituição divulgou um comunicado sobre a acusação de censura por parte dos produtores do espetáculo. Na nota, o Centro Cultural Banco do Brasil diz ter sido informado, às vésperas da estreia, sobre possível alteração na peça 'Caranguejo overdrive', que seria apresentada nos dias 9 e 10 de outubro: "Na encenação, segundo o relato, teriam sido acrescentados em seu roteiro posicionamentos político-partidários, com citação a nomes de personalidades políticas do atual governo e da oposição". A instituição diz ainda que "o texto adicionado contraria critérios definidos no edital público para seleção de projetos e cláusulas contratuais do patrocínio, que vedam expressamente manifestações político-partidárias nos conteúdos a serem apresentados nos CCBBs". (COBBI e ARAGÃO, 2019). Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbbs-se-manifesta-sobre-caso-24012698>>. Acesso em 27 nov. 2023.

<sup>313</sup> "O espetáculo "RES PUBLICA 2023", uma distopia sobre um Brasil fascista no ano de 2023 que ataca minorias, foi eleito o 4º melhor texto inscrito na Mostra Dramaturgia em Pequenos Formatos do Centro Cultural São Paulo (CCSP). [...] A Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão (PFDC), do Ministério Público Federal, enviou à Fundação Nacional de Artes (Funarte) um ofício solicitando informações "sobre critérios de 'qualidade artística'" adotados pelo órgão na escolha das peças teatrais. O ofício se baseia em uma carta assinada por 19 entidades e em uma carta-denúncia do Grupo Motosserra Perfumada, que teve a sua peça "RES PUBLICA 2023" vetada de ocupar um espaço na Funarte pelo diretor do Centro de Artes Cênicas do órgão, Roberto Alvim. O grupo sustenta que o veto teria sido um "filtro" de censura em razão de a peça ter cunho político e tratar da ditadura militar." (TORRES, 2019). Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/e-curadoria-nao-censura-diz-roberto-alvim-apos-ser-questionado-por-mp-sobre-criterios-da-funarte-23995062>>. Acesso em 27 nov. 2023.

Os artistas, nesse contexto, foram estabelecendo modos de trazer o debate sobre a situação política do Brasil por meio de obras artísticas. Esse também foi o caso da peça *Domínio Público*, que foi encomendada pelo *Festival Internacional de Curitiba*, e possibilitou que os artistas Maikon K, Elisabete Finger, Wagner Schwartz e Renata Carvalho desenvolvessem um trabalho artístico de reflexão e reação aos ataques que sofreram. A peça *Domínio Público* gira em torno da obra *Mona Lisa* (1503) de Leonardo Da Vinci. Vestidos com trajes elegantes, que também remete a trajes de evangélicos e conservadores, os artistas, um por vez em cena, cada qual com seu texto, falam sobre polêmicas, histórias e deduções em torno da obra de Da Vinci. A obra, modulada e comedida, discute como as diversas formas de manipulação das informações sobre uma imagem podem alterar o valor dessa imagem.

No primeiro ato da peça Wagner Schwartz entra no palco, que tem ao fundo uma réplica do quadro *Mona Lisa*, e então ele diz:

Setembro, 1911

Um pequeno retrato está pendurado em uma galeria renascentista.

Ao fim do dia, quando o museu fecha suas portas, um trabalhador manual, chamado Vincenzo Peruggia, retira o quadro da parede e encapa cuidadosamente em um pedaço de pano.

Na manhã seguinte Peruggia retorna para sua casa com o embrulho debaixo do braço.

Um dia inteiro se passa antes que alguém suspeite do roubo.

Até aquele momento, a obra era mais conhecida entre os especialistas. Da noite para o dia, vira notícia (Schwartz, 2021, p.27).

Na peça, os artistas se movimentam como palestrantes, o tom de voz é módico. A medida que a peça acontece ao longo de 5 atos, é possível estabelecer paralelos entre a experiência vivida por eles e questões específicas em torno do quadro *Mona Lisa*. O 5º ato é composto pela canção *Mona Lisa* de Jay Livingston e Ray Evans, que no final diz: "Você é humana, você é real, Mona Lisa? Ou apenas uma fria, solitária e encantadora obra de arte?", neste momento, o palco está vazio.

No espetáculo de traços documentais, criadoras e criadores confrontam o silenciamento ao eleger performar suas vozes numa experiência antiespetacular suportada por um ícone comum às respectivas pensatas-intervenções: o retrato de uma mulher, do busto para cima (Santos, 2021, p. 17).

A peça que foi publicada como livro em 2021, de onde tiro as citações, é da editora Monstra, projeto editorial da Casa 1, espaço de acolhida para jovens LGBT+, por onde também foi publicado o *Manifesto Transfágico* da artista Renata Carvalho, que passou a produzir intensamente após os ataques, assumindo uma postura combativa contra apropriação

de corpos transgêneros e travestis no teatro e no cinema representados por corpos cisgenero. Entre muitas outras produções desses e de outros artistas que não cabem nesta tese, é importante ressaltar que houve um funcionamento em rede, entre produtoras, artistas, gestores de cultura e movimento sociais que estiveram unidos contra o avanço do fascismo político Brasil, mesmo apesar das divergências e conflitos internos do campo da arte e sua interseção com determinados movimentos sociais.

### **Debacle**

Com a pandemia de covid-19 conjugada ao governo Bolsonaro, comprehendi que seria impossível produzir esse trabalho acadêmico deixando de lado meus próprios processos de criação artística. Nesse período, fui movida por um impulso criativo e desenvolvi performances simultaneamente à pesquisa do doutorado. Fiz cursos e experimentos que alimentaram ainda mais a minha presença no mundo enquanto artista e que me proporcionaram suporte criativo, com isso, produzi dois videodanças, sendo eles: *Mula - em sítio específico [performance única]* (2020) contemplado com o prêmio *Arte como Respiro* do *Rumos Itaú*, o outro, *Mula - em sítio específico [segundo plano]* (2021), contemplado com a Lei Aldir Blanc da Paraíba. Ambos foram meus primeiros experimentos com áudio visual, onde fiz a performance, filmagem, edição e composição de trilha sonora e texto.

Cada vez mais interessada na experimentação musical e de sonoridades, lancei em janeiro de 2021 o EP *Isaura Tupiniquim em Púrpura Ruína*<sup>314</sup>. O projeto foi desenvolvido em contexto de isolamento social, produzido e gravado em casa, sem estúdio e à distância em parceria com o músico Heitor Dantas. O disco, que possui uma atmosfera onírica, distópica e performática, foi lançado pelo selo *Menasnota* e contou com o apoio do artista João Meirelles na mixagem. A terceira faixa do EP, intitulada *Golpes*, é um experimento *punk rock* e foi a primeira elaboração artística que fiz da sequência de acontecimentos políticos no país, incluindo o impeachment de Dilma Rousseff, ainda em 2016<sup>315</sup>.

<sup>314</sup> EP *Púrpura Ruína*, Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/3muh8aQKQLnMexG7doldb8?si=zyYZgdISQxeA1dPd5-clKA>>. Acesso em 29 nov. 20203.

<sup>315</sup> Golpes - Corpo diluído em sequências de golpes. Golpes em sequência contínuos, dançados, golpes ritmados, orquestrados. Magistrados magistrais ocupam todo espaço golpeiam com absurdos os corpos diluídos em sequências de canais, corpos diluídos em sequências de canais. Daqui do chão de onde falo golpes continuam sendo dados dados continuam sendo golpes tiros continuam indo aos pobres. E são corpos diluídos em sequências de imagens dançados, ritmados de ministérios a canaviais. (Autora: isaura Tupiniquim)

Figura 68 - Capa do Ep Isaura Tupiniquim em Púrpura Ruína



Fonte: Heitor Dantas (2021)

Tendo em conta a possibilidade de viver um tempo na França acompanhando meu marido em um pós-doutorado, submeti um projeto de residência artística em Paris e fui selecionada por duas importantes instituições francesas, a Cité Internationale des Arts e o Centre National de la Danse, para desenvolver um projeto artístico ao longo de três meses com suporte financeiro e alojamento. O projeto enviado, de título *DEBACLE*, se desdobravava desta pesquisa de doutorado. A ideia inicial era criar uma conferência coreográfica, ou seja, uma palestra que incluiria operações performáticas e coreográficas, a partir das questões envolvendo a crise política no Brasil e o ataque contra os artistas.

A metodologia utilizada para a escrita do projeto baseou-se no conceito de *programa* criado por Eleonora Fabião, que propõe um processo de descrição precisa das ações a serem realizadas, de modo a evitar interpretações e metáforas.

Chamo as ações performativas *programas*, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar

alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12). Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. *Programas criam corpos* – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A biopolítica dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (Fabião, 2009, p. 237-238).

Amparada nesses pressupostos e interessada na implicação política do corpo na criação artística, na performatividade da performance, criei quatro ações, e dei a cada uma delas um nome. No percurso da residência, tendo à minha disposição um estúdio de dança no CND, fui também me deixando ser levada pelo processo de criação, o que proporcionou mudanças importantes na estrutura original do projeto. *DEBACLE*, continuou a ser um projeto dividido em quatro ações, mas não era mais uma conferência coreográfica, não se tratava mais de contar textualmente e de um jeito performativo os casos de ataques contra os artistas, mas sim de compor uma cartografia sensível e pessoal dos atravessamentos políticos de um país sobre um corpo, de incorporar sentidos e materialidades que refletem contextos de Brasil.

*DEBACLE* se torna uma coreografia de ruídos, um corpo que canta de um canto a outro de um Brasil feito com cacos de tijolos. Um corpo tupiniquim que se move a partir das ruínas do neoliberalismo tropical, com diferentes materialidades “*low-high-tech*”, ativando memórias, afirmações e possíveis transgressões de sentido. Composto por quatro ações, configuradas entre as linguagens do vídeo, da performance e da instalação, este projeto pode ser apresentado no formato de ações isoladas ou combinadas.

Ação 1 – *Belicografia de ruídos*<sup>316</sup> é uma coreografia sonora ruidosa. É um experimento no qual utilizei captores de som (*piezos*) fixados em diferentes partes do corpo de modo a construir uma composição que se desenvolve em tempo real a partir da relação entre movimento e som. Essa ação surge tendo em mente a expressão ‘guerra de narrativas’, utilizada nos últimos anos por jornalistas e intelectuais brasileiros para definir os conflitos discursivos ideológicos entre os campos políticos da esquerda e da extrema direita.

---

<sup>316</sup> Link para o vídeo *Belicografia de ruídos*. Disponível em: <<https://youtu.be/hiPgoxiPmWs?si=jOWMebXX8s1PQvCh>> Acesso em: 23 dez. 2023.

Figura 69 - DEBACLE / Belicografia de ruídos



Fonte: Laura Damase (2022)

Ação 2 – *Cartografias em cacos*<sup>317</sup> é uma performance em que materiais de construção tornam-se matéria prima e poética para construção e desconstrução de territorialidades. A dança e o canto se justapõem a ações cotidianas, espacializando memórias e afetos sobre um país (Brasil).

---

<sup>317</sup> Link para registro de *Cartografias em Cacos*. Disponível em: <<https://youtu.be/Pp3jzbHW9nA>> e <<https://youtu.be/LruHHRrF1Zg>> Acesso em: 23 de dez. de 2023.

Figura 70 - DEBACLE / Cartografias em Cacos



Fonte: Roberto Camargos (2022)

Ação 3 - *Contranarrativas* é uma instalação interativa em que o objetivo é criar anagramas a partir de frases ditas pela extrema direita, de modo a gerar alternativas e transgredir o sentido da violência por meio das palavras.

Figura 71 - DEBACLE / Contranarrativas



Fonte: Roberto Camargos (2022)

Ação 4 – *Ficções tupiniquins*<sup>318</sup> é uma instalação que consiste na projeção de imagens sobre tijolos. As imagens projetadas são registros de uma performance realizada em espaços públicos de Paris ligados a uma construção político-estética que definiu o pensamento moderno capitalista. Assim, danço com meu chapéu-cocar-manto, entre representações simbólicas que me atravessam. Busco em um ritual o entendimento de um corpo tupiniquim contraditório.

Figura 72 - DEBACLE / ficções tupiniquins



Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Esta pesquisa artística surge a partir da experiência de exposição a uma dimensão traumática do poder político com o avanço da extrema direita, bem como, do desejo de 'contra-atacar' essas forças, ao menos simbolicamente, por meio da arte. A palavra que dá nome a este projeto vem do francês “dérâcler”: queda, colapso, catástrofe, cujo significado literal é “quebrar o gelo”, como em uma enchente de primavera. Segundo Foster (2021), pode ainda indicar uma dialética entre quebrar e fazer diferente em relação a convenções, instituições e leis, resistir ao poder e reformulá-lo.

---

<sup>318</sup> Link para o vídeo utilizado na instalação *ficções tupiniquins*. Disponível em: <<https://youtu.be/cbCleSwYvMg>> Acesso em: 23 de dez. de 2023.

Uma debacle é, portanto, uma súbita liberação de força, em geral para o mal, mas às vezes para o bem. "Debacle" poderia inclusive indicar uma dialética entre romper e fazer diferente em relação às convenções, instituições e leis. Tal é a oportunidade no período presente de convulsão política: transformar a emergência disruptiva em mudança estrutural ou, pelo menos, pressionar as brechas na ordem social em que é possível resistir ao poder e reelaborá-lo. Isso não é necessariamente um pensamento idealizado. Dizem que por muito tempo a esquerda se concentrou na identidade cultural e cedeu o controle político à direita. No entanto, é na esfera cultural - museus, universidades e instituições afins - que muitos de nós podemos exercer nossa pequena influência (Foster, 2021, p. 10-11).

As quatro ações artísticas criadas em *DEBACLE* podem ser pensadas como um dispositivo estético, ficcional e dialógico com o Brasil. Um país onde “tudo parece que era ainda construção e já é ruína” (Veloso, 1991), como diz Caetano Veloso na música *Fora da Ordem* que integra o álbum Circuladô. Mas um país, que tem também, um jeito de se reinventar a partir dos cacos, fazendo, da lona, um teto, um cobertor, um parangolé, dos escombros subjetivos e objetivos da colonialidade, soluções selvagens para uma vida não subalterna e das contradições, arte. Essa criação é também um jogo com as palavras, com o som, a música, a voz e o movimento, e ainda um encontro com a ancestralidade indígena contraditória que me constitui como mulher branca não aldeada. Essas performances, foram para mim uma liberação de força na direção ética e estética do desejo de reelaboração política do e no mundo.

Como parte do processo de criação da Ação 3 - *Contranarrativas*, eu fiz o exercício de criar anagramas a partir de frases preconceituosas ditas por Jair Bolsonaro de modo a reformular com as mesmas letras ou palavras o sentido da frase original. Em 2022, após retornar da residência artística, fui apresentar *DEBACLE* pela primeira vez no Brasil no Festival *Paralela*, na cidade de Uberlândia. Na ocasião, mostrei o processo de criação com anagramas para o artista Marcelo Camargo que, além de participar da organização desse evento, também estava com uma exposição das suas publicações e parcerias em edições de livros de artista, e, ele sugeriu que a gente publicasse aquele processo. Na mesma semana, ele compôs um material gráfico e publicamos um pequeno zine intitulado *Contranarrativas*. Compartilho em anexo nesta tese, o material gráfico contendo os anagramas desse projeto.

## Soluções selvagens para uma vida não subalterna - dançar para adiar o fim

*"Se a farsa segue à tragédia, o que segue à farsa? Com um dedinho de clareza veio um monte de merda. Como afirmou o filósofo Harry Frankfurt em seu clássico ensaio sobre o tema, o mentiroso mente conscientemente e, assim, mantém uma relação com a verdade, enquanto o falador de merda [bulshitter] não tem a menor preocupação com a veracidade e, assim, a corrompe ainda mais. Uma política da pós-verdade é com certeza um enorme problema, mas uma política da pós-vergonha também é. Em particular, como se posicionam os artistas e os críticos diante desse dilema duplo?"*

(Hal Foster)

Em 2020, cerca de 20 artistas brasileiros se unem em Paris para criar uma 'exposição manifesto' contra a situação política no Brasil. A exposição, *Amanhã há de ser outro dia*, foi organizada pela mecenas Sandra Hegedüs e aconteceu em Les Grandes-Serres de Pantin, uma antiga fábrica desativada nos arredores da capital francesa. O título da exposição é inspirado na música *Apesar de você*, de Chico Buarque, que se refere ao período da ditadura militar, e traça um paralelo com o Brasil sob o governo de Jair Bolsonaro. Wagner Schwartz era um dos artistas da exposição com a performance *Tumba*<sup>319</sup>. Na performance, Wagner está deitado em um buraco no chão que tem as suas medidas, com braços e pés cruzados, com os olhos fechados. Na tumba onde está Wagner, há um aparelho de captação sonora que emite um ruído, e em uma das bases, um espelho com a mesma proporção da tumba coloca de pé o

---

<sup>319</sup> Sobre a performance *Tumba* ver: <https://www.wagnerschwartz.com/tumba> Acesso em: 1 dezembro de 2023.

corpo de Wagner, alterando a perspectiva do espectador. Essa obra remonta a morte em vida do artista Wagner pelas *fake news* quando foi atacado em 2017.

Figura 73 - Performance 'Tumba' de Wagner Schwartz



Fonte: Daniel Nicolaevsky Maria

Em 2023, com a eleição do presidente Luís Inácio Lula da Silva, o país retoma o fôlego e recobra as forças. Embora Bolsonaro não tenha sido reeleito, o bolsonarismo continua presente na sociedade, persiste como parte significativa do congresso eleito pelo povo. O discurso fascista se manifesta de diferentes maneiras no dia a dia contra as minorias e também contra os artistas, que ainda são vítimas de censura institucional<sup>320</sup> e de boicotes<sup>321</sup> promovidos por instituições de arte e por grupos reacionários. Assistimos a tentativa fracassada de golpe da extrema direita bolsonarista com a invasão e ataque aos três poderes, mas assistimos também ao julgamento dessas pessoas e a formação de uma 'frente ampla' contra os sucessivos ataques à democracia. Criamos espaços de debate e de imaginação política, criamos com arte a denúncia de um mundo e a formulação de um outro mundo possível.

<sup>320</sup> Em outubro de 2023, a Caixa Cultural suspende a exposição *O Grito* contendo obras com imagens dos políticos Arthur Lira, Paulo Guedes e Damares Alves. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/10/23/caixa-suspende-exposicao-com-arthur-lira-damares-e-guedes-em-lata-de-lixo.htm> Acesso em: 29 de novembro de 2023.

<sup>321</sup> Bolsonaristas convocam boicote ao filme *O Pai, Ó 2* de Lázaro Ramos por causa do apoio do artista ao presidente Lula. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/11/04/bolsonaristas-convocam-boicote-a-filme-de-lazaro-ramos-por-causa-de-apoio-de-artista-a-lula.ghtml> Acesso em: 29 de novembro de 2023.

Márcia Tiburi e Jean Wyllys retornam ao Brasil e lançam um livro chamado *O que não se pode dizer: experiências do exílio* (2022) que se faz a partir da troca de cartas que compõem uma narrativa intimamente política da experiência cotidiana do exílio, das tristezas e das dificuldades em estar longe, e das alegrias por estarem vivos. Ambos estiveram engajados não somente na produção intelectual, mas também na produção estética ao longo dos últimos anos. Confrontaram o horror e o trauma político através da experiência artística, por meio de pinturas, desenhos e outros modos de escrita. As obras de Márcia na exposição *Terradorada*<sup>322</sup> realizada em Paris, onde ela ficou exilada, denunciava os abusos da colonialidade do poder no Brasil nos últimos anos.

Figura 74 - Encontro da autora com Márcia Tiburi no seu estúdio em Paris



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Wagner Schwartz também retorna ao Brasil para o lançamento do livro *A Nudez da Cória Imperfeita* pela editora Nós, em 2023. Resultado de um período de residência artística entre Paris e Antuérpia nos anos anteriores. Nesse livro, Wagner faz um movimento literário documental, autobiográfico e em certa medida ficcional. A escrita do artista, nos aproxima da experiência vivida por ele sem uma narrativa linear. O Wagner criança, se mistura com o

---

<sup>322</sup> Entrevista com Márcia Tiburi falando sobre a exposição *Terradorada* no canal da RFI Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/gfSIo5jylR8?si=D4GOuxOzJcdSCyAU>>. Acesso em 29 nov. 2023.

Wagner adulto e com o Wagner imagem, aquele transformado em inimigo pela perversão política: "Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato" (Schwartz, 2023, p.10).

Wagner, não pôde suprimir esse capítulo da vida dele, e se recriou com isso. Ele, ao lado de Márcia Tiburi, Debora Diniz e Jean Wyllys, compõem os episódios de uma série documental intitulada *Resistencias: arte y palabra para combatir la difamación política*, onde eles narram os ataques e ameaças que sofreram no Brasil dos últimos anos, mas também falam da sua relação com a arte, da produção artística e intelectual deles como um modo de autodefesa e resistência política. A série foi produzida por *democraciaAbierta*, afiliada da plataforma britânica *openDemocracy.net*, também lançada em 2023<sup>323</sup>.

No primeiro semestre de 2023, realizei meu estágio docente no curso de dança da UFPB, onde, além de compartilhar textos e conteúdos referentes à minha pesquisa de doutorado, criamos uma videodança. O vídeo intitulado *Soluções selvagens para uma vida não subalterna*<sup>324</sup>, dirigido por mim, foi criado em parceria com os estudantes Isabel Rocha, Társis Farias e Ian Lima. Trabalhamos a partir de textos de outros artistas, da noção de barricada, poemas e manifestos, escritas autobiográficas dos estudantes, suas vozes e danças.

Filmado nas ruínas do *Teatro Lampião*<sup>325</sup> UFPB, os corpos lutam como quem dança, com espadas de São Jorge, ou agitando uma lona preta, a mesma que utilizo em *Cartografias em Cacos*, e que nesse trabalho, ganha novos sentidos. O curso ministrado por mim, e que poderia ser inteiramente composto por conteúdos teóricos, se tornou também um campo de experimentações de si, de produção de autopoiése e de atravessamentos identitários, de uma política dos encontros que não ignora os conflitos, mas avalia e compõe com eles. Fizemos arte quando tudo nos parecia um campo de batalhas sem sentido.

---

<sup>323</sup> *Resistencias: arte y palabra para combatir la difamación política*. Disponível em: <<https://www.opendemocracy.net/es/resistencias-arte-y-palabras-para-combatir-la-difamacion-politica/>>. Acesso em 29 nov. 2023.

<sup>324</sup> Link para vídeo *Soluções selvagens para uma vida não subalterna*. Disponível em: <<https://youtu.be/iZvQkipRSIA>>. Acesso em 1 dez. 2023.

<sup>325</sup> O *Teatro Lampião*, ou melhor, sua ruína, é o retrato do sucateamento das universidades públicas brasileiras. Um projeto de teatro que não se concluiu, antes mesmo de existir, virou ruína. Mesmo nessas condições de abandono, artistas e professores do centro de artes da universidade fazem uso do espaço para apresentações, experimentos e filmagens.

Figura 75 - Frame do vídeo *Soluções selvagens para uma vida não subalterna*<sup>326</sup>



Fonte: Elaborado pelo autor

Essas, e tantas outras formas de se posicionar e enfrentar forças políticas que diminuem a potência da vida se fizeram presentes ao longo desse processo de crise política no Brasil. Essa tese, é também posicionamento. Pensar os modos de resistência na arte e na esfera intelectual, frente à violência política como uma conclusão manifesto neste trabalho, configura um outro jeito de pensar conclusões e manifestos, de pensar os resultados de uma pesquisa acadêmica, mais como um movimento contínuo do que como um dado estatístico.

É também uma possibilidade, um modo de retomar aquilo que trago no primeiro capítulo desta tese, a partir de Herbert Marcuse, sobre a potência revolucionária dos campos artístico e intelectual na esfera social. Algo que se reafirma com Guattari (2012) quando ele propõe um novo paradigma estético que envolve pensar a política e a clínica psicanalítica como um procedimento artístico. Ambos os autores, cada um ao seu modo, vêem uma ética potencialmente criadora de novos mundos na experiência estética.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-affirmar no fronte existencial, como máquina autopoética (Guattari, 2012, p. 121).

Enquanto artista e pesquisadora do campo da dança, se fez fundamental para mim, neste trabalho acadêmico em que expande-se a esfera sociológica, refletir sobre como os dispositivos de poder conservadores e autoritários estão engendrados nas estruturas sociais e

---

<sup>326</sup> Nesta imagem, a artista e estudante Tarsis Farias dança com uma espada de São Jorge nas Ruínas do Teatro Lampião.

subjetividade dos corpos. Posto que tais engendramentos ocorrem de modo a reprimir as diferenças e as potências da arte em diferentes momentos históricos e sociedades, com diferentes tecnologias e como parte do projeto civilizatório capitalista. Nesse sentido, foi importante observar como o paradigma repressor se apropria daquilo que refuta e transforma em inimigo, aquilo que teme e em alguma medida, inveja.

As potências do corpo, da arte, da sexualidade, dos saberes ancestrais indígenas e africanos, constituem uma força de desestabilização profunda às bases do conservadorismo político colonialista e neoliberal. É, em um momento de efervescência do pensamento e da produção de movimentos sociais e grupos minoritários, da insurgência estética e intelectual contra hegemônica, que uma cruzada moral cibernetica se produz, e que, a nudez do corpo na arte se torna perigosa aos olhos conservadores.

A arte e a nudez do corpo estão implicadas em um projeto de liberdade, manifestam uma ontologia do humano como natureza naturante que, em nome de uma moralidade perversa deve ser eliminada. Mas não todas, só algumas, como disse Elisabete Finger na entrevista que trago nesta tese, "são eventos pinçados"(Finger, 2018, informação verbal), e, como disse Wagner na mesma entrevista, "as intenções são claras, as intenções são políticas" (Schwartz, 2018, informação verbal). Assim como as mulheres na idade média foram torturadas, expropriadas e queimadas em nome de um projeto patriarcal e capitalista.

Elas, a arte, a nudez, a mulher, as sexualidades fluidas, tornam-se insuportáveis ao conservadorismo político autoritário. O sistema patriarcal que funda o sistema político brasileiro se vê abalado quando uma travesti representa Jesus, quando um homem branco expõe uma nudez inofensiva por meio da arte e uma criança interage com esse corpo que também é obra, quando uma mulher cis, uma pessoa transgênero ou um corpo gordo expõe sua nudez e seu pensamento em contextos intelectuais e artísticos. Ou ainda, quando uma mulher lésbica, negra e periférica como Marielle Franco, ocupa um espaço de representatividade majoritariamente branco e masculino e resolve levantar a voz e agir contra os abusos desse campo político.

Os últimos anos de crise política no país exacerbaram a tendência fascista presente na sociedade, escancarou-se o funcionamento obscuro da plutocracia, de uma política nefasta que atravessa gerações ocupando espaços de poder. Como vimos no primeiro capítulo a partir de Theodor Adorno, mesmo com o fascismo derrotado na segunda guerra mundial, cidadãos norte-americanos manifestavam tendências fascistas e tinham preconceito com judeus, mesmo sem ter vivido nenhuma experiência negativa direta com esses grupos. Ou seja, a manipulação

e transformação do outro em inimigo só é eficiente quando há uma disposição do sujeito a algumas crenças, quando há uma fragilidade crítica e desamparo emocional, produzidos sistematicamente pelo poder por meio do apagamento de vozes, da memória e de existências. É também a falta de reparação histórica e da produção de contramemórias que conduz à ignorância e a violência.

Como já afirmado ao longo desta tese, o ataque contra os artistas era também um ataque às minorias, aos recursos naturais, em nome de um Deus branco convertido em capital. A união entre neoliberalismo, fundamentalismo religioso e autoritarismo, ou conservadorismo político, apesar de aparentemente opostos, é conveniente à manutenção das crises que sustentam o sistema capitalista, como ressaltou Wendy Brown.

A extrema direita, afinada com as novas tecnologias de comunicação, conduzem democracias ao 'estado mínimo' da dignidade política. *Hackers* e pessoas desconhecidas se tornam influenciadoras digitais, o chamado 'baixo clero' da política se destaca pelo discurso de ódio fantasiado de liberdade de expressão, e, jovens, adultos e idosos de diferentes classes sociais tornam-se agentes da manipulação informacional, o vírus facista se espalha. A desinformação, munida do mal-caratismo, faz com que artistas, professores, grupos minoritários, defensores dos direitos humanos e da natureza e políticos de esquerda, se tornem inimigos e sejam perseguidos. O vale do silício, os *haters*, as redes sociais e os 'robôs de Bolsonaro', as igrejas neopentecostais, militares, a indústria do agro, entre outros, formam um laboratório contemporâneo das capacidades cognitivas, subjetivas, técnicas que testam os limites do sistema político democrático.

A censura, como vimos, é também estrutural na experiência de pessoas racializadas. Há de se desenvolver ainda o debate relativo à censura estrutural sobre corpos com deficiência, mas uma tese não pode dar conta de tudo, como bem dizem. Há, no campo da cultura uma tradição censória capilarizada nas instituições, mesmo quando não há uma censura tradicional, aquela que possui farda e é parte integrante do Estado como foi na ditadura militar, e como apresento no capítulo 5 a partir da pesquisadora Cristina Costa. As censuras e os ataques praticados nos últimos anos contra os artistas fizeram parte de processo de criminalização das esquerdas, de um jogo de interesses políticos que se apropria do discurso moral, em nome de Deus e da família, velha ferramenta utilizada para violentar e eliminar existências que imponham limites à barbárie do poder.

Há, sobretudo, uma apropriação do sentimento de desencanto na política, e da inclinação das pessoas à adoração e produção de mitos. O consumo de imagens e verdades

fabricadas, de discursos *prêt-à-porter*, alimentam o narcisismo e a manifestação de expressões fascistas.

É nitidamente uma época de pessimismo político e cultural. É também uma época de sensações, num contexto de extraordinária fragilidade do sujeito contemporâneo. A reboque do narcisismo em massa, não é por meio da linguagem, mas pela via da fruição e do corpo que doravante se produz o confronto com a realidade. Apesar de todas as negações, o sujeito contemporâneo está angustiado, desmembrado entre vários corpos, o corpo-máquina, o corpo-dispositivo e, principalmente, o corpo-imagem fabricado pelas novas tecnologias (Mbembe, 2022, p. 105).

A extrema direita conseguiu criar um vetor de coesão social com base nessa fragilidade do sujeito contemporâneo que Mbembe fala. A corporalidade fascista produziu uma euforia de performances e aparições insufladas pelo ódio às diferenças e uma necessidade narcísica de aparição por meio das novas tecnologias de comunicação.

Uma economia de imagens se constrói em torno da censura e dos ataques ao setor cultural. Obras de arte são manipuladas pelo jogo político, alimentando o conflito ideológico e a criação de polêmicas. A difamação contra o setor cultural serve de palanque para a extrema direita, mas também se converte em valor simbólico e histórico para os grupos de esquerda. A censura dá a ver regimes de visibilidade e invisibilidade no campo da arte, confere espaços de prestígio a alguns artistas que se tornam emblemas de resistência política desse contexto, enquanto mantém outros à margem.

A dança e a performance se tornam alvos recorrentes porque há um investimento na produção de imagens e de imagens do corpo na contemporaneidade, mas também por sua materialidade cada vez mais performativa e política, além do seu histórico de afirmação social por meio do aumento de formações universitárias e produção intelectual nesses campos, associada à expansão dos acessos no mercado de arte e das políticas públicas direcionadas ao setor nos primeiros anos de governo petista. O debate em torno da relação estabelecida entre as artes do corpo e as leis de incentivo fiscal com atuação dos bancos no Brasil, não foi aprofundada neste trabalho, mas destaca-se a atuação do projeto *Rumos Itaú* como um importante equipamento aglutinador e legitimador de artistas e intelectuais brasileiros do campo da dança contemporânea. Parte dos artistas que foram alvo dos ataques tiveram passagem por esse equipamento que foi responsável pela consolidação de um pensamento em dança contemporânea que regeu grande parte das produções brasileiras da última década, bem como, por uma significativa difusão e contribuição à dança brasileira feita por artistas independentes.

Esse dado contribui para uma compreensão sobre como a dança foi ignorada pela censura na ditadura militar, considerada, segundo pessoas que viveram naquela época, como inofensiva, ou subjetiva demais, simplesmente, por não fazer o uso de palavras que pudessem incitar o público contra o governo ditador. Embora algumas danças tenham sido foco de censura, a grande maioria passou despercebida. Mas ainda assim, essas danças, por meio do experimentalismo do corpo e do movimento, transgredindo pressupostos da sua linguagem estética, produziram diferentes modos de engajamento político. Ao passo que hoje, a dança parece ter encontrado, junto com a Performance, um lugar de destaque enquanto práticas potencialmente transformadoras de paradigmas sociais, e por isso, tornaram-se alvos recorrentes dos ataques e censuras dos últimos anos.

As diversas falas dos artistas presentes neste trabalho apontam para uma percepção sensível e pragmática dos dispositivos de poder com os quais estão em processo de enfrentamento. Projetos de letramento racial, feminismo, crítica ao capacitismo e ao antropocentrismo aparecem constantemente nas falas e nas operações artísticas como ferramentas de luta e de afirmação da vida. Ao passo que as artes do corpo formam alianças com movimento sociais que reiteram as diferenças como uma potência política do corpo e não se submetem cegamente às operações neoliberais, elas produzem a continuidade do exercício crítico necessário a um projeto de sociedade que não esteja baseado no abuso das vidas. As obras que trago neste trabalho, em sua maioria alvo de retaliação, contribuem efetivamente com a produção do pensamento intelectual e se mostram capazes de mobilizar transformações estruturantes nos campos subjetivos e pragmáticos da vida.

Por isso, é urgente poder praticar o pensamento selvagem animado por Ailton Krenak, de modo a pensar um futuro ancestral, não como retorno, mas como experimentação ética e estética de uma outra qualidade de mundo de modo a...

Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na terra. Então, que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal e não se deixe iludir com o aparato da técnica (Krenak, 2019, p. 63).

Essas e outras questões levantadas por essa pesquisa, revelam que não existe discurso apolítico, todo e qualquer gesto anuncia uma posição, uma implicação no mundo. A arte é, por si mesma, disruptiva do sentido utilitário e opressor condizentes ao sistema civilizatório e, quando atenta aos sentidos emancipatórios do corpo e da política, oferece à

sociedade uma abertura às múltiplas possibilidades de experimentação de nossas existências no mundo. Nesse sentido, parece oportuno cultivar a experiência artística como um campo para o exercício da liberdade.

*Eu cheguei de muito longe  
E a viagem foi tão longa  
E na minha caminhada  
Obstáculos na estrada, mas enfim aqui estou  
Mas estou envergonhado  
Com as coisas que eu vi  
Mas não vou ficar calado  
No conforto acomodado como tantos por aí  
É preciso dar um jeito, meu amigo  
É preciso dar um jeito, meu amigo  
Descansar não adianta  
Quando a gente se levanta quanta coisa aconteceu*

(É preciso dar um jeito, meu amigo - Erasmo Carlos, 1971)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- \_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade.** Seleção de textos Jorge M. B de Almeida. 13 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Estudos sobre a personalidade autoritária.** Tradução e organização: Virgínia Helena Ferreira da Costa, Francisco López Toledo Corrêa, Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez.** Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios: Argos, Chapecó, 2010.
- ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **O Grupo Experimental de Dança e a ditadura militar em Salvador.** VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **Para dar um fim no juízo de Deus.** Tradução: José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963:** avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963:** avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARBOSA, Joyce de Matos. **Economias da dança.** São Paulo: Annablume do corpo, 2016.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo.** Tradução: Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. **La conjuración sagrada:** ensayos 1929-1939. Tradução: Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.
- BECKER, Howard. **Outsiders:** estudos de sociologia do desvio. Tradução: Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.
- \_\_\_\_\_. **Mundos da Arte.** Tradução: Luís San Payo. Editora Livros Horizonte, Lisboa, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- \_\_\_\_\_. **La censure.** Journal: Social Science Information. Vol. 16: Sage Publications, 1977.
- BRITO, Simone. **A esperança tardia:** Desistência da arte e permanência da utopia na Teoria Crítica contemporânea. Editora da UFPB, João Pessoa, 2016.
- BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo:** a ascensão da política antidemocrática no ocidente. Tradução: Mário A. Marino; Eduardo Altheman C. Santos. São Paulo: Editora Politéia, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero.** Feminismo e subversão de identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. Isto não é censura: a construção de um conceito e de um objeto de estudo. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016, São Paulo. **Anais.** Disponível em: <https://www.eea.usp.br/acervo/producao-academica/002792308.pdf>. Acesso em: 23, jan. 2024.

- DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: Dunker, [et al.] (org.). **Ética e pós-verdade**. Dublinense: Porto Alegre, 2017.
- DELEUZE, Gilles; FÉLIX, Guattari. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- EMPOLI, Giuliano Da. **Os engenheiros do caos**. Tradução: Arnaldo Bloch. São Paulo. Editora Vestígio, 2020.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. v. 8. São Paulo: Sala Preta, 2008, p. 235-246.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editora, 2017.
- FERNANDES, Florestan. **Poder e Contrapoder na América Latina**. São Paulo: Zahar, 1981.
- FICO, Carlos. **Censura, ditadura e “utopia autoritária”**. Seminários sobre censura: Núcleo de pesquisa em comunicação e censura (NPCC/ECA/USP). Cristina Costa (org.). Balão Editorial/Fapesp: São Paulo, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O regime Militar no Brasil (1964-1985)**. São Paulo: Saraiva, 1999.
- FINGER, Elisabete [et al.]. **Domínio Público**. São Paulo: Casa 1, 2021.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O que vem depois da farsa**. Arte e crítica em tempos de debacle. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS Hubert L.; RABINOW, Paul. Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Histórias da sexualidade 1: A vontade de saber**, Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. **O Mal estar na cultura e outros escritos**. Coleção: Obras completas de Sigmund Freud. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2020.
- GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- GUARATO, Rafael. Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras ‘Quebradas do Mundaréu’ e ‘Kuarup...’ do Ballet Stagium. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. v. 12, n1, Porto Alegre, 2022, p. 1-36.
- \_\_\_\_\_. **Memórias e histórias da dança do por vir**. Salvador: ANDA, 2020. P.132-147.
- \_\_\_\_\_. **Repulsa e abjeção na dança contemporânea**: a crise como potência transgressora e o anestesiamento crítico, 2015. 101p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HARTMUT, Rosa. **Aceleração**. A transformação das estruturas temporais na modernidade. Tradução: Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- HABIB, Ian. **Corpos transformacionais**: a transformação corporal nas artes da cena. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

- HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro**: usando ficção científica para rever a justiça. Tradução: Jota Mombaça. Catálogo: 32 Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 2016.
- KANGUSSU, Imaculada. **Leis da liberdade**: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse. São Paulo: Loyola, 2008.
- KATZ, Helena. **Um, Dois, Três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. **La Bête e a barbárie destes tempos sombrios**. O Estado de São Paulo, São Paulo. 01/12/2015. Caderno, 2. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br/interna.php?id=9>. Acesso em 24 jan. 2024.
- \_\_\_\_\_. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro, Congó, 2019.
- KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **La Chute du Ciel**. Paris: Terre Humaine Poche, 2020.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1, 2013.
- LEPECKI, André. **Agotar la Danza**: Performance y política del movimiento. Universidad de Alcalá: Danza y Pensamiento, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Coreopolítica e Coreopólica**. Ilha, Revista de Antropologia. v. 13, n. 1., Santa Catarina, 2012, p. 41-60.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC, 2018.
- \_\_\_\_\_. Sobre o caráter afirmativo da Cultura. In: **Cultura e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1977. v.1, p. 89-136.
- \_\_\_\_\_. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2016.
- \_\_\_\_\_. **A ideologia da sociedade industrial**: O homem unidimensional. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1973.
- \_\_\_\_\_. Acerca del carácter afirmativo de la cultura. In: MARCUSE, H. **Cultura y Sociedad. Buenos Aires**: Editorial Sur, 1970. p. 45-78.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, estado de exceção e política de morte. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Brutalismo**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo, n-1 edições, 2022.
- MILLS, Wright C. **A imaginação sociológica**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975.
- MOMBAÇA, Jota. **Pornô sob os escombros**: sobrevivendo ao colapso colonial. Revista Rosa - Arte e Literatura Queer #5, 2014.
- NASCIMENTO, Ana Reis. **Rachas e rasgos**: autoficciografias em abalos sísmicos. 2020. 361p. Tese (Doutorado em Arte) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: José Mendes de Souza. Fonte Digital: EbooksBrasil, 2002.
- OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Teatro de dança galpão**: experimentações em dança e práticas de resistência na ditadura civil-militar no Brasil. Curitiba: Prismas, 2016.

- PELBART, Peter Pál. **Ensaios do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.
- PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- RIBEIRO, Márcio Moretto. Antipetismo e conservadorismo no Facebook. In: Esther Solano Gallego (org.). **O ódio como política**. São Paulo: Editora Boitempo, 2018, p. 85- 90.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada, São Paulo: Editora n-1, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O abuso da vida**: Medula do inconsciente colonial-capitalístico. In: Luísa Duarte (org.). Arte, Censura, Liberdade: Reflexões à luz do presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 184 – 231.
- \_\_\_\_\_. A vida na berlinda. In: Cocco, Giuseppe (org.). **O trabalho da multidão**: Império e Resistência na vida na Berlinda. Rio de Janeiro: Editora Grifus, 2002; p.109-120.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo eu**: políticas anais. Tradução: Rafael Leopoldo. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.
- SAFATLE,. **Círculo dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o Autoritarismo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- \_\_\_\_\_. Arte degenerada no Brasil ou como sair da arquibancada moralista. In: Luisa Duarte (org.). **Arte e Censura: Reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 101-108.
- SCHWARTZ, Wagner. **A nudez da cópia imperfeita**. São Paulo: Editora Nós, 2023.
- SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. 2012. 20 p. **e-cadernos CES** [Online], 18 | 2012, posto online no dia 01 dezembro 2012, consultado o 23 janeiro 2024. URL: <http://journals.openedition.org/eces/1533>; DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Graduações em dança no Brasil**: o que será que será? In: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha (orgs.). Joinville: Nova Letra, 2016. p. 29 - 36.
- SILVA, M. O. da. O tronco histórico da dança afro-brasileira. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 11, n. 27, p. 64–85, 2019. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/665>. Acesso em: 23 jan. 2024
- SOBRAL, Sônia. **Cartografia Rumos Itaú Cultural dança**: formação e criação [recurso eletrônico] / organização Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sônia Sobral; ilustração Estevan Pelli. – São Paulo : Itaú Cultural, 2014.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- TIBURI, Márcia. **Complexo de vira-lata**: análise da humilhação brasileira. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.
- \_\_\_\_\_. O jogo de linguagem fascista. **Revista Cult**. São Paulo. 24 jan. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-jogo-de-linguagem-fascista/>. Acesso em: 23 jan. 2024.
- \_\_\_\_\_. **O pensamento reflexivo, mais uma vez**. Fonte Digital, 10 out. 2023. Disponível em: [https://marciatiburi.substack.com/p/o-pensamento-reflexivo-mais-uma-vez?utm\\_source=profile&utm\\_medium=reader2](https://marciatiburi.substack.com/p/o-pensamento-reflexivo-mais-uma-vez?utm_source=profile&utm_medium=reader2). Acesso em: 23 jan. 2024.

TUPINQUIM, Isaura. Cruzadas morais contra as artes do corpo no Brasil: uma análise a partir de entrevistas com artistas e produtores culturais. In: CADÚS, Eugenia; MARQUES, Roberta Ramos; GUARATO, Rafael (orgs.). **Memórias e histórias da dança do por vir.** Salvador: ANDA, 2020. P.132-147.

\_\_\_\_\_. **Repulsa e abjeção na dança contemporânea:** a crise como potência transgressora e o anestesiamento crítico, 2014. 101p. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador.

\_\_\_\_\_. **O que os ataques às artes do corpo nos dizem sobre o ódio na política no atual contexto brasileiro?** Uma análise a partir de entrevistas realizadas com artistas vítimas de “censura”. Anpocs, 2020.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido.** Tradução: Christine Greiner. São Paulo: N-1 edições, 2012.

\_\_\_\_\_. **Artaud: pensamento e corpo.** Tradução: Christine Greiner, Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VENEGAS, Lucha; CABELLO, Cristian e DÍAS, Jorge. Quantas "Hijas de Peras" são necessárias para explodir o mundo?. In. **Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismos bichas e cultura visual.** Caderno Sesc\_Videobrasil 11, ano 2016, p. 82-98.

WEBER, Max. **Ciência e política. Duas vocações.** 16a ed. Tradução: Leônidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

## APÊNDICE – Transcrição de entrevista com Elisabete Finger, Wagner Schwartz e Maikon K. no IC Encontro de Artes, 2018.

Transcrição de entrevista com artistas da peça *Domínio público* dentro da programação do *IC Encontro de Artes*, ocorrida no dia 23 de agosto de 2018 na cidade de Salvador, Bahia. A entrevista aconteceu como parte da ação *Censura nas Artes*, que consistia em uma série de entrevistas com artistas e produtores que participavam do evento para discutir casos de ataques e censuras contra os artistas naquele contexto. A proposta, mediada por Isaura Tupiniquim, contou com o apoio da *Dimenti Produções*, teve por finalidade contribuir com esta pesquisa de doutorado e com o avanço dos debates sobre o tema naquele contexto.

### Abertura do evento por Neto Machado

A gente está fazendo aqui uma série de entrevistas, que na verdade foi um desejo de Isaura, que nos procurou quando viu a programação do festival e quando viu o mote desta edição do festival. Porque Isaura está fazendo um doutorado em João Pessoa sobre a ideia de censura nas artes a partir, principalmente, do recorte (ela pode falar melhor), mas depois do golpe de 2016 e ela queria aproveitar essa oportunidade da junção desses artistas que estão na programação deste ano, para conseguir falar com eles e conversar diretamente com eles sobre isso, para poder fazer parte da pesquisa dela de doutorado. E aí, então, ela tinha o interesse principalmente de registrar essas conversas, para que ela possa usar no trabalho dela. E, como ela já ia vir para cá, já ia fazer esse registro, a gente quis, de algum jeito, oportunizar a presença de outras pessoas enquanto ela faz a gravação, mas já dizendo que o contexto principal é a gravação. Então, a gente está usando esse microfone que na verdade não tem som aqui, mas tem som lá, para a gravação, para ela ter depois esse registro. E ela vai mediar umas perguntas, e, possivelmente, não vai haver tempo para a gente fazer uma conversa mais aberta com perguntas de todos e tal porque tem umas perguntas mais diretas de Isa que fazem parte dessa pesquisa específica. Então, Isa vai abrir aí, falar quem está aqui hoje, etc. Mas obrigado por terem vindo nesse evento e também quem não veio ainda nas outras atividades do festival. O festival acontece até domingo, dia 26, e vocês acompanham lá no site, Facebook, Instagram, etc. Tem toda a programação. Esperamos vocês nas outras atividades também. Bom, passo a palavra para a Isa. Bem-vindas!. Bem-vindos!

**- Isaura**

Bom, quero agradecer novamente ao IC pela oportunidade de estar aqui fazendo esse trabalho, em contato com esses artistas, que são incríveis e que a gente acompanha, tem acompanhado o trabalho deles antes do que vem acontecendo, né? Então, acho bem importante esse lugar. Essa pesquisa está no início, eu entrei esse ano no doutorado, eu venho das artes, eu sou artista, entrei numa outra área, que é sociologia, e tenho esse interesse por estudar esse fenômeno social, que são essas cruzadas morais de discursos conservadores, de ódio, contra a produção artística, contra as pessoas também, contra artistas. E interessa basicamente isso, assim, ter um relato desses artistas. Principalmente, eu acho que o que eu tive vontade, eu falei com os meninos que eu tinha vontade também de fazer essas entrevistas, não só para ter para mim como material para futura análise e tal, mas também para disponibilizar isso, transformar isso num possível doc (documentário) futuramente, alguma coisa que se transformasse num material documental, num arquivo. Porque são artistas, são pessoas pensantes e eu acho que é a oportunidade também de fazer com que outras pessoas vejam e tenham acesso ao que vocês pensam, a como vocês pensam tudo isso, enfim. E aí eu vou já começando. Tem alguma dúvida, alguma coisa que eu não falei? Ah, sim, eu preciso dar pra eles o microfone porque eu não vou fazer esse papel de apresentá-los, então eu queria que vocês se apresentassem rapidamente, falassem quem vocês são e tal, o nome de vocês. Mas a gente está aqui com os artistas que estão fazendo a obra *Domínio Público*. Ontem, *Quando Quebra Queima*. Essa semana a gente vai estar com vários artistas que estão no IC. Aí, se vocês puderem se apresentar.

**- Elisabete Finger**

Bom, já que eu estou com o microfone na mão, cênico (risos), vou me apresentar. Eu sou Elisabete Finger, sou coreógrafa, sou performer também, bailarina, não sei, mas estou mais coreógrafa, tenho dito isso. Moro em São Paulo, sou do Paraná, mas moro em São Paulo. O que mais... ?

**- Maikon**

Eu sou o Maikon K., eu vivo em Curitiba, tenho um estúdio lá, trabalho lá e trabalho com performance. Eu venho das artes cênicas, minha formação foi em teatro, mas já faz mais de

uns 10 anos que eu venho misturando no meu trabalho dança, teatro, performance. Então, eu considero que o meu trabalho é performance.

**- Wagner Schwartz**

Eu sou Wagner Schwartz, eu danço e escrevo.

**- Isaura**

Gente, obrigada mesmo. Bem, eu sei que vocês já falaram sobre isso em vários lugares de diversas formas, mas é super importante para a pesquisa e para contextualizar a continuidade das perguntas, que vocês falem um pouco sobre a experiência de vocês com censura ou com ataques contra vocês. Eu falo no caso, por exemplo, da Elisabete, que não foi diretamente contra uma obra dela, mas contra ela como pessoa. Que vocês falassem um pouco de como se deu a situação. Descrever um pouco disso, de como foi. Sei que é difícil, até traumático, mas enfim.

**- Elisabete Finger**

Eu vou falar por mim, tá? Eu acho que primeiro, o que me colocou junto com Wagner... eu conheço Wagner há muitos anos, sempre foi um amigo querido, enfim, desses que a gente encontra periodicamente, mais intensamente na vida, e aconteceu esse episódio. Então na abertura do Panorama de Artes no Museu do MAM, e o Wagner estava apresentando um trabalho que se chama *La Bête*, criado a partir dos bichos de Lygia Clark e ele se coloca num espaço delimitado no chão e ele está nu, e ele se coloca no lugar de construção de esculturas com o corpo dele, então as pessoas podem vir e manipular o corpo dele, construir esculturas e situações com esse corpo. E, tinha muitas pessoas em volta e era uma noite de abertura, então tinha muita gente filmando, fotografando, e, eu fui com minha filha, como geralmente faço, e eram 7 horas da noite, enfim, e a gente participou dessa performance e alguém filmou e publicou e essa imagem ganhou uma dimensão nacional, enfim foi parar em outros países e tal. Agora, uma coisa que eu costumo dizer que nessa performance, nesse evento, nessa situação, eu era público, então, tem um lugar aí até onde eu vou no meu lugar de fala que é esse, eu não era artista que estava defendendo uma obra acho que o Wagner foi muito atacado como artista, mas o lugar onde eu fui atacada foi o lugar da mãe, da família, da mulher, do que deveria ou não deveria fazer tal coisa. Então apesar dos inúmeros pedidos de entrevista à imprensa e tal eu não falei com ninguém, porque eu acho que eu estava no meu lugar de

liberdade que é esse de, eu não fui lá defender um projeto, sabe? Que eu acho que é o caso do Wagner que estava apresentando um projeto e tinha uma fala um discurso tal, eu não tinha essa fala, esse discurso, eu estava só vivendo. Então é até aí que eu vou em falar sobre isso, e depois, as repercussões imensas que aconteceram, acho que ninguém imaginou as proporções que isso podia tomar, e, eu acho que se a gente for pensar censura... uma coisa que eu penso muito nessas situações todas que a gente está vivendo agora é o papel das mídias sociais nisso que está acontecendo, não sei se está aí nas tuas perguntas ou não, mas é como a gente lida com isso, como a gente lida com esse tipo de proliferação de informação de por que de fato a gente está lidando com uma outra proporção de alcance da informação e de proliferação que a gente não tinha antes, então esse é um lugar onde o público e o privado está muito borrado, onde o que é verdade e o que é especulação também está muito borrado, então assim, minhas reflexões vão mais por esse sentido. É isso.

**- Isaura**

Tá, mas esses ataques que você fala que sofreu como mãe, por exemplo, você poderia falar mais ou menos, ou até descrever algumas dessas situações? Quais eram os argumentos desse outro que te cerceava de certa forma, como mulher, como mãe nessa ação.

**- Elizabete**

Olha, muitos eu não li, muitos, muitos eu não li, porque eu comecei a ler e daí era assim é muito, é muito desgastante e realmente ocupa de um jeito, e foram muitos via internet, tiveram outras situações, que nem eu falo, eu recebi a polícia na minha casa duas vezes, de verdade, isso foi parar numa CPI, tem vídeo na internet dessa CPI que o Magno Malta promoveu né, e eu acho que é essencialmente questionar isso, como é que uma criança podia estar nessa situação vendo um corpo nu, e eu acho que as pessoas também depois de um certo momento eu entendi que muita gente fantasiou muito longe sobre essa situação que era ver aquela imagem e entender primeiro que todos nós estávamos trabalhando juntos para um ritual de pedofilia na arte, então... porque de muitas perguntas que eu escutei é: você foi tão longe que muitas perguntas que eu escutei inclusive do Magno Malta era: você foi contratada pelo Museu? Você trabalha, você trabalhava nessa performance? E eu falei não, mas qual parte você não entendeu a participação do público e tal? Então, quer dizer, vai além de discutir se eu poderia ter levado ou não a criança... teve um outro nível de fantasia. Porque é o que eu falo, a pessoa pinça um trecho de uma informação e constrói um tanto de

especulação em cima, e, o quão longe isso vai, sabe? Para gerar conclusões assim que você nem imagina de fato até onde essa pessoa foi. E, não sei, uma coisa eu costumo falar, que eu ouvi muito nas mensagens que eu li em diagonal, assim, eu ouvi muitas pessoas me chamando de monstro, e daí, exatamente nesse momento ali no auge do furacão eu estava estreando uma peça que chama *Monstra*, e isso eu adorava dizer é uma monstra, não um monstro.

- **Isaura**

O trabalho *Monstra* já estava sendo feito antes disso?

- **Elisabete**

Já estava sendo feito antes, aí, enfim, não é nada... sem entrar nas questões místicas, mas eu acho que tem assuntos que eles estão ali, né, que estão sendo trabalhados em várias esferas sociais e culturais e tal, e há tempos que a gente tá discutindo isso que é a mulher e o feminino, as expectativas que as pessoas têm com relação a isso, o que se espera da mãe, da mulher da então tudo isso já tá na *Monstra* sabe, já estava ali, já estava sendo trabalhado ali de alguma forma. Então pra mim na verdade essas duas peças foram pra mim o meu lugar de falar e escutar muitas questões sobre a mulher, a mãe, o corpo e estão na *Monstra*, em outros trabalhos, estão aqui no *Domínio Público*, estão nesse lugar.

- **Isaura**

Quer falar alguma coisa Maikon, ou Wagner?

- **Wagner**

Não sei o que falar, desculpa.

- **Isaura**

Não é isso... essa experiência mesmo, mas eu acho que a gente pode pensar também em como você pensa as possíveis motivações desse outro, nessas acusações.

- **Wagner**

As motivações acho que são claras, as motivações são políticas, elas não têm nada a ver com o ataque, com censura... acho até que censura é uma coisa datada, é só um artifício que já tem um conceito e um lugar estabelecido na história para se tapar aquilo que realmente importa

que é esse domínio dessa política que pode constranger e destruir um país inteiro, um país inteiro não, não um país inteiro, mas pelo menos aquelas pessoas que pensam diferente de um núcleo militar, por exemplo. Então, eu acredito que é essa estratégia, sabe? Não sei nem se existe censura. E censura, a gente não tá nem preocupado com ela, a gente está preocupado é com a morte, com morrer, com ser agredido, com perder um amigo, sabe? Em ver Elisabete passar pelo aperto que passou, porque as pessoas chegaram a cogitar tirar a guarda da filha dela. É isso que incomoda porque não é censura, é a estratégia do drama, e como isso ganha, essa manipulação... como ela fica grande e como ela fica... ela é gostosa de ouvir, ela é gostosa de compartilhar como isso te dá, talvez, dá vontade de levantar cedo pra falar, pra dizer quem você é, pra justificar sua vida no mundo. É muito impressionante, assim, o que as pessoas estão construindo hoje. E o que me inquieta mais, é quando as instituições de arte que são, que eram, nossas companheiras começam a acreditar que a gente também é um perigo. E aí, aí que está o problema, então não sei se é censura... censura é bonitinho pra mim, ou é algo que tá lá no nosso passado 64, 68... Chico Buarque que não podia cantar as músicas aí tinha que modificar umas letras, ou as pessoas que morreram... né? Virou bonitinha porque virou história, virou *hashtag*, virou blusa, camiseta, aí virou moda, sabe? E aí incorpora na moda e aí quase perdoa, quase que alivia, então acho que o que acontece hoje é uma atualização disso que pode ter sido censura no passado. Tem que descobrir um nome pra isso que é, enquanto pra mim é violência, pura, gratuita, nua... Sou um pouco... Não consigo ser muito, florear muito as questões, eu prefiro olhar para o que é, porque meu corpo sofreu muito, da Bete também, o Maikon sofreu fisicamente uma agressão horrorosa da polícia. Eu não sei o que é a polícia me dando uma chave de braço, não sei o que é isso, me levando para a delegacia, me pondo... eu não sei a sensação do que deve ser isso, sabe? Esse abuso! Esse abuso de uma justiça que não existe, a justiça é inexistente nesse país. Então, é disso pra mim é o mais perigoso nesse caso, não, é um dos perigos... o mais perigoso é aquelas pessoas que estavam sempre do nosso lado dizerem que estão do nosso lado, pessoas não, as instituições, dizer que estão do nosso lado, dizerem que estão do nosso lado e de repente quando acontece uma coisa dessas com a gente elas mudam de lado.

#### - Maikon

Então, no meu caso é... foi um pouco diferente, né? Os motivos... porque acho interessante, eu concordo um pouco com o que você falou assim, né? censura, né? Eu acho interessante ver o que está por trás dessas coisas, dessas atitudes dessa violência. A Renata não está aqui hoje,

ela não pode vir, mas no caso dela os motivos são outros porque é uma travesti interpretando Jesus... No meu caso é porque eu tenho uma performance que chama de DNA de DAN e eu já apresento ela desde 20013, vai fazer cinco anos que estou com esse trabalho e, nesse trabalho, ele foi pensado para espaços públicos. É uma bolha gigante de uns 7 metros, transparente, de plástico e eu começo esse trabalho, dura, dependendo do espaço, umas quatro horas. É uma performance de longa duração. Então, primeiro eu entro e tiro minha roupa, estou sem pêlo nenhum no corpo e um artista que trabalha comigo passa uma substância no meu corpo, transparente, que vai secando ao longo de três horas e forma uma segunda pele depois disso eu vou me mexendo e ela vai quebrando essa pele, então, é, no meu caso... quais foram os motivos? Eu estava circulando pelo Palco Giratório do SESC, num evento, e o curador de Brasília escolheu, ele que escolheu, pra eu estar naquele local na frente do Museu Nacional da República com aquele trabalho. Então a gente tinha autorização do diretor do museu. O museu é um órgão nacional, né? Então a gente compreendeu que o Museu Nacional da República já representa um órgão do Governo, então para nós estava tudo certo, está autorizado, né? E a gente apresentou em uma praça bem de frente para o museu que, essa praça, tem várias esculturas de vários artistas. E a gente estava montando ali essa performance, eu entrei foi passada a substância estava secando eu ia ficar... a regra é: eu fico parado aconteça o que acontecer, as pessoas chegam falam coisas eu estou imóvel três horas, e, quando eu percebi chegaram três carros de polícia, não lembro direito quantos policiais eram, mas mais de seis. Eles falaram que eu não podia estar nu ali, não tinha autorização, que queriam uma autorização, um papel, mas a gente não tinha esse papel porque a gente apresentava esse trabalho há três anos... então porque ele falou isso? A gente já vai chegar nesse assunto, mas, parece que o país mudou de uns dois anos para cá, mais do ano passado pra cá. Porque já apresenta o trabalho há cinco anos e nunca tinha acontecido uma coisa dessa, então uma autorização a gente falou... O produtor nesse momento não estava no local, foi resolver algo lá no museu, estava com um problema num fio de luz... aí, você pode esperar cinco minutos o produtor voltar ele vai explicar o que é... 'não, não pode, você tem que sair daqui agora, esse cara não se mexe, não fala com a gente'. E eu pensando: gente, eles vão resolver isso já parou polícia outras vezes entendeu, a gente explicou o que era e eles continuaram. Ele ficou puto da cara, eles rasgaram a bolha, eu tava parado e quando eles abriram, eu lembro até hoje da cara dele, esse policial ele me levantou como se fosse me dar um soco pra eu sair, daí quando eu percebi o que está acontecendo falei: cara, você não vai me tocar, não me toca e comecei a gritar, né! E eles mesmos filmando tudo, e eles viram a cagada

que eles fizeram quando eles viram que eu estava coberto com o corpo com... eles meio que perceberam a cagada, mas o cenário já estava destruído, a bolha esvaziada... E de qualquer maneira, chegou o produtor, botei a roupa em cima daquela gororoba, saí, e teve um superior deles que quis continuar a ação, eles viram que tinham feito merda. Mas ele me deu uma chave de braço, me levou para um camburão. Não pude pegar a bolsa com os meus documentos, ninguém da equipe pode me acompanhar, fui escoltado, eles com três motocicletas pela cidade pra ninguém poder me seguir, minha equipe nem sabia para onde eu tava indo, eu pensei: Fodeu, estou aqui em Brasília, sou gay na mão de policial militar vão me encher de pancada né! Cheguei na delegacia o cara fala: "Você vai ficar virado para a parede em pé! Fiquei em pé virado para a parede, olhando para a parede, sei lá, uma hora, daí a minha equipe não podia chegar perto para falar comigo, teve que ficar, e eles fazendo piadas..." "ele estava lá pelado, tavam montando luz em volta dele, ah ele ia aguentar três horas parado, fica aqui mais um pouco parado..." esse tipo de coisa.

Só para contar um pouco do fato em si. Mas o que me...algumas coisas, né?... no meu caso é por causa da nudez num espaço público né?! O Wagner ainda estava no espaço do museu, vazou através da internet, ok?! Então mas a gente vê que a censura no meu caso é muito mais fácil de colocar um carimbo. Eu tive que assinar um termo por ato obsceno, um termo circunstanciado que eu não queria assinar nada na hora, falei se eu não assinar o que acontece? Você vai ter que ficar numa cela e só vai sair quando o juiz ouvir. Eu não queria assinar, mas a pessoa do SESC que estava do meu lado, o produtor, falou assina, porque vai ser melhor, não sei que... Hoje em dia eu não teria assinado, preferia ter ficado lá dentro, entendeu? Depois eu já te conto tipo é...

Até hoje, advogados do SESC... ninguém entrou em contato comigo, sabe? Eu corri atrás... Se a gente for falar das instituições, então, assim... é como a coisa se desenrola, porque no final das contas o artista está sozinho! Então quem leva o pato é quem está ali com o corpo exposto, sejamos bem sinceros. Ok, não culpo as instituições, elas têm seu funcionamento, existem pessoas dentro das instituições que lutam para o teu trabalho estar lá, dentro do museu, dentro do Palco Giratório meu trabalho... teve pessoas que não queriam meu trabalho, outras queriam, isso é óbvio. A minha preocupação quando aconteceu isso, primeiro, foi que criasse um precedente pra outros trabalhos, porque antes, anteriormente, já tinha acontecido com os Macaquinhas dentro do SESC, e eles já estavam com trauma de trabalho com nudez, né? Nordeste não pautou o trabalho, a ordem era: não queremos trabalho com nudez, no Nordeste... Só fui para Maceió com esse trabalho, e, então a minha preocupação maior era

uma resposta institucional para não criar um precedente de trabalhos que tem nudez futuramente sofrerem retaliação em editais, em curadoria de festivais porque, vão falar se lembra daquele trabalho... quando diz que aconteceu é melhor a gente não mexer com esse assunto, ok?...

Então, outra coisa, a polícia não é preparada ou treinada para lidar com a arte em geral, muito menos em local público e com nudez, porque antes de eu ser detido por estar nu, já aconteceu, não vou lembrar agora o nome exatamente, a gente pode pesquisar depois, mais um palhaço em Cascavel acho, que foi detido porque a peça dele falava de política, outro grupo que acho que é em Santos, que usava uma bandeira nacional, eles estavam vestidos de roupas de policiais, foram detidos, estão respondendo a processo. Então no meu caso foi nudez em espaço público, no caso do Wagner nudez em espaço privado, no caso deles usar a bandeira da República ... Então, no meu caso é mais fácil, você coloca um ato obsceno, já impede um diálogo...

Eu estava nu, em um espaço público. Então a gente já entra em questões como: O que é um ato obsceno? Não é, na constituição isso é um termo muito vago, e, então são várias coisas que a gente pode discutir a partir disso, mas o que eu acho mais interessante, porque por exemplo, esse trabalho, eu apresentei em 2015 no SESC Pompeia, lá no foyer deles, e entrava criança dentro... O SESC foi até incrível, então eu falo SESC, mas cada unidade do SESC tem sua autonomia... daquela vez, eles até fizeram a gente apresentar mais vezes, eram dez apresentações, a gente fez quinze, isso em 2015, as crianças entravam, nunca fizeram um vídeo para internet me chamado de pedófilo, né?... a gente teve que falar para crianças não entrarem porque as crianças transformavam num inferno, elas ficavam pulando de um lado para o outro e para elas era uma grande diversão tudo aquilo (risos), aquela bolha gigante, aquele monstro ali no meio. Então assim, nunca houve problemas na questão de pedofilia. É engraçado ver como, quando houve o golpe, houve um esfacelamento das instituições e daí uma coisa que estava óbvio que essa cena, o conservadorismo sempre esteve presente, mas ele pode vir à tona se manifestar como comum e ganhou espaço, e agora nós podemos ocupar esse lugar do poder, então o que eu falo, é que eu sinto o país mudou de 2017 para cá, porque é isso agora... eu nunca teria pensado nisso antes, em 2015, ah e não, uma criança vai se aproximar, vão fazer um vídeo e me chamar de pedófilo! Nunca passou pela minha cabeça, e, hoje em dia, a gente pensa nisso né engraçado isso, então como mudou... Eu acho interessante pensar como, o que propiciou, o que aconteceu assim, por trás disso...

- **Isaura**

É, são cruzadas morais, né? Assim, eu acho que é uma discussão muito mais profunda, não se restringe ao termo censura, mas eu acho que é uma coisa muito mais complexa... Você acabou entrando nessa outra pergunta que eu acho que é importante pensar, como que isso, essa experiência tem afetado a produção artística de vocês, né? Daquele momento pra agora. É claro que tem Domínio Público, que é de certo modo, é esse encontro de vocês e uma resposta a isso tudo de alguma maneira, mas, não sei se uma resposta vocês podem dizer que é outra coisa, mas enfim nos seus trabalhos particulares, né, porque isso interfere como pessoa, eu imagino, de várias formas, mas também na produção, eu acredito... E como que isso tem interferido na produção de vocês, essa experiência. Muda alguma coisa? Interfere? Não sei...

- **Elisabete**

Eu posso dizer que eu tive um pensamento que... enfim, bem complexo, acho que isso levantou muita poeira né? Todas essas situações... É... uma delas, só voltando um pouco atrás, é... Eu também acho que a gente tem que falar melhor do que a censura, né, porque a gente sai soltando as #cesuranuncamais, e eu também acho que não é bem assim, não é a mesma censura, não é o mesmo termo que a gente tinha lá nos anos 60 e 70 e início dos 80 sei lá, e acho que é muito são eventos que são pinçados e que são manipulados por vontades políticas, então a questão não é o corpo se não a gente teria os funkeiros, ou todo esse movimento funk, videoclipes... muitas crianças muitos adolescentes, se não a gente teria essas pessoas sendo foco de alguma retaliação, então a questão não é a sexualização nem, a sexualização do corpo, a questão são alguns episódios, então não é uma censura geral, é mesmo a manipulação de algumas informações aí, e aí a gente vê mesmo no nosso caso na... meu e do Wagner, a gente viu isso acontecer na internet é... primeiro, muitos robôs atuando, então de fato você tem se tem movimentos MBL alguns outros manipulando mesmo essa viralização da informação né, e esse levantar da uma opinião pública contra isso e daí claro, isso tudo vai mexer no cenário político de uma forma as instituições vão responder a isso de alguma forma, mas eu vejo não é que elas não aquela sejam contra o corpo ou a arte que a gente está fazendo, é que elas não querem problema, essa questão sabe... o problema para elas, não é o tema, o problema é o que é que as pessoas podem dizer a respeito do que a gente está fazendo e que tipo de problemas elas vão gerar para a instituição. Então isso é imenso... E daí eu vejo o buraco muito grande, e voltando pra tua pergunta... assim, é o quão distante a gente está na nossa produção artística, o quão distante a gente está do público? Porque pra

mim tem uma grande questão aí que é um desconhecimento geral do que a gente faz, porque há quantos anos adianta fazer experiências e performance com o corpo nu no museu na sala no festival e tal, e aí o que acontece de repente alguém se espanta com isso. E é alguém que nunca viu que nunca teve perto que acha que a gente começou a fazer isso hoje? Então, tem uma coisa muito... sabe? tem um buraco imenso ali entre isso que a gente está produzindo há muitos anos e essa pessoa que nunca viu e de repente achou um problema no *La Bête* que já tinha há 10 anos, sabe, que já estava circulando há muitos anos inclusive com crianças na plateia, então de repente é isso, é um contexto político, e é um desconhecimento geral desse artista, dessas obras, desse tipo de performance, desse tipo, sabe, de informação, e daí me faz pensar nisso, sabe, a gente precisa, assim, pelo menos como é que eu vou pensar nisso numa certa conexão com o público que a gente precisa restabelecer. Sei lá se um dia a gente estabeleceu? Mas sei lá, de um público geral, como é que a gente consegue isso? Eu não sei, há muito tempo que eu penso nisso, eu já tive outros projetos como Discoreografia que já fiz aqui no IC e também já era um projeto nesse sentido, pensando como é que a gente abre uma outra porta de comunicação com as pessoas. E eu faço trabalhos para criança né? Já fiz dois, e são trabalhos um pouco fora da casinha também, e eu acho que eu vou sair com esse pensamento de que é preciso investir nisso porque se a gente quiser ter um futuro diferente a gente vai ter que reavaliar essa relação com o público e eu acho que é pensar isso, pensar as crianças que ele está formando para serem sua geração que vai ser diferente do que é que vai fazer alguma diferença nisso que a gente está fazendo enfim... A gente tem que fazer diferente, mas a gente também é responsável por essa geração que está vindo agora. Então fico pensando nisso, sabe? O quê que mais a gente pode fazer para repensar público, para repensar esse público do futuro sabe pra que a gente não tenha que daqui 20 anos discutindo a mesma coisa.

#### - Wagner

Não sei, eu acho que a gente está 100 anos discutindo a mesma coisa, a gente fala até hoje a antropofagia gente... Então, assim, vai ser daqui a 100 anos ainda, não sei se a gente vai chegar a discutir outras coisas. Agora, me impressiona por exemplo, essa questão mesmo de que nudez que existe hoje que é um choque: Quem pode estar nu e quem não pode? É uma travesti que não pode estar nua? É um homem que não pode estar nu? Uma mulher pode estar nua, em qual circunstância? Na cerveja pode, na galeria não... São essas questões porque não é nem a nudez, a nudez é muito grande né... estar nu ... mas... o primeiro disco da Xuxa deve

estar na casa da nona na casa dos nossos, pelo menos, parentes até hoje, porque eu falo que na minha não tá, mas assim eu já vi aquela capa, eu já peguei aquilo na mão...

- **Isaura**

Sem falar na banheira do Gugu nos domingos a tarde!

- **Wagner**

Então, isso existe ainda? Então, não sei. Tem uma coisa que é, que pode acontecer. Eu não sei se é nem a nudez. Talvez seja... a gente tem que pensar se a coisa ainda é antes da nudez, porque o quê que não pode acontecer no Brasil? O que tem nessa nudez que está dentro do museu, que ela é estranha que eu consigo a separar daquela que acontece na TV nesse Gugu em que esse pode e aquele ali, não. O que tem naquela ali, que não tem nessa, que aquela não pode é essa daqui pode... eu não sei ainda, estou me perguntando, é uma questão sabe?

- **Isaura**

Muito bacana estar ouvindo vocês porque é isso, por mais que a gente pense que já leu o suficiente, que já sabe mais ou menos do que se trata, é sempre muito forte ouvir a experiência, e saber que essa coisa está em um campo muito mais movediço do se imagina, assim ...

- **Wagner**

Eu acho que, por exemplo, a gente deve ler livros muito diferentes do que o MBL lê, por exemplo, eles têm uma biblioteca diferente da nossa, então que biblioteca é essa que a gente não tem acesso para saber que tipo de manipulação é essa que eles conseguem viralizar, ou conseguiam, porque agora estão menos, um pouco menos de poder por causa do *Facebook*, mas eu não sei se é menos poder ou se é um contrato que eles fizeram que a gente só vai saber daqui a pouco (risos)... a gente não pode afirmar nada.

- **Isaura**

É uma forma de investimento nessa "instituição", né?

... Então assim, eu acho que a gente só não lê as mesmas coisas, e talvez a gente precisasse ler para tentar entender, também... outro dia, agora lá num debate que eu fiz no Rio, no Queermuseu, as pessoas estavam falando muito dessas, desses inquéritos que são abertos e são em lugares em exposições como do Queermuseu que podem ser prejudiciais à criança e no primeiro dia, baixou-se um decreto lá de que a visita era proibida para menores de 14 anos mesmo acompanhados dos pais, eles conseguiram fazer isso no primeiro dia. Porque? Pra sair na imprensa, então assim, tá vendo? É o esquema. Então no primeiro dia eu entro e vejo nossa não pode entrar nem uma mulher amamentando o filho não podia entrar, que vai ter bebê abre o olho né?

**- Isaura**

E não vê só o peito da mãe, né?

**- Wagner**

Nossa! Vai que ele vê o que eu vi lá dentro, né?... Então é assim, e aí eu perguntei, mas por exemplo a gente faz esse lugar da vítima, mas nunca, por exemplo, nunca ninguém pensou, em abrir um inquérito sobre como as crianças são educadas dentro da igreja? Porque eu fui educado dentro da igreja eu precisei de oito anos de terapia mais tarde, bem mais tarde, sabe? Pra desativar aquelas coisas que eu ativei naquela época. E aí eu falei para um monte de gente na minha frente eu falei vamos sair desse lugar então das vítimas atacadas e vamos nós criar um inquérito, então abrir um inquérito contra as igrejas, por exemplo, para saber como as crianças são educadas lá dentro porque talvez esteja precisando fazer isso, mas não, a gente... eu falo, então vou falar por mim, eu não faço nada, eu não abri esse inquérito, eu não denunciei nada, ainda, então talvez precisamos de mais de um pra criar uma denúncia também. Porque que aqui onde a gente está, a gente assumiu que onde a gente está fazendo não pode e a gente está deixando também que lá seja um lugar que pode. Porque eu não vi ainda essas discussões, uma criança dentro de uma igreja é doutrinada, é esse o nome, doutrinada. É esse o nome. As músicas que eu posso contar pra vocês até hoje são horrorosas elas oprimem qualquer possibilidade de fabulação quando a gente é criança. A gente não pode fabular, então assim, até pensei em cantar, mas vou fazer uma peça porque aí eu posso chamar todo mundo pra assistir, né? Mas, são esses temas, acho que como a gente está aqui todo mundo pensando nisso e eu acredito, por exemplo, que a gente pode um pouquinho mais, cavar um pouco mais fundo esse papo acho que a gente precisa entender, eu não sei se eu

construir alguma coisa coletivamente que possa... eu não sei se a gente vai parar esse negócio todo, mas a gente pode tentar entender de qual maneira também a gente vai pro ataque sabe, sem atacar, sem ser vulgar atacar é silenciar, atacar nesse sentido de agir, de passar ao ato sabe de fazer o que a gente pode fazer além do que a gente já está fazendo, sabe?

- **Isaura**

Uma das perguntas é essa, se vocês pensam, ou já conhecem movimentos que estejam acontecendo para lidar com essas questões de uma outra maneira. Eu acho que você acabou de refletir sobre uma possibilidade de um confrontamento até de um modo é bem significativo seria... é... eu acho que eu vou entrar num outro assunto, quer dizer, não é um outro assunto, mas é uma pergunta que atravessa um pouco isso, corta um pouco, que é como que vocês estão lidando, e como vocês pensam essa visibilidade, ou essa visibilização que ocorreu a partir dos ataques, né?

- **Maikon**

Ocorreu uma visibilidade porque eu acho que eu não estaria aqui nesse momento se não tivesse acontecido... o que eu posso falar sobre isso? Porque eu acho... é delicado mesmo porque quando aconteceu... Primeiro aconteceu, daí você tem que se posicionar de alguma maneira, justamente porque você vê, tá se eu ficar quieto vai acontecer isso pode acontecer com os artistas é eu tenho que explicar um pouco enfim eu tenho que marcar meu espaço, para não me engolirem, primeiro. Daí quando você, por exemplo, acontece, você vê a Veja te ligando né, pra querer uma reportagem, sei lá, uma entrevista, daí você tá, cara, eu vou falar com a Veja ou não vou falar com a Veja por que me falaram várias coisas na época. Ah, é bom falar com a Veja porque esse pessoal almofadinha lê a Veja, só que tem que ver bem o que vão falar sobre você ali, pode ser bom ou ruim, enfim, você começa a ser procurado, mas na verdade, é só por causa da polêmica. Pouquíssimas pessoas querem realmente discutir e refletir sobre o que está por trás daquilo, ah mas você estava pelado lá, mas o que aconteceu? Então, isso é um pouco frustrante por um lado porque você vira um pouco um bagaço, você é exprimido e só, e você também tem que... não sejamos ingênuos você tem que pensar em tudo isso. Ah tá, estou no meu país tenho minha comunidade de artistas, o que eu faço? Como isso vai afetar minha carreira, entre aspas? Vou ficar estigmatizado agora a vida toda? Não vão me chamar mais para trabalhos, você tem que pensar tudo isso muito rapidamente e você tem que tomar decisões e você vai aprendendo assim, tipo... E quem sou eu? Sou um artista

experimental que mora em Curitiba... Entendeu? Daí a Bete fala de formação de público... não sei, o meu trabalho talvez seja desformar público, entendeu?

- **Elisabete**

Eu não falei de formação de público. Eu falei diálogo!

- **Maikon**

É, não... o diálogo, não formação, realmente você não falou, mas assim, você entende? Por exemplo, eu fico pensando se o negócio realmente é falar com o público, que público é esse? que pessoas são essas? Os meus trabalhos são pra 50 pessoas, sei lá 100 pessoas. Então não sei, é complicado, eu ainda acho que é, voltando ao assunto que eles estavam falando, que eu pensei que é um projeto político mesmo que visa atacar artistas e que alguns artistas que têm os trabalhos que mexem um pouco mais em certas questões. Porque é isso, a gente não é ingênuo claro que quando eu coloco meu corpo no espaço público estou lidando com questões de moral e tudo mais, o que não pode é a polícia chegar lá ele decidir que aquilo não é arte meter pancada e ele me tirar dali né? Ele não está ali para isso, não cabe a ele decidir isso. Mas como é que a gente lida com essa visibilidade? É... continuando a fazer o nosso trabalho, na verdade, tentando continuar a fazer. E aí você pergunta se altera alguma coisa, no meu caso, não altera na verdade o meu trabalho DNA de DAN acho que é um dos trabalhos mais... onde eu tenho trabalhos com nudez que são três maiores de 18 anos que nunca apresentariam em um espaço público, então eu ainda acho que aconteceu com o meu trabalho mais leve, digamos assim, eu acho que é importante firmar esses espaços pra gente não voltar atrás, né? No tempo mesmo... Porque a gente não estaria falando de censura a três anos atrás, seria meio idiota estamos aqui falando sobre isso questões que já estejam superadas, nudez na arte! Ah, pelo amor de deus, né! A gente acha... talvez seja essa a questão do público, pra nós já está superado, mas talvez, agora a internet bota tudo no mundo, talvez não esteja. Algo que acontecesse em galerias para 50 pessoas realmente. Talvez seja, realmente, como falar com essas pessoas? Eu acho que a gente tenta de alguma maneira nesse trabalho que a gente trouxe pra cá, com certa ironia tal, mas a gente também não quis fazer algo bélico que a gente chegasse lá tirando a roupa fazendo seu que gritando tal poderia ser assim, a gente... eu acho que o no nosso trabalho pensou sobre isso, mas o meu trabalho eu quero continuar metendo o terror (risos) porque eu acho que a gente tem que continuar fazendo, não adianta! A gente pode estar fazendo num porão, escondido, não sei o que, sem dinheiro, sem apoio, mas eu

acho que vai continuar a fazer, entendeu? Agora o que está acontecendo, tá uma censura institucionalizada sim, em algumas instituições. Então eu passei por um caso de um festival agora que o curador me ligou porque dentro do festival tinha um apoiador, uma empresa e tinham dois curadores e uma pessoa dessa empresa junto na curadoria e eles escolheram por exemplo um dos meus trabalhos e o cara da empresa estava querendo vetar. E o cara falou assim, olha se você não deixar eu trazer esse trabalho vou escrever uma carta aberta falando que está havendo censura é que o pudor institucional a palavra que eles usaram, pudor institucional, então assim, o que pode acontecer aqui eu sei que eu vou fazer um trabalho onde eu vou, sei lá, não vou descrever o que eu faço aqui em alguns trabalhos, mas, uma coisa envolvendo a sexualidade, meu corpo eu posso correr o risco de não circular com esse trabalho sim, e de eu apresentar para pouquíssimas pessoas, não ganhar dinheiro, é isso que eu tenho que pensar... Por isso na balança. É isso, já tá...

**- Wagner**

Desculpa, porque assim, a questão da visibilidade, ela não acompanha o emprego não, gente! Se é essa a pergunta. Você ganha lá três capas de jornais e ao mesmo tempo perde três trabalhos em três instituições. A Renata Carvalho, desculpa, mas é porque assim, isso é uma coisa que estão... ontem eu tive embate assim com uma amiga que estava falando 'ah, as pessoas só prestam atenção em você, não... nos artistas, mas não prestam atenção nos professores'. Nossa, eu senti assim um desespero, porque eu não tinha saco pra explicar isso, sabe? Que tipo... A Renata Carvalho quando começou a fazer de Jesus Cristo estava tudo bem, quando teve o problema do primeiro impedimento, que aí a Renata virou capa de todas as grandes revistas, ela perdeu todas as apresentações que ela ia fazer no SESC! Todas foram canceladas! Vocês imaginam uma turnê que você programa a sua vida... Todo mundo aqui é artistas, não sei, tô vendo algumas caras de pessoas que são artistas, entendem mais ou menos o que é isso. De repente você tem ali na sua frente, você tá em junho... não em janeiro, e tem ali na sua frente é junho, uma possibilidade de uma turnê em junho. Você fala, ai meu deus de janeiro até junho eu vou fazer essas coisinhas aqui pra quê junho eu possa pagar... é combinar, vender o almoço para pagar o jantar que o povo fala, né? É assim. E aí você de repente faz essa logística econômica dentro da sua vida, você se arruma, e de um dia para o outro você perde, porque não tem contrato, artista é assim não tem contrato, né? É um convite... Aí um convite que pode ser muito bem abandonado, anulado e foi... Então ela tá aí, olha que famosa Renata Carvalho, o nosso Jesus travesti, e daí? E daí? Está sendo sustentada

por quem? É por isso que às vezes ela sente muitas vezes cansada, porque ela é muitas vezes convidadas para falar, mas ela tá dizendo, falar não está pagando aluguel, então eu vou pra praia eu vou deitar, eu vou descansar um pouco, olhar para o céu, porque ela, eu não sei se eu estou fazendo uma defesa que não poderia fazer, mas me dói muito imaginar que eu não posso representar, ou apresentar, ou ser alguém numa peça de teatro por causa da minha condição. É como se eu dissesse para você: você é a mulher, então não pode fazer isso. E pra ela deve ser muito difícil, por exemplo não poder ser, fazer Jesus Cristo, porque ela é uma travesti. Então assim, ela é uma pessoa que a todo momento, ela escuta que ela não presta. E essa imprensa que talvez dê lugar de local, lugar de fala pra ela também reafirma esse lugar do marginal. Então, é uma coisa que acontece, você pode... Porque a gente faz isso então? Porque a gente continua? Porque acredita que pelo menos eu tô falando, eu não preciso pagar terapeuta, tá? (risos). Eu tô aqui falando pra vocês, vocês estão escutando, entendeu? Porque o dinheiro pra terapia não existe, não vai dar pra tomar, não vai dar, não tem, não entra. E aí quando entra são uns pingados dos festivais que estão aí sobrevivendo não sei como. A gente está agora com uma sequência grande, maravilha! Conseguimos depois de muita luta, mas é aqueles pouquinhos que entram pra tapar aquele buracão que essas imprensas não sabem que existe. Convite para falar eu tenho um monte lá, de entrevista... A gente na época dos ataques, era, gente, era o festival, o jornal de Araguari, com o The Guardian e com o Fantástico. Era, assim, tudo que você pode imaginar. Agora lancei um livro. Eu mandei pras imprensas um release. Quem que fez? Só o Globo foi lá na FLIP e fez uma matéria dizendo o Wagner.. aí tem que colocar, né... que é o criador da performance La Bête, o nome gigante, né? Tem que indexar essa coisa, senão não vai, e eu, estou assim oi! oi! Eu fiz! Eu tô com uma foto na cabeça que eu vou contar pra vocês, que eu tô ainda pensando se eu faço ela, se eu não faço, mas eu acho que eu vou fazer. Já me mandaram umas propostas, alguns amigos. Eu vou pegar a capa do livro vou botar uma criança tocando assim o... (risos) a capa do livro, e eu vou postar no Facebook dizendo: olha agora podem procurar! Porque é isso, é uma, é um momento específico, não é o Wagner aparecendo na imprensa é imprensa fazendo o trabalho dela de imprensa. Não confundam! A gente não vai fazer sucesso, entendeu?... Não é sucesso! Sucesso é quando você faz o seu trabalho, seu trabalho é reconhecido por uma empresa enorme, porque tem que ser assim, né? Uma empresa, aí você vai ter milhões de likes no seu Instagram, no seu face e vai poder comprar um apartamento de três andares do Corredor da Vitória aí minha filha! Aí isso é sucesso. O que a gente vive, não é nada comparado a isso, entendeu? A gente sai na rua, as pessoas nem olham pra nossa cara. Você sabe quando eu

perdi o medo de andar na rua? Porque eu tinha muito medo de andar na rua quando na época dos ataques. Medo mesmo, porque, ameaçado de morte, um país que não tem justiça, a gente acredita o quê? Que a gente pode ser morto. E pode ser até hoje, já assumi esse risco. Mas um dia, primeiro dia que entrei no metrô, foi com duas amigas, elas falaram, ‘não, hoje a gente vai andar de metrô’ para o pânico não vir, né? Eu respirei, e falei: vamos, vamos, vamos! Vão ser quatro estações só, vamos entrar no metrô. Saí de casa com as duas. Ela falou: ‘você está com a gente!’ Eu falei, meu deus do céu... Vamos entrar. Quando eu entrei no metrô, eu estava em São Paulo, aí eu olhei as pessoas, pensei, as pessoas vão me conhecer, vão me conhecer... Não! Elas não conhecem nada, estão todos olhando o telefone! Então elas nem te veem na realidade estão ali...

- **Isaura**

Fazendo algum comentário sobre você! (Risos)

- **Wagner**

(...) sobre você... aí você está ali na frente delas, mas elas preferem fazer o comentário sobre você. Então gente, não precisa correr perigo, não corre perigo por isso, entendeu? Ninguém vai te reconhecer, é quase um vacilo do olhar, da perspectiva, dos conceitos sobre quem é que está na moda quem não tá... daqui a pouco vai ser outro aqui, sabe? Eu tenho certeza disso. Vai ser outro que vai estar no lugar mas eu espero que não por essas condições, porque olha, dá trabalho sair da depressão viu, dá trabalho! Dá trabalho pra si, dá trabalho para os amigos, dá trabalho para quem tem uma mãe evangélica, sabe? Uma mãe protestante, mas que sabe entender tudo isso que está acontecendo de uma forma extraordinária, bom, a gente pode conversar sobre isso um dia, pra não perder o papo da imprensa, né? Mas é isso eu acho que a gente precisa ficar esperto também onde a gente tá na hora que de jogar uma seta no julgamento rápido, entendeu? Por exemplo, uma coisa... eu estou falando demais né?

Mas uma coisa que aconteceu comigo foi quando eu fui na Globo, por exemplo. Tinha uma amiga intelectual que me escreveu um e-mail dizendo, só, falando sobre a entrevista na Eliane Brum que ela tinha achado meio sensacionalista. Eu também jamais faria algo parecido, até, que, conversando com Eliane Brum que pra mim é a pessoa mais séria que existe hoje no Brasil pra fazer... que eu conheço dos grandes jornais, para fazer artigos como os dela, porque ela não sente medo dessa violência, ela diz o que ela acha que ela tem que dizer, ela

me disse: ‘Wagner, para as pessoas entenderem, primeira coisa, você não está mais falando com os intelectuais, ok? Então para de falar entrelinha porque entrelinha quem lê é intelectual’! Então, a gente construiu a entrevista durante quatro meses, aquela entrevista. Então, ela disse: quando eu leio agora, isso era domingo, seria publicado na segunda feira ‘eu estou lendo, falta uma coisa Wagner, na sua entrevista’. Eu falei: o quê? ‘Seu corpo!’ Eu falei puta que pariu! São quatro meses trabalhando, eu não aguento mais olhar pra isso. Ela falou, falta o seu corpo. Se você não falar sobre a sua dor as pessoas não vão incorporar aquilo que você está sentindo, elas não vão te incorporar, então elas não vão saber quem você é. Até o presente, você é uma imagem, você é um robô, robô não tem sentimento, robô a gente pode matar, imagem também. A partir do momento que eu entendi isso que aí eu abri um pouco mais esse espaço subjetivo da intimidade sobre a dor realmente o inverso aconteceu, eu parei de receber ameaças. E quando eu decidi ir no Bial, no Pedro Bial na Globo, que é um programa super, extremamente superficial né? Você está ali para mostrar um rosto, o olhar, a expressão porque nem as conexões entre uma coisa e outra não dá pra fazer porque não tem tempo. Eu, por exemplo, pra pensar, eu às vezes preciso de um aquecimento, lá não dá tempo. Mas, depois do Bial, eu recebi pedidos de desculpa de pessoas que me escreveram pedindo desculpa porque não tinham compreendido quem era eu. Eu não sei o que elas viraram ali, mas elas viraram isso, e eu não recebi nenhuma ameaça de morte mais, e nenhum comentário vexatório como:lixo! Essas coisas.... Só agora, depois do La Bête lá, mas bom, enfim, foi estúpido porque um cara escreveu no meu Instagram depois de muito tempo: lixooooo! E aí eu respondi, reciclável! (Risos). Aí ele apagou, ele apagou o comentário... Tá entendendo, gente? Precisa, é essa questão do atacado passar ao ato, vai e fala! A questão desses caras é que eles sabem que eles intimidam, mas aí quando você mostra quem você é, e isso eu tenho aprendido muito com a Renata, porque a Renata fala assim: ‘Você não está sozinho, você está com a travesti.’ Aí eu aprendi isso, realmente às vezes é só falar, dar o troco, mas assim, dá bem dado né?...

#### - Elisabete

É, mas, é que tem as proporções disso, né? Lá no auge dos ataques a gente não consegue entender nem o que está acontecendo. E você, quando fala da biblioteca lá do (MBL) do que eles estão lendo e a gente não tá lendo, eu não acho que tenha a ver com ler, eu acho que tem a ver com dinheiro e instrumentos, assim... O que eles têm e que a gente não tem.. Porque estão investindo num lugar...

- **Wagner**

Desculpe te interromper. Eu acho, que se eles não têm tempo pra ler, alguém lê pra eles, e alguém instrui.

- **Elisabete**

Sim é, tem um conhecimento ali de uma área.

- **Wagner**

Tem uma escola, tem uma escola... eles não são só três meninos de agora com 22 anos que chegaram ontem vão montar aqui uma rede para fazer o mal... isso tem um monte... Porque a deles dá certo?

- **Elisabete**

Sim, eles estão muito bem instruídos. E tão muito bem aparatados.

- **Wagner**

E agora quando tá sendo atacado não dá, né gente? Isso são, vai fazer um ano agora dia 28 de setembro que a gente foi atacado. Então meu corpo está conseguindo reagir agora, mas a base de ajuda. Tem remédio, tem psiquiatra, tem amigo, tem massagem, tem osteopata, tem peça, o trabalho novo tem, investimento de milhares de pessoas, tem abraço do Caetano Veloso, sabe? Um monte de coisa que faz bem para a saúde... Tem tudo isso, senão esse corpo não levanta, mas é agora. Agora que a Bete está falando... Provavelmente, pelo que a gente conversou muito, eu posso chutar que você não estaria aqui se a gente tivesse fazendo esse papo em outubro do ano passado.

- **Elizabete**

É, eu não estaria, não estaria. Eu também demorei a entender a situação da imprensa que era isso, o Fantástico ligando, o *The Guardian*, enfim vários jornais e era assim... a sensação de ser o *Pop Star*, mas sem dinheiro, né? Se o telefone não pára, todo mundo quer falar com você, e todo mundo em volta quer falar com você e eu mesmo estava naquela confusão, mas aí é difícil até você entender que a imprensa, ela não quer falar sobre o trabalho do Wagner, ela quer falar sobre o peladão do MAM, né? Então a imprensa não queria falar comigo,

Elisabete Finger, ai como é que está a Monstra? Como está a sua produção? O que você está fazendo? Não! Ela quer falar com a mãe do MAM, que ainda criou-se esse título, né? A #mãedoMAM. Tô lembrando da Renata, A Renata uma vez... desculpa, eu vou ter que contar essa piada... a gente começando, pensando no Domínio Público e ela fala assim, ‘é interessante isso né? A mãe do MAM, mãe MAM, Mã Mã, mamãe, mamãe! (Risos) ai meu deus, só rindo! Mas é... você vê isso, que era o tamanho desse assédio é não era um interesse artístico no que a gente estava fazendo, então não é essa visibilidade que traz trabalho, é uma visibilidade que traz manchete e que afasta o trabalho, muitas vezes. A gente teve aí, um período de estiagem imenso, desde que aconteceu a situação do MAM até o início do ano, meu... Assim, foi muito difícil. Acho que as únicas pessoas que olharam pra essa situação e falaram: ‘não, vamos trazer isso pra dentro da arte e discutir isso na arte’, foram Márcio Abreu e o Guilherme Weber no Festival de Curitiba.

- **Wagner**

Que é um festival privado!

- **Elisabete**

(...) que é um festival privado... Mas que teve a...

- **Wagner**

(...) que é a Citroen... é carro, é indústria, eu não sei o que que eles arrumaram ali dentro.

- **Elisabete**

Enfim, eles fazem edital mediante lei de incentivo à cultura e tal, mas eles tem apoio de grandes empresas em Curitiba, e tal. Mas eles tiveram essa... é uma grande produtora que faz festival, e sei lá, eles tiveram essa felicidade de chamar essas duas pessoas para fazer a curadoria e foram eles os primeiros a sabe? A abrir uma porta e falar: 'vamos trazer essa discussão para dentro da arte'. E, enfim, mas vou contar um caso rápido dessa visibilidade que aconteceu agora aqui também tem uma tem um lado positivo, assim, um ladinho positivo, que é... eu dei um workshop em São Paulo esses tempos atrás e era um workshop totalmente privado, as pessoas tinham que pagar a inscrição para fazer e tal, e teve uma procura imensa, e daí chego lá no primeiro dia e eu sempre faço, eu não faço a rodada currículo: quem somos, cada um fala o seu currículo, eu sempre falo: nome, nome, nome e pá, vamos lá! E daí, mas naquele dia teve um rapaz que chegou antes lá, um homem na verdade, e você via no corpo

dele que ele não vinha da dança nem das artes, era grande assim, careca e tal... e daí eu fui falar com ele, falei: ‘de onde você veio, como é que você soube desse Workshop e tal?’ E daí ele falou: ‘ah, a dona do estúdio está no meu Instagram e eu vi seu nome, eu vi que você tinha alguma coisa a ver com aquela criança do MAM, e eu vim te conhecer’. Aí eu falei: Caramba! e daí eu falei, nossa o que eu faço com isso agora? Daí tá, eu falei, ah sim, era minha filha... e conversamos assim muito brevemente e daí eu fiquei com aquela nóia também porque a gente ganhou essa cicatriz né? Agora a gente tem nóia das coisas, tipo agora, você está com medo, a gente tem medo de fazer muitas coisas, e daí, nossa, eu dei aquela aula assim pensando, meu deus será que a gente tem um espião? Aí ao mesmo tempo fiquei pensando, não mas um espião não ia vim me dizer 'oi prazer eu sou um espião'. Então não sei, mas foi lindo, porque essa pessoa veio, fez um workshop inteiro, rolou no chão, fez tudo o que eu propus para fazer, e era aquele corpo que nunca tinha feito isso, e daí no final escreveu um e-mail agradecendo, fofo assim, falei nossa, que bom sabe, de algum jeito isso chegou dum outro lado, e, eu sei que ao mesmo tempo que a gente recebeu várias avalanches de ameaças e tal, de vez em quando vinha um coraçõozinho, sabe? E uma mensagem de apoio né, a gente também viu isso né?

**- Wagner**

Veio muito, veio muito!

**- Elisabete**

Veio muito, veio muito!

Então acho que também teve essa visibilidade, assim de apoio, de pessoas que se aproximaram para ver o que é, de um jeito um pouco mais aberto, assim.

**- Isaura**

Não, eu agora eu me perdi um pouco também, mas a gente estava nesse campo da visibilização... porque eu acho que, também surgem essas questões, né? Muita gente inclusive de movimentos ligados à negritude, ao feminismo, também que falam muito assim, 'ah... essas pessoas também que estão nesse campo de polêmica são pessoas brancas, que já tinham também certa visibilidade, estavam também envolvidos com espaços institucionais já legitimados de alguma maneira é...' Isso é claro que também apresenta alguma coisa no meio disso tudo, ou não, e aí a gente vai olhando para esses depoimentos de vocês e vendo que é

isso, né? Que a gente está sempre se relacionando com uma capa de tudo, assim né? Com essa informação que chega depois já mediada por algumas coisas. É isso, eu não vou mais entrar em detalhes que eu acho que vocês foram bem honestos assim, e sensíveis a esse momento, talvez porque você já estão passando por isso várias vezes, em vários momentos, em vários lugares, é... pra mim também não é um lugar agradável, minha pesquisa anterior era sobre transgressão, de certo modo também datado, mas que estava interessada em entender a impossibilidade de se transgredir naqueles aqueles parâmetros hoje. E quando surgiram essas coisas, eu entendi que... Eu fui chamada também a voltar à a lidar com esse assunto da interdição, da censura de alguma forma sobre o corpo, sobre as artes e ainda tô tateando que que é isso, mas a princípio me interessa muito essa aproximação e essa escuta dos artistas, né? Das pessoas que estão produzindo arte e das pessoas que, passaram principalmente por isso, porque essa dimensão psíquica emocional afetiva ela é o que faz também o que a gente produz como arte... E só pra fechar, assim, eu queria agradecer novamente e se vocês quiserem falar mais alguma coisa pra gente encerrar eu deixo com vocês a palavra.

**- Elizabete**

Eu queria convidar para o lançamento do livro do Wagner (Risos) mas é que eu não sei... Vai acontecer agora? Acho que a Isaura... Cinco horas, aqui no pátio, não? Aqui? Vai ter performance? Você vai ficar nu?

**- Wagner**

Vou!

**- Elisabete**

Ah, então não percam! Tragam as crianças... hoje a gente faz piada com isso gente! Já passou, né?

**- Wagner**

Então, isso que eu queria falar, que a coisa mais importante pra mim de tudo isso que aconteceu foi ter conhecido de perto a Bete, o Maikon e a Renata e que essas figuras hoje... Ah eu fico emocionado... (emoção e risos).

**- Isaura**

Ah, eu fiquei emocionada muitas vezes com a fala de vocês

- **Wagner**

Elas são minha família hoje! E assim, eles me ajudaram muito a entender tudo isso, e tem hoje, não dá para desligar ou essas pessoas hoje da minha vida não só artisticamente mas pessoalmente, então assim, a coisa mais bonita que aconteceu nesse tempo todo foi esse nosso encontro.

- **Maikon**

Ai, declaração de amor!

[Aplausos]